83
Л64


#7386
83
Л64
12046
ЛЭ, т 9
1935
1-20
Г2220

КОНТРОЛЬНЫЙ ЛИСТОК
СРОКОВ ВОЗВРАТА

КНИГА ДОЛЖНА БЫТЬ
ВОЗВРАЩЕНА НЕ ПОЗЖЕ
УКАЗАННОГО ЗДЕСЬ СРОКА

Колич. пред. выдач

3 ТМО Т. 1 млн. З. 3484—80

33
N64
0.3
Л-64

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

★

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

Главный редактор А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ
Ученый секретарь Е. Н. МИХАЙЛОВА

ТОМ ДЕВЯТЫЙ

Государственной библиотеки Дмитровской районной Московской области

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ «СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ»
МОСКВА ✦ ОГИЗ РСФСР ✦ 1935

8.3 я 2
8
Л64
Энциклопедия литературная

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
«СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ»



Том сдан в производство 19 мая 1935 г.
Подписан к печати 15 ноября 1935 г.

Набор, верстка, печать текста и брошировочно-переплетные работы выполнялись в 16-й типографии треста «Полиграфкнига» под общим наблюдением директора 16-й тип. Дьячкова А. Н. и помощников директора Моргунова Н. В. и Зудина В. П. Набор и верстка произведены под руководством Колобашкина И. Г. и Самойлова И. К. Верстали Кузьмин Н. Ф. и Фирсова М. П. Печатью руководил Майоров С. Г. Брошировочно-переплетные работы выполнялись под общим наблюдением Баранова В. В., Овсянникова М. П. и Курчева Н. Н. коллективом брошировщиков под руководством Костюшина П. И. и Комарова И. М. Тиснением руководил Александров А. А. Клише для тиснения на переплете гравировано Законовым Г. А. Бумага бумажной фабрики Вишхимза. Дерматин Кунцевской фабрики им. В. П. Ногина. Картон Миропольской фабрики и Балахнинского комбината.

ЛИ-ЭН-М-35(Т. 9)

Адрес Института: Москва, Орликов пер., 3.

16-я типография треста «Полиграфкнига», Москва, Трехпрудный пер., д. 9. Уполномоченный Главлита Б 8960. ГИЗ 15. Э-50 г. Тираж 25 200 экз. Заказ № 685. Бумага 72×108/16. 26 печатных листов текста × 90 000 знаков = 58,5 авт. л.; 15/8 л. вклеек = 1,5 авт. л. Всего в томе 60 авт. л.

РЕДАКЦИЯ «ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»

РЕДАКЦИОННОЕ БЮРО

Зам. Гл. редактора—**П. И. Лебедев-Полянский**, Ученый секретарь—**Е. Н. Михайлова**,
Директор Института—**О. Ю. Шмидт.**

РЕДАКЦИОННЫЙ АППАРАТ

МЕТОДОЛОГИЯ	— Редактор **Л. И. Тимофеев**
ПОЭТИКА	— Редакторы **Л. И. Тимофеев** и **Р. О. Шор**
ЛИНГВИСТИКА	— Редактор **Р. О. Шор**
АНТИЧНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ	— Редактор **Б. И. Пуришев**
ЗАП.-ЕВРОПЕЙСКИЕ И АМЕРИКАНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ	— Редакторы **А. М. Лаврецкий** и **Б. И. Пуришев**
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА (эпохи крепостничества и промышленного капитализма)	— Редактор **У. Р. Фохт**
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА (эпохи империализма и пролетарской революции)	— Редактор **Е. И. Ковальчик**
ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СССР (кроме русской)	— Редактор **С. М. Гордон**

Контрольный редактор по зап.-европейским и американским литературам—**А. И. Дробинский.** Иллюстративный материал подобран **М. Д. Ицеховской.** Библиография проверена и дополнена **Н. М. Ченцовым** (русская), **Н. И. Пожарским** (западная) и **Б. М. Гранде** (восточная). Фотографии выполнены **М. П. Гальпериным** и др. Технический редактор—**А. Н. Лейненберг.**
Ответственный секретарь редакции—**Т. С. Звентова.**

ПРОИЗВОДСТВЕННЫЙ ОТДЕЛ

Руководитель Производственным отделом—**Д. П. Татиев.** Зам. руководителя Произв. отделом—**В. А. Маркус.** Зав. Технической редакцией при типографии—**З. М. Кранц.** Технический редактор—**П. В. Кельберер.** Зав. корректорской—**Е. М. Красовская.** Старший корректор—**З. Г. Алимова.** Руководитель графической группой—**К. К. Овсянников.** Гравюры портретов выполнены художниками-граверами **М. В. Моториным** и **А. П. Троицким.** Ксилографии для текстовых иллюстраций выполнены **А. И. Гориным, Н. С. Гориным** и **Е. А. Гориной.**

СПИСОК ВАЖНЕЙШИХ СТАТЕЙ IX ТОМА

ПО Эдгар—М. Заблудовский
ПОВЕСТЬ—Б. Розенфельд
ПОЛЕЖАЕВ—Н. Бельчиков
ПОЛИТИКА ЛИТЕРАТУРНАЯ—К. С.
ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА—Я. Висляк, А. Малецкий и Г. Д.
ПОЛЬСКИЙ ЯЗЫК—С. Бернштейн
ПОМЯЛОВСКИЙ—И. Ямпольский
ПОПУТЧИКИ—А. Селивановский
ПОРТУГАЛЬСКАЯ И БРАЗИЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА—К. Державин и О. Брандао
ПОСЛОВИЦА—М. Рыбникова
ПОТЕБНЯ—Е. Дроздовская
ПОТЬЕ—Ал. Дробинский
ПОЭМА—У. Фохт
«ПРАВДА»
ПРЕЦИОЗНАЯ ЛИТЕРАТУРА—Л. Галицкий
ПРИШВИН—Е. Тагер
ПРОВАНСАЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА—Ал. Дробинский
ПРОЛЕТАРСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА—Е. Ковальчик
ПРОМЕТЕЙ—И. Нусинов
ПРОСВЕЩЕНИЕ—И. Верцман
ПРУСТ Марсель—Е. Гальперина
ПУНКТУАЦИЯ—Л. Щерба
ПУШКИН—М. Храпченко, А. Цейтлин и В. Нечаева
РАБЛЕ—А. Смирнов
РАДИЩЕВ—М. Бочачер
РАЙНИС—Р. Пельше
РАПП—К.
РАСИН—С. Мокульский
РАССКАЗ—Б. Розенфельд
РЕАЛИЗМ—Д. Мирский
РЕНЕССАНС—А. Дживелегов
РЕЧЬ ОРАТОРСКАЯ—В. Гофман
РЕШЕТНИКОВ—И. Векслер
РИМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА—И. Троцкий
РИФМА—Л. Тимофеев
РИХТЕР И.—Е. Книпович
РОКОКО—Б. Пуришев
РОЛЛАН Ромен—Е. Гальперина
РОМАН—Г. Лукач и Г. Поспелов

ИЛЛЮСТРАЦИИ И ПОРТРЕТЫ

(на вкладных листах)

	между ст.
ПОЛЬСКАЯ ЛИТ-РА (иллюстрация)	100—101
ПУШКИН (портрет)	384—385
ПУШКИН (иллюстрация)	388—389
ПУШКИН (иллюстрация)	416—417
ПУШКИН (иллюстрация)	424—425
ПУШКИН (портрет)	432—433
ПУШКИН (иллюстрация)	440—441
РАБЛЕ (портрет)	472—473
РАБЛЕ (иллюстрация)	476—477
РАДИЩЕВ (портрет)	492—493
РАСИН (иллюстрация)	532—533
РИМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА (цветная иллюстрация)	672—673
РОЛЛАН (портрет)	760—761

П

ПНИН Иван Петрович [1773—1805]—поэт и публицист. «Незаконный» сын крупного крепостника кн. Н. В. Репнина (отсюда фамилия Пнин, усеченная Репнин), П. получил хорошее для своего времени образование в московском университетском благородном пансионе и в Артиллерийском инженерном кадетском корпусе. Был на военной службе, потом перешел на положение мелкого гражданского чиновника. Лит-ая деятельность П. началась довольно рано, но систематический характер она приобрела только в конце 90-х гг. П. этого времени—поэт широкого диапазона как в смысле богатства жанров (ода, другие лирические стихи, басни), так и тематики—от философских размышлений до эротики. В своих философских и публицистических стихотворениях Пнин выступал последователем французского материализма XVIII века, в частности Гольбаха, сторонником политического равенства, хотя и осуществляемого нереволюционными методами. Эта идеология политического радикализма, гораздо менее четкого, чем у Радищева, под влиянием к-рого она складывалась, была характерна для целой группы дворянской интеллигенции конца XVIII века, шедшей навстречу капиталистическому развитию страны.

Первый выход Пнина на широкое публицистическое поприще был осуществлен им в основанном в 1798 совместно с его другом и единомышленником А. Ф. Бестужевым (отцом четырех декабристов) «Санктпетербургском журнале».

Расцвет лит-ой деятельности Пнина относится к первым годам XIX в., когда молодые радищевцы активно выступали на государственной службе и в лит-ре, особенно в возникшем в 1801 «Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств», председателем к-рого П. был в 1805. К этому периоду относятся важнейшие оды П.—«Человек», «Бог», «На правосудие» и др.—и основные его публицистические произведения—«Вопль невинности, отвергаемой законами» (1803; опубликовано впервые в «Историческом вестнике», 1889, № 1) и «Опыт о просвещении относительно к России» (СПБ, 1804). В «Опыте» П. выступил непримиримым врагом крепостного права, для борьбы с которым он нашел сильные и страстные выражения. Это послужило основанием запрещения «Опыта» к повторному изданию. В ряде других вопросов это важнейшее произведение П. лойяльно по отношению к царской власти: «Просвещение в настоящем смысле приемлемое,—писал П.,—состоит в том, когда каждый член общества, в каком бы звании он ни находился, совершенно знает и исполняет свои должности, т. е. когда начальство с своей стороны свято исполняет обязанности вверенной ему власти, а нижнего разряда люди ненарушимо исполняют обязанности своего повиновения». «Вопль невинности»—протест против бедственного положения «незаконнорожденного»—было точно так же произведением большой социальной остроты, хотя оно касалось и частного факта. Нельзя переоценивать радикализм этих сочинений П., как это делала либеральная историография, но прогрессивный их характер совершенно бесспорен.

Поэзия П., несмотря на всю связь ее с «витийственной» поэзией классицизма, несет в себе элементы ее разрушения. Содержание его стихов, в особенности од, часто противопоставлено классической и сентиментальной лит-ре. Такова напр. явно направленная против державинской оды «Бог» ода П. «Человек», где утверждается право человека быть свободным, а не рабом.

Тематика од П. вообще очень характерна. Оды посвящены высоким философским и политическим вопросам: «Человек», «Бог», «Правосудие», «Время», «Слава» и пр. П. являлся последовательным сторонником идейной поэзии. Принципиальное значение ее П. обосновывал в «Послании к некоторым писателям», где писал, что «цель полезная» оправдывает даже сочинение, к-рое «слишком худо написано». В отношении жанровом и языковом П. в противовес господствовавшей сентиментальной литературе преимущественно опирался на гражданскую лирику классицизма, деформируя ее в соответствии с содержанием своего творчества в сторону агитационной выразительности. П. в своей поэтической деятельности был не одинок. Его творчеству созвучно творчество целого ряда поэтов—членов упомянутого «Вольного общества»—Востокова, Григорьева, Борна и др.

Идейное содержание поэзии П. делает его наряду с другими писателями «Вольного общества» лит-ым продолжателем дела Радищева, учеником к-рого П. был и в общественной своей деятельности, и предшественником последующей гражданской поэзии декабристов—Рылеева, Раевского и др.

Библиография: I. Сочинения. Вступ. статья и ред. И. К. Луппола, подгот. к печати и комментарии В. Н. Орлова, М., 1934 (здесь же библиография); Поэты-радищевцы. Вольное общество любителей словесности, наук и художеств, ред. и комментарии Вл. Орлова, [Л.], 1935 (Биб-ка поэта, под ред. М. Горького).

II. Прытков Н. Л., И. П. Пнин и его литературная деятельность, «Древняя и новая Россия», ч. 3, 1878, № 9; Сухомлинов М. И., Исследования и статьи по русской литературе и просвещению, т. I, СПБ, 1889, стр. 430—434 и 520; Петухов Е. В., И. П. Пнин и его «Вопль невинности», «Историч ский вестник», 1889, № 7; Бурцев А. Е., Обстоятельное библиографическое описание редких и замечательных книг, т. IV, СПБ, 1901 (перепеч. «Опыта о просвещении относительно к России»); Кадлаш В., «Друг истины» (Памяти И. П. Пнина), «Русская мысль», 1905, № 9; Его же, Памяти И. П. Пнина, «Русские ведомости», 1905, № 253; Модзалевский Б. Л., И. П. Пнин, «Русский биографический словарь», т. Плавильщиков — Примо, СПБ, 1905; Даденков Н., И. П. Пнин, Опыт его биографии и обзор литературной деятельности, «Известия Историко-филологического института кн. Безбородко в Нежине», т. XXVI (1912); Поляков А. С., Пушкин и Пнин, «Пушкин и его современники», вып. XVII—XVIII, СПБ, 1913; Семенников В. П., Радищев, Очерки и исследования, П., 1923; Луппол И. К., Русский голбахиа ец конца XVIII в., «Под знаменем марксизма», 1925, № 3; Филиппов А., И. П. Пнин и его непропущенный цензурою «Опыт о просвещении относительно к России», «Известия по русскому языку и словесности Академии Наук СССР», 1929, том II, книга II.

III. Пиксанов Н. К., Два века русской литературы, изд. 2, М., [1924], стр. 63—64; Библиографический указатель литературы о Пнине, Сочин., М., 1934, стр. 305—309.

И. Троцкий

ПО (Поэ) Эдгар Аллан [Edgar Allan Poe, 1809—1849]—американский писатель, поэт и критик. Р. в Бостоне, рано потерял родителей—актеров по профессии—и был усыновлен зажиточным купцом Джоном Алланом. Вначале воспитывался в Англии; в 1826 поступил в аристократический Виргинский университет в Шарлоттенсвилле, где его невротическая наследственность проявилась в кутежах и карточной игре. В 1830 П. поступил в Военную академию (West Point), но вскоре уволился, что привело к разрыву с приемным отцом. П. остался без средств к существованию; он становится профессиональным литератором и журналистом, ведет крайне тяжелую жизнь, трагически закончившуюся смертью на больничной койке.

П. начал свою лит-ую деятельность с поэзии, опубликовав еще в 1827 в Бостоне томик стихов «Tamerlane a. other poems» (Тамерлан и др. поэмы). Как прозаик П. выступил в 1833—«A manuscript found in a bottle» (Манускрипт, найденный в бутылке).

Творчество П. развертывалось в переломную эпоху. На смену патриархально-натуральным отношениям пришел быстро растущий капитализм; обострился конфликт между помещичьим Югом и буржуазным Севером. Творчество П. отражает противоречия его эпохи во всей их обостренности и сложности. П.—деклассированный интеллигент, скудно оплачиваемый, ведущий нищенскую жизнь, обладающий болезненно-нервной психикой,—острее других чувствует близость надвигающейся катастрофы. Он смертельно ненавидит мир буржуазных дельцов, мир расчета и чистогана (в этом отношении характерен рассказ-памфлет «Деловой человек», 1840), он, как и Бодлер, презирает демократию—«деспотизм черни» («Разговор с мумией»). У него нет крепкой связи и с помещичье-рабовладельческим Югом, в окружении к-рого он вырос, несмотря на то, что он конечно ближе к уходящему классу помещика, чем к побеждающей буржуазии (это сказывается в таких вещах, как «The domain of Arnheim»—«Поместье Арнгейм» или «Поместье Лэндоре», 1842, где развертывается идиллическая картина южной поместной жизни). От противоречий действительности П. уходит в мир фантазии; стараясь не замечать борьбы, развертывающейся в его стране, он обращается к запущенным мрачным феодальным замкам Европы, особенно Англии,—к эпохе феодализма, чуждого Америке. Его разрыв с окружающей действительностью не перешел в протест, его социальные чаяния бесперспективны, утопии—худосочны; он ощущал свое положение в обществе как глубокое трагическое одиночество перед лицом неизбежных столкновений, отразив это томление одиночества, эту смутную тревогу в ярком рассказе «Man of the crowd» (Человек толпы, 1840).

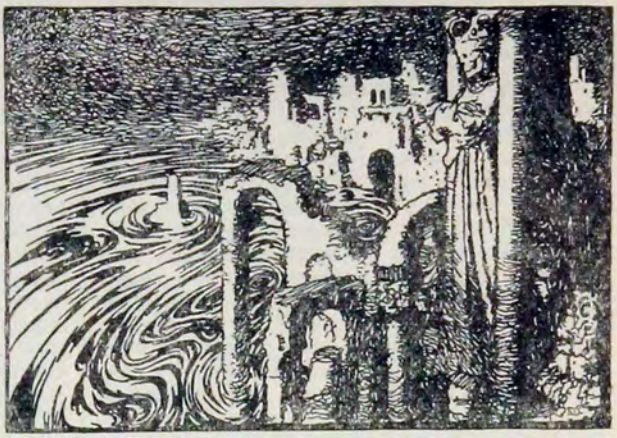
Творчество П., полное глубокого ужаса перед будущим, эта поэзия распада и гибели, находилось под влиянием романтизма, уже завершавшего свой путь на Западе. «Мрачная фантастика, постепенно исчезавшая из европейской литературы, вспыхнула еще раз оригинально и ярко в „страшных рассказах" По—то был эпилог романтизма» (Фрич е). На творчество П. оказали сильное влияние английские и немецкие романтики, особенно Гофман (недаром П. увлекался немецкой литературой и идеалистической философией); ему родственен зловеще-мрачный оттенок гофмановских фантазий, хотя он и заявил о себе: «Ужас моих рассказов не от Германии, а от души». Слова Гофмана: «жизнь безумный кошмар, который преследует нас до тех пор, пока не бросит наконец в объятия смерти», выражают собой основную идею «страшных рассказов» П.—идею, которая вместе со своеобразным стилем ее выражения родилась уже в первых рассказах П. и только углублялась, обрабатывалась с большим мастерством в его дальнейшем художественном творчестве.

Безысходный ужас жизни, безраздельно господствующий над человеком, мир как царство безумия, гибель и распад как предопределенный жестокой верховной силой удел человека—таково содержание «страшных рассказов» П. Смерть как проявление сверхъестественного (смерть прекрасной женщины в таинственной обстановке)—вот тема рассказа «Ligeia» (Лигейя, 1838), одного из лучших по мастерству рассказов П. В нем поставлена проблема преодоления смерти, чудесного, загадочного воскресения Лигейи. В рассказе «Berenice» (Береника) отшельник-созерцатель Эгей проникся маниакальной идеей, что он должен обладать прекрасными зубами своей умирающей невесты Береники, и выламывает

их, совершая это кощунство над еще живым, еще трепещущим телом. В других рассказах дана тема утраты возлюбленной («Eleonora», «Morella» и др.), возникшая задолго до смерти любимой жены П.—Виргинии [ум. в 1847]. Проблема борьбы добра со злом, раздвоения психики, тяги человека ко злу поставлена в рассказе о двойнике «William Wilson» (Вильям Вильсон), та же тяга к преступлению, злу и уничтожению характеризует героев рассказов «The Imp of the perverse» (Демон извращенности, 1845), «Metzengersteinn» (Метценгерштейн), «The black cat» (Черный кот, 1843), «The tell-tale heart» (Сердце-обличитель, 1843) и др. Метампсихоз, передача мыслей на расстоянии, является темой рассказа «Сказка скалистых гор» и существенным компонентом одного из наиболее впечатляющих рассказов П.—«The fall of the house of Usher» (Падение дома Эшер). В древнем, мрачном, полном какой-то особой гнетущей атмосферы замке живет последний его владелец — Родерик Эшер; с болезненно-нервной, изощренной восприимчивостью он сквозь шум грозы слышит, как пытается вырваться из гроба заживо похороненная им в фамильном склепе сестра, но не в силах пойти и помочь ей — у него маниакальная «боязнь» ужаса. Сестра появляется в окровавленном саване, ужас убивает ее брата, они оба умирают, и замок Эшер падает, разрушенный грозой.

Родерик—по сути основной и единственный герой П., по-разному повторенный в других рассказах: это—нервный, болезненно-восприимчивый созерцатель, любящий редкие книги, отшельник, боящийся жизни; он так же условен, как и излюбленная героиня П.—загадочная, таинственно-мудрая, угасающая прекрасная женщина. Герои П.—во власти рока, предопределившего их гибель; они безвольны, в них нет силы для протеста против жизни, ощущаемой как кошмар и зло. Каждый из них—жертва какой-нибудь навязчивой идеи, они не живые люди с реальными чувствами и страстями, а отвлеченные фигуры, почти схемы, к-рым только исключительное мастерство художника придает жизненность. П. пытается преодолеть безволие своих героев: наделяя их силой мысли, он прославляет волю. Слова Джозефа Гленвилля: «Человек не уступил бы ангелам, ни самой смерти, если бы не слабость его воли», он поставил эпиграфом к «Лигейе». Но если самое неестественное и непостижимое, развиваясь со строгой логической последовательностью в рассказах П., заставляет читателя поверить в невероятное, то здесь мастерство П. не помогло—герои его остались безвольны. П. невнимателен к среднему человеческому характеру, к психологии и быту обыкновенного человека, его интересует только необычное, анормальное. С первой же строки произведения все элементы стиля—композиция, подбор слов, логика повествования—направлены на достижение определенного, заранее рассчитанного эффекта, поражающего читателя в кульминационном пункте рассказа,— недаром избираются такие ужасные моменты, как преждевременное погребение, замуравление живьем и т. д.

Сверхъестественное у По — это рассудочно избранный путь для достижения эффекта. Эффектами же определено условное изображение героев у П., которое соответствует условному реализму его диких и безлюдных пейзажей («Свидание», «Лигейя», «Падение дома Эшер» и др.). Гофман например в отличие от П. не избирает нарочито неестественного антуража средневековья—у него самые невероятные события совершаются в обычной обывательски-бюргерской обстановке. Характерна также любовь П. к показу мира через вещи, драгоценности и т. д. — черта, которую унаследовал Уайльд.



Э. Дюлак (Dulac). Иллюстрация к поэмам Э. По (Лондон, 1910)

Научно-фантастические рассказы П.—«Приключение Ганса Пфалля», «Приключение Артура Гордона Пима» (The narrative of Arthur Gordon Pym of Nantuchet, 1838), «Небывалый аэростат», «Спуск в Мальмстрем» (A descent into the Maelström) и другие, — в которых писатель обращается к науке столь ненавистного ему капиталистического мира, обнаруживают чрезвычайно большую изобретательность и обычное мастерство стиля; но фантазия П. слишком слаба и бледна по сравнению с развитием капиталистической техники—она иногда сводится просто к логическому развертыванию уже известных изобретений («Небывалый аэростат») или перечислению фактов («1002 сказка Шехеразады», 1845). Наука для П.—лишь средство проявления непостижимого, помогающее придать этому непостижимому (корабль, растущий, как тело, пучина, поглощающая корабли на Южном полюсе, и пр.) большую долю вероятности благодаря использованию точных географических данных, химических рецептов, сведений о морском деле и т. д. Наука здесь играет декоративную роль, поскольку П. стремится лишь к наукообразности и мистифицированию читателя, причем в научно-фантастических рассказах развертывается та же тема неизбежной гибели героев. П., будучи в

«страшных рассказах» и поэзии завершителем романтизма, оказал в области фантастики влияние на ряд зап.-европейских писателей. От «Золотого жука» с поисками клада и криптограммами лит-ра приходит к «Острову сокровищ» Стивенсона, от «Ганса Пфалля»— к «Путешествию на луну» Ж. Верна, к географической декоративности ряда романов и пр.

Склонность П. к умозрительному анализу, к последовательно-логическому развертыванию событий, даже невероятных, ярко проявилась в его так наз. детективных рассказах — «Убийство в ул. Морг» (The murders in the Rue Morgue, 1841), «Тайна Мари Роже» (The mystery of Marie Roget) и «Украденное письмо» (The purloined letter, 1845). Как и в научной фантастике, П. старается придать своим детективным рассказам характер фактов, имевших место в действительности, вводя в повествование полицейские протоколы, точные даты, ссылки на периодическую прессу и т. д. Клубок противоречий, противоположных друг другу, запутанных фактов постепенно развязывается благодаря стройной системе логического анализа, перед которой бессильны любые загадки. Характерно, что мотив частной собственности, безраздельно доминирующий в буржуазном детективном жанре, не находит себе места в рассказах П. Также не занимают его вопросы морали, психологии преступника и преступления—его интересует лишь техническая сторона дела (один из его рассказов так и назван «Жульничество как одна из точных наук»), сюжетный узел загадки и подведение читателя к моменту разгадки, к-рый выполняет роль кульминационного пункта «страшных рассказов». П. в своих детективных рассказах пытался приблизиться к действительности, но вместо этого получилось бегство в область аналитической мысли. Его Дюпен—лит-ый отец и конэн-дойлевского Шерлока Холмса и честертоновского патера Брауна, причем характерно, что во всех этих произведениях рассказ ведется от лица друга детектива, помогающего ему.

Поэзия П. не оторвана от всего остального творчества; недаром несколько его стихотворений включены в его же рассказы. Любимый герой П. ощутимо присутствует в этой лирике тонких чувств и переживаний, окрашенных в мрачные тона, внося раздвоение чувства и сознания, пожирающую сердце скорбь и бессилие познать таинственное. Как и в прозе, П. стремится достигнуть своими стихами определенного эффекта. В своей статье «The poetic principle» (Принцип поэзии) он проводит разграничение между поэзией и наукой, считая, что истина не является сущностью поэзии и противоречит ей, что сущностью поэзии является красота — и прежде всего красота формы, передающая красоту чувств. В другой статье—«The philosophy of composition»(Философия творчества, 1846)—П. рассказывает о рассудочных, чисто логических путях, которыми он пришел к созданию своей лучшей поэмы «The Raven» (Ворон, 1845): он предварительно определил размер поэмы, рефрен и строфу и затем уже тему, которая должна была сочетать скорбь и красоту— напр. смерть прекрасной женщины. В этой статье конечно много журналистской выдумки, но то, что эффект поэмы строго рассчитан, что творческая интуиция подчинена рассудку, сказывается во всех деталях поэмы. «Ворон»— это отображение страшного в естественном, это поэма о безысходности скорби, о безнадежности горя, с повторяющимся все с большей силой рефреном—карканьем ворона, загнанного в бурю к одинокому мечтателю, тоскующему о том, что он больше никогда не увидит свою умершую возлюбленную Ленору—«Nevermore!»—«Больше никогда!»:

«Там, над входом, ворон черный с белым бюстом слит всегда,
Светом лампы озаренный, смотрит, словно демон сонный.
Тень ложится удлиненно—на полу лежат года,
И душе не встать из тени—пусть идут, идут года,
Знаю—Больше никогда!» (перев. Брюсова).

Тема любви и смерти, в к-рой любовь подчеркивает ужас смерти, а смерть—силу и непобедимость любви, развертывается в ряде стихов П. Мрачная подавленность и раздвоение сознания, идущего к безумию, в поэме «Ulalume» перекликаются с безнадежной скорбью «Ворона».

Как в прозе, так и в поэзии для П. характерен искусный отбор слов, сжатость и яркость образов, создающих своеобразное настроение, исключительная гармония частей, стройность композиции. В поэзии это доведено до высшего совершенства. П. воспринял в этом отношении лучшее от английской романтической поэзии—от Байрона, влияние которого чувствуется особенно сильно в юношеских стихах, от Шелли и гл. обр. от Кольриджа. Мрачный тон «Старого моряка» с его потрясающей сердца людей предопределенностью, простотой и в то же время грандиозностью образов, условным реализмом непостижимого, фантастические образы «Кубля-хан»—все это оказало большое влияние на творчество П.

П. сознательно стремился найти в технике английского стиха новые средства—он вводит новые сочетания размеров и строф, он тщательно разрабатывает внутреннюю рифму, аллитерации, звукоподражание, достигая неумирающей, по выражению Брюсова, ритмичности и музыкальности. Эта поэтическая техника достигает своей вершины в стихотворении «The bells» (Колокола), в к-ром переданы все оттенки колокольного звона.

Особняком в творчестве П. стоит его «Eureka» (Эврика, 1848), в к-рой он дал мистико-пантеистическую систему, изложив основы своей философии. Следует отметить ряд критических статей П., боровшегося против буржуазной лит-ры Севера — против Лоуэлля, Лонгфелло и др.

Оригинальность стиля П. не нашла себе последователей в Америке. Буржуазия заплатила ему за его ненависть ханжеским замалчиванием. Но эта ненависть индивидуалиста-отщепенца не исключала самых антиобщественных упадочнических настроений. Вот почему творчество П. нашло себе резонанс в поэзии французского символиста Бодлера (*см.*), который переводит П., знакомит с ним Европу, и отсюда начинается влияние По на лит-ру декаданса и символизма—на Вилье

де Лиль Адана, Малларме, Метерлинка, Уайльда и т. п., вплоть до русских символистов.

Особенно много внимания П. уделяли русские декаденты («Ворон», перев. Д. Мережковского, в «Северном вестнике», 1890, № 11; «Баллады и фантазии», «Таинственные рассказы», перев. К. Бальмонта, 1895; «Ворон», перев. В. Брюсова, в «Вопросах жизни», 1905, № 2). Особенно популярен был у декадентов размер «Ворона» (Бальмонт, Брюсов, «Алтея» В. Голикова).

Библиография: I. The Virginia, ed. by J. A. Harrison, 17 vv., Boston, 1902; E. C. Stedman a. G. E. Woodberry, 10 vv., N. Y., 1908; Собр. сочин., 2 тт., изд. Пантелеева, СПБ, 1896; Необыкновенные рассказы, 2 тт., изд. Суворина, СПБ, 1896; Таинственные рассказы, перев. К. Д. Бальмонта, М., 1908; Собр. сочин., 2 тт., изд. «Вестника иностранной литературы», СПБ, 1911; То же, перев. К. Бальмонта, 5 тт., изд. «Скорпион», М., 1911—1912 (в последнем томе очерк жизни Э. По, сост. К. Бальмонтом, и письма Э. По); Стихотворения в лучших русских переводах, СПБ, 1911; Рассказы, 3 тт., перев. М. А. Энгельгардт, изд. «Всемирная литература», Берлин, 1923; Рассказы, перев. К. Д. Бальмонта, Ростов н/Д., 1923; Полное собрание поэм и стихотворений, перев. и предисл. Валерия Брюсова с критико-библиографическим комментарием, изд. «Всемирная литература», М.—Л., 1924; Последняя шутка, Рассказы, изд. «Огонек», М., 1927.

H. Whitman S. H., E. A. Poe and his critics, N. Y., 1860; Gill W. F., Life of E. A. Poe, 5-th ed., N. Y., 1880; Lauvrière E., Un génie morbide, 2 vv., P., 1904; Woodberry G. E., Life of E. A. Poe, 2 vv., Boston, 1909; Seylaz L., E. Poe et les premiers symbolistes français, P., 1924; Mauclair C., Le génie d'E. Poe. La légende et la verité, Paris, 1925; Stanard M. N., The dreamer, Philadelphia, 1925; Alterton M., Origines of Poe's critical theory, Jowa city, 1925; Phillips M. E., E. Poe the man, 2 vv., Chicago, 1926; Krutch J. W., E. A. Poe, N. Y., 1926; Allen H., Israfel, The life a. times of E. A. Poe, 2 vv., N. Y., 1927; Lloyd J. A. T., The murder of E. A. Poe, L., 1931; Lemonnier L., E. Poe et les poètes français, P., 1932; Красносельский П. А., В борьбе с прозой жизни, «Русское богатство», 1900, XI—XII; Горленко В. Г., Новый труд об Э. Поэ, в книге автора «Отблески», СПБ, 1908; Аничков Е. В., Бодлер и Эдгар По, «Современный мир», 1909, II (перепеч. в книге автора «Предтечи и современники», т. I, СПБ, 1910); Бодлэр Ш., Эдгар По, перев. Л. Когана, Одесса, 1910; Бразоль Б. Л., Критические грани, СПБ, 1910; Фриче В. М., Поэзия кошмаров и ужаса, М., 1912; Брюсов В., Эдгар По, в книге «История западной литературы» (1800—1910), под ред. проф. Ф. Д. Батюшкова, т. III, М., 1914; Динамов С., Научно-фантастические новеллы Эдгара По, «Литература и марксизм», 1931, III; Его же, Новеллы Эдгара По, «30 дней», 1933, XI—XII; Его же, Эдгар По—художник смерти и разложения, «Октябрь», 1934, IV.

М. Залкиндовский

ПОВЕН Шарль [Charles Potvin, 1818—1902]—бельгийский писатель. Писал также под псевдонимом Dom Jacobus, Dom Liber. Историк лит-ры, философ и поэт, П. принадлежал к группе писателей, отражавших мировоззрение либеральных слоев бельгийской буржуазии, к середине XIX в. активно стремившейся утвердить свое влияние в материальной и духовной жизни страны. Развитие национальной идеи—основное в лит-ой деятельности П. В ряде научных и художественных трудов Повен отстаивал самодовлеющую ценность бельгийской культуры, искусства в частности. Образцам художественных достижений в разных областях, вплоть до бельгийской промышленности, посвящена книга стихов «L'art flamand» [1867].

Соответственно националистическим устремлениям П. история и легенды бельгийского народа являются одним из существенных источников его тематики («Albert et Isabelle», печаталась в журн. «La Nation» за 1853, отд. изд. 1861; «La Patrie de 1830», 1880). Пропагандируя необходимость создания национального театра, Повен пытался выступить и в роли драматурга, но после нескольких неудачных опытов отказался от драматургической деятельности. Одно время П. стоял во главе журн. «La Revue de Belgique» [1869].

Тенденциозное и рассудочное поэтическое творчество П. не отличается большими художественными достоинствами: поэтическую искренность и эмоциональную насыщенность писатель подменяет риторическим пафосом и красноречием. На лит-ом стиле и образах П. заметно сильное влияние классицизма. Вместе с этим в некоторых его произведениях слышны отзвуки французского романтизма («En Famille», 1862).

Библиография: I. Кроме указ. в тексте: Poèmes: t. I, Poèmes historiques belges, t. II. Poèmes romantiques, Mons, 1840; Satires et poésies diverses, Bruxelles, 1852; Le poème du Soleil, Bruxelles, 1855; La mendiante, Bruxelles, 1856; Marbres antiques, Bruxelles, 1857; Belgique, Bruxelles, 1859; L'Église et la Morale, 2 éd., Bruxelles, 1858—1859; Jacques d'Artevelde, Drame, Bruxelles, 1860; Poésie, t. I—III, Bruxelles, 1862; Les gueux, Drame, Bruxelles, 1863; Nos premiers siècles littéraires, Bruxelles, 1870; Le Roman du Renard, Bruxelles, 1861; Tablettes d'un libre penseur, Bruxelles, 1879; Du gouvernement de soi-même, I—VI, Verviers, 1877; Essais de littérature dramatique en Belgique, 2 vv., Bruxelles, 1880, и др.

Н. Пресман

ПОВЕСТВОВАНИЕ—один из трех элементов сочинения, устанавливаемый традиционной стилистикой и определяемый как изображение действий или событий во времени. От описания П. отличается так. обр. тем, что изображаемые явления даются не в одновременности, но в их хронологической последовательности, от рассуждения—тем, что связь изображаемых явлений дается в плане временной, а не логической последовательности. Ложноклассическая теория словесности склонна была рассматривать П. как частный вид описания (ср. напр. Ломоносов, Краткое руководство к красноречию, 1748, § 285); напротив, Лессинг выделяет П. как основной элемент всякого эпического произведения.

Р. Ш.

ПОВЕСТЬ—широкий, расплывчатый жанровый термин, не поддающийся единому определению. В своем историческом развитии как самый термин «повесть», так и обнимаемый им материал прошли длинный исторический путь; говорить о П. как о едином жанре в древней и новой лит-ре совершенно невозможно. Неопределенность термина «П.» осложняется еще двумя специфическими обстоятельствами. Во-первых, для нашего термина «П.» нет точно соответствующих терминов в зап.-европейских языках: немецкому «Erzählung», французскому «conte», отчасти «nouvelle», английскому «tale», «story» и т. д. отвечают у нас как «П.», так и «рассказ», частью «сказка». Термин «П.» в его определенной противопоставленности терминам «рассказ» и «роман»—специфически русский термин (см. *«Роман»*, *«Новелла»*). Во-вторых, П.—один из старинейших лит-ых терминов, к-рый в различные исторические моменты менял свое значение. Необходимо к тому же различать изменение значения термина «П.» от изменения самих соответствующих явлений. Историческое развитие термина отражает конечно

(с некоторым лишь запозданием) движение самих жанровых форм. Не случайно у нас термины «рассказ» и «роман» появляются позднее, чем «П.», как не случайно и то, что на определенном этапе этот последний применяется к таким произведениям, которые являются по существу рассказами (*см.* «*Рассказ*»). Так. обр. раскрыть конкретно и полно содержание понятия «П.» и определить его границы можно лишь на основе характеристики соответствующих лит-ых фактов в их историческом развитии.

I. ПОВЕСТЬ В ДРЕВНЕЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.— Первоначальное значение слова «П.» в нашей древней письменности весьма близко к его этимологии: П.—то, что повествуется, представляет законченное повествование. Поэтому применение его весьма свободно и широко. Так, П. часто назывались произведения житийные, новеллистические, агиографические или летописные (напр. «Повесть о житии и отчасти чудес исповедание блаженного Михаила...», «Повести о мудрых женах» или известное «Се повести временных лет» и т. д.). И обратно: в заглавиях старинных П. находим термины «Сказание», «Житие», «Деяния» соответственно распространенному на Западе лат. «gesta», «Слово», при нравоучительном осмыслении—нередко «Притча», позже «Прикладъ» (т. е. пример). Вместе с тем старинная П. и по существу теснейшим образом переплетается с большинством других повествовательных жанров. В недостаточно еще диференцированной, «синкретичной» древней письменности П. является той наиболее общей жанровой формой, в которой перекрещиваются почти все повествовательные (более узкие) жанры: житийные, апокрифические, хроникальные, воинско-эпические и т. п. Это однако не исключает того, что одни из явлений, сюда относящихся, занимают центральное место в этой жанровой группе, другие находятся на ее периферии, третьи же лишь номинально относятся к ней. Так, очевидно родство с П. летописной записи, религиозной легенды и т. п. в их наиболее развернутых образцах. Для повести характерно связное изложение не одного, а целого ряда фактов, объединенных единым стержнем.

Впрочем одного этого формального признака недостаточно для определения типичных образцов древней П. Так, по композиционной структуре близки к типичным формам П. те жития, к-рые дают развернутую биографию «святого» (напр. «Житие Юлиании Лазаревской» нач. XVII в., стоящее к тому же на грани между церковным житием и светской П.). Однако, близко соприкасаясь с П., порою образуя гибридные формы с ней (например «Житие Александра Невского», в котором соединяются черты житийные и воинско-эпические), в целом житие как жанр, в силу своего тематико-идеологического содержания, резко отличается от П. даже в пределах одного стиля как по своей лит-ой роли, так и по тенденциям развития (хотя житие иногда и называется П.). Узко-церковная направленность агиографии и связанная с этим иррealистическая устремленность, давление учительно-риторической струи, консерватизм форм и т. д. уводили этот жанр в сторону от большой дороги литературного процесса, в то время как повесть именно и прокладывала эту большую дорогу в древний период, если не в количественном, то в качественном отношении.

Центральную линию развития повестийных жанров дают повести светские, которые



Иллюстрация к «Повести об Александре Македонском» [XV в.]

несли в себе в условиях своего времени тенденцию развития беллетристики как таковой. Обслужить все потребности, все стороны социальной практики класса одни церковные (преобладавшие) жанры не могли: задачи организации светской власти, разностороннего классового воспитания, наконец запросы любознательности и тяга к занимательному чтению требовали более разносторонней литературы. Отвечая всем этим потребностям, направленным на реальную жизнь, на ее «светские» стороны, литература эта и сама была в общем более реалистической и далекой от аскетизма церковных писаний, хотя реалистичность эта часто бывала весьма относительной; темы исторические, географические и т. п. были столь пронизаны баснословными легендарными элементами, что произведения, их разрабатывавшие, носили порою весьма фантастический характер («Александрия», «Девгениево деяние» и т. п.). Их жанровая форма и определялась этой их функцией: отвечая потребности в расширении социально-исторического кругозора в художественном отражении текущих событий, в лит-ом воплощении «героя» своего времени, произведения эти, еще синкретически соеди-

нявшие моменты художественные, научные и публицистические, развертывались в формах повествования наиболее простого, отражающего в своей последовательности естественный порядок событий и потому по своим размерам свободно охватывающего тему любого масштаба, т. е. в жанровых формах древних повестей. Вместе с тем сравнительная простота социальных отношений и бытовых их проявлений и примитивность познавательных возможностей лит-ры определяли сюжетную однолинейность, «одноплановость» древних произведений, свойственную П. Все это обусловливало собою то, что светская П. в нашей древней письменности если и не была господствовавшим видом лит-ры в силу преобладания церковных жанров, то во всяком случае несла в себе наиболее широкие возможности собственно художественно-литературного беллетристического развития, тем более, что указанная композиционная простота отнюдь не делала древнюю П. «безыскусственной», внехудожественной: наоборот, мы видим в ней достаточно развитую систему художественных средств—стилистических, сюжетных, композиционных, к-рые порой достигают высокой степени мастерства. Из сказанного ясно и то, что в системе жанров древнерусской письменности П. была наиболее широкой, эпической жанровой формой (а не «средней», каковой она является сейчас), хотя практически размер древних П. весьма различен: размер не должен отождествляться с широтой жанра, представляющей как бы масштаб отражения им действительности, широту охвата объекта, по отношению к чему длина произведения является моментом вторичным, производным (и вместе относительным). Впрочем и в отношении внутренней структуры древние П. не были совершенно однородны, и если указанные выше структурные признаки следует считать для них характерными, то все же в иных своих образцах древняя П. приближается к типу зачаточных форм романа (особенно в переводных вроде «Александрия» и т. п.), в других—к типу исторического очерка или мемуаров (П. об исторических событиях) и т. д.

Наконец надо отметить еще одно явление, характерное для древней П., как и для ряда других жанров ранних стадий лит-ого развития (басни, притчи, ранней новеллы, сказки, песенного эпоса и т. д.). Это—международное распространение многих П., обычно анонимных и подвергавшихся в различных национальных и классовых средах многочисленным переработкам. Мировая популярность такого рода произведений определялась интересом к ним как историческим источникам («Александрия», «Троянская история» и т. п.) и широким типизмом отраженных в них социально-бытовых ситуаций и взаимоотношений, воплощенных в их примитивных, но зато легко поддающихся различным модификациям образах («Бова королевич», «Варлаам и Иоасаф» и т. п.). Многие из этих «переходных повестей» приобрели широчайшую популярность и у нас и, сохраняя ее на протяжении столетий, проникали во все слои грамотного люда, подвергались новым обработкам, демократизировались, а иногда даже переходили в устную традицию, в частности—крестьянский фольклор (заметим кстати, что к фольклору же порой восходит и первоисточник «перехожей П.»). Географические источники таких П. чрезвычайно разнообразны. К нам они шли и из Византии и позже [с XVI века] — в связи с новым этапом исторического развития России—с Запада и с Востока (редко непосредственно, обычно через посредство Византии или Запада).

В соответствии с характером сюжетики этих П., весьма разнообразной, но поддающейся все же подразделению на ряд типов, выработались и определенные композиционные схемы различных видов П. Наиболее типичными видами являются здесь П. историческая (точнее псевдоисторическая—в виду искаженности фактов и наличия фантастики), авантюрно-героическая с любовными и фантастическими мотивами (непосредственно граничащая с авантюрно-любовным романом, особенно—рыцарским) и нравоучительная (порою соприкасающаяся с церковными жанрами—житием и т. п., порою—с бытовой новеллой). Для первых двух (вообще резко не разграничивающихся) характерна композиция в виде последовательного изложения ряда событий и приключений, объединенных единым стержнем (обычно—биографией героя), для третьей—нанизывание ряда притч, вводящихся в обрамляющий, самостоятельно развитой сюжет и мотивирующихся различными моментами последнего. В пределах каждого из этих композиционно-тематических типов мы находим конечно далеко не однородные по своему происхождению и стилевой природе произведения (причем в соответствии со стилем модифицируется и конкретное художественное осуществление этих схем). В связи с направлением и классовым характером русского лит-ого процесса в целом у нас переводилось в ранний период то, что отвечало интересам боярства (дружины, духовенства), а позже [в XVI—XVII вв.]—дворянства, купечества, частью—мелкой буржуазии; состав переводных П. изменялся в основном в сторону смены церковно-византийских влияний западно-светскими. Но это—основная схема, к-рую не следует утрировать: светская П. проникла к нам еще в период византийского влияния, слегка лишь подкрашенная религиозными мотивами. Таковы напр. исторические и авантюрно-героические П вроде «Александрии», «Девгениева деяния» и ряда других переводных П. XII—XIII вв. П. с воинско-героической тематикой оказали значительное влияние на нашу оригинальную воинскую П. как со стороны жанровых форм вообще, так особенно в стилистическом отношении (метафоры, сравнения, формулы и т. п.). Ближе к религиозной лит-ре (библейской, житийной) такие нравоучительные П., как «Повесть об Акире премудром», «О Стефаните и Ионилате», «О Варлааме и Иоасафе». Все три эти П.—восточного происхождения. Того же происхождения и жанрового характера «История семи мудрецов», пришедшая к нам много позже—в XVII в.—уже в западнофеодальной обработке. В XVI—XVII вв. появился новый поток переводной лит-ры—зап.-европейской, в частности светских П., носящих рыцарский

характер. Таковы П. «О Бове королевиче», «О Василии златовласом», «История о Петре-златых ключах» и др., в к-рых сильнее подчеркиваются любовная тематика, светские мотивы и т. д., и произведения, стоящие на грани между П. и романом. К этим произведениям тематически примыкает и «Повесть о Еруслане Лазаревиче», впрочем отличающаяся от них восточным, быть может устно-поэтическим происхождением и более демократическим характером общего стиля.

По сравнению с охарактеризованными типами переводных П. наша оригинальная П., несмотря на лит-ую связь с ними, представляет значительные черты своеобразия в жанрово-стилевом отношении. Это и понятно, т. к. по своей художественно-практической направленности и конкретной функции она занимала совсем иное место. В то время как объект переводной лит-ры лежал далеко за пределами окружающей действительности, оригинальная светская П. имела своим предметом именно эту последнюю. Представляя собой синкретическое единство беллетристики и публицистики, она откликалась на очередные вопросы момента, отражала текущие или недавние, не утерявшие еще своей остроты события. Если переводные П. носили «исторический», фантастический или приточный характер, то оригинальные светские П. отличались политической злободневностью, повествуя обычно о фактах исторической значимости—войнах, борьбе политических центров, «смутах» и т. д. Так как основным создателем светской лит-ры был военно-феодальный класс (боярство, дружина), то понятно, что в центре оригинальной светской П. стоял специфический средневековый повествийный жанр—воинская П. К этому именно жанру принадлежит замечательнейший, вошедший в сокровищницу мировой лит-ры памятник нашей древней письменности конца XII в.—«Слово о полку Игореве» (см.), в известной степени являющийся и поэмой. В его жанровой структуре следует отметить сильную лирическую струю. Лирический элемент впрочем вообще довольно характерен для воинских П., к-рые последовательно отражали воинские события XIII—XVII вв. («П.», «сказания», «слова» «О Калкском пастбище», «О приходе Батыевой рати на Рязань», «О житии и храбрости Александра Невского», цикл о Мамаевом побоище, в частности «Задонщина», обнаруживающая значительную подражательность «Слову о полку Игореве», «Поведание» и «Сказание о побоище Дмитрия Донского», позже «История Казанского царства», «Повесть об Азовском сидении» и др.). Обладая известной жанровой близостью, проявляющейся в сходстве композиционно-стилистических приемов, все эти произведения столь различных веков не могут считаться идентичными в стилевом отношении, оформляя идеологию исторически различных групп господствующего класса, обнаруживая новые лит-ые веяния.

Наряду с воинскими П. значительное место в нашей средневековой лит-ре занимали П. политические и религиозно-политические, использовавшие в целях пропаганды той или иной политической идеи обычно псевдоисторические или легендарные сюжеты, порою заимствованные из переводной лит-ры, а иногда из устной поэзии. Таковы сказания о Вавилонском царстве и Белом клобуке, отражающие борьбу за преобладание Москвы и Новгорода, произведения Ивана Пересветова XVI в., воплощающие антибоярскую политическую программу служилого дворянства, П. о Петре и Февронии и т. д.

II. ПОВЕСТЬ В ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРЕХОДНОГО И НОВОГО ПЕРИОДА.—Только в позднейший период нашей средневековой лит-ры появляются в ней бытовые, авантюрные, вообще говорящие об «обычных» людях и построенные на художественном вымысле светские П. Здесь уже—зарождение жанра П. в современном значении этого термина. Это происходит лишь в XVII в., в период, когда в результате обострения феодальных противоречий, выдвижения дворянства и купечества, ослабления роли церкви, связанной с этим бытовой перестройки начинает расти русская беллетристика, обособляющаяся от церковной, исторической, публицистической лит-ры и освобождающаяся от подавляющего авторитета религиозной догмы. Опираясь на образцы зап.-европейской буржуазной лит-ры, поднимающееся дворянство, прогрессивная часть купечества, передовые группы мелкой буржуазии создают свои, в общем реалистически направленные произведения, отражающие новые социально-бытовые отношения, вырабатывают приемы художественного бытописания («Повесть о Фроле Скобееве», «Повесть о Карпе Сутулове», «Повесть о Ерше Ершовиче» и др.). Не избежали влияния новых лит-ых веяний и консервативные группы, в частности консервативная часть купечества, дающая произведения, любопытно сочетающие элементы бытового реализма с консервативными религиозно-легендарными мотивами и идеями. Таковы «Повесть о Савве Грудцине» и П.-поэма «О Горе Злочастии».

Этот период является тем этапом в развитии русской литературы, когда общая, ранее недостаточно диференцированная масса повествовательных жанров начинает с большей отчетливостью диференцироваться, выделяя, с одной стороны, новеллу, с другой—роман как уже отчетливо определившиеся жанры. Такого рода произведения, как «Повесть о Карпе Сутулове», «О Шемякине суде» и т. п., терминологически еще не обособившиеся в отдельный жанр, являются в сущности типичными новеллами. «Истории» начала XVII в. «Об Александре российском дворянине», «О матросе Василии Кориотском» и т. п. с таким же основанием можно отнести к эмбриональным формам романа, как и к П.

Усложнение социальной жизни по мере нарастания буржуазных отношений, расширение и углубление художественно-познавательных возможностей лит-ры—все это обусловливает выдвижение на первый план в области художественной прозы *новеллы* (рассказа) как формы, свидетельствующей об умении художника выделить из общего потока обыденной жизни *отдельный* момент, и *романа* как формы, предполагающей способность отразить *комплекс* раз-

личных сторон действительности в их многопланных связях. При наличии такой дифференциации повествовательных форм понятие «повесть» приобретает новое и более узкое содержание, занимая то среднее между романом и новеллой положение, к-рое обычно указывается теоретиками лит-ры. При этом конечно самая природа П. в новой лит-ре меняется и раскрывается в иных соотношениях. Среднее место П. между рассказом и романом прежде всего определяется масштабом объема и сложности охватываемой произведением действительности: рассказ говорит о каком-либо о д н о м жизненном случае, роман дает целый комплекс переплетающихся сюжетных линий. П. выделяет какую-либо о д н у л и н и ю действительности, но прослеживает ее в отличие от рассказа на всем протяжении ее естественного течения в целом ряде определяющих ее моментов. Размер данного произведения решающей роли при этом не играет: маленькая П. может быть короче длинного рассказа (напр. у Л. Толстого П. «Записки маркера» и рассказ «Метель»), большая П. может оказаться длиннее небольшого романа. Однако в среднем, в общей массе, П.—длиннее рассказа и короче романа; размер произведения является производным от его внутренней структуры. В связи с основными формами отношения к действительности в П., рассказе и романе вырабатываются соответствующие им и конечно модифицирующиеся в каждом данном стиле системы приемов. В общем для П. сравнительно с рассказом и романом характерно относительно медленное развитие действия, ровный темп повествования, более или менее равномерное распределение сюжетного напряжения по ряду моментов, относительная простота композиции и т. д. По сравнению с рассказом П.—более емкая форма, отсюда число действующих лиц в ней обычно больше, чем в рассказе. В соответствии с этим самая обрисовка образов в П. более или менее отлична от того, что мы видим в рассказе и в романе. Раскрытие персонажа на протяжении длительного отрезка времени при однолинейности сюжета определяет большую многосторонность обрисовки его характера по сравнению с рассказом. Каждая из только что перечисленных черт не является неизменной и абсолютно обязательной для П.; при сравнении П. с рассказом и романом на материале отдельных образцов необходимо учитывать стилевое соотношение последних. Весь же комплекс указанных признаков характеризует центральные явления данной жанровой группы, на периферии же ее находим различного рода переходные и комбинированные формы, не позволяющие устанавливать непроницаемые перегородки между соприкасающимися жанрами. Вместе с тем и внутри повестийной жанровой группы мы находим многие разновидности новой П., к к-рым в разной мере тяготеют различные стили и в к-рых более или менее различно конструируется художественный образ (П. бытовая, психологическая, историческая и т. д.).

Место, занимаемое П. в новой русской лит-ре, различно. Во 2-й половине XVIII в. и первой трети XIX в. в господствующем стиле, т. е. в стиле различных групп дворянства, выдвигаются преимущественно стихотворные и драматургические жанры. Лишь для консервативно-дворянского сентиментализма, с его призывом к простоте и естественности, П. является характерным жанром (Карамзин). Позднее же, в 30-х гг., когда с чрезвычайной интенсивностью начинает расти проза, в ней выдвигается на первый план вместе



Щеглов. Иллюстрация к повести Тургенева «Муму»

с романом и П. Так, Белинский в 30-х гг. утверждал: «Теперь вся наша литература превратилась в роман и повесть» («О русской повести и повестях Гоголя»). Развитие повести несомненно связано с обращением лит-ры к «прозаической», обыденной действительности (недаром Белинский противопоставляет П. и роман «героической поэме» и оде классицизма), хотя сама эта действительность может восприниматься авторами и в романтическом аспекте (напр. петербургские повести Гоголя, ряд повестей В. Одоевского, Марлинского, такие произведения Н. Полевого, как «Блаженство безумия», «Эмма» и др.). Среди повестей 30-х гг. было немало обладавших исторической тематикой (романтические повести Марлинского, повести Вельтмана и др.). Однако подлинно типичными для эпохи, новыми по сравнению с предыдущим этапом являются повести с реалистической устремленностью, обращенные к современной, зачастую будничной жизни («По-

вести Белкина» Пушкина, буржуазная и мелкобуржуазная бытовая повесть Погодина, Н. Павлова, Н. Полевого, Степанова и других; у романтиков—В. Одоевского и Марлинского—им аналогична «светская повесть», посвященная психологии и бытописи «салона»).

С дальнейшим развитием русской лит-ры, в к-рой все большую роль начинает играть роман, П. все же сохраняет достаточно заметное место. Усиленно используется П. как наиболее «безыскусственная», простая и вместе широкая форма авторами-бытописателями. Типичные образцы такой бытовой П. дал напр. Григорович («Антон Горемыка» и др.); классики-реалисты (Тургенев, Л. Толстой, Чехов и др.) дают П. психологическую по преимуществу, с большим или меньшим раскрытием социальной обусловленности и типичности изображаемых явлений. Так. обр. на протяжении всего XIX в. П. представлена едва ли не всеми крупнейшими писателями-прозаиками (Пушкин, Гоголь, Тургенев, Л. Толстой, Достоевский, Чехов, Короленко и др.), а также и рядом второстепенных. Приблизительно такой же удельный вес сохраняет повесть в творчестве наших современных писателей. Исключительный вклад в лит-ру П. сделал М. Горький своими автобиографическими повестями («Детство», «В людях», «Мои университеты»), структурной особенностью к-рых является большая значимость окружающих основное действующее лицо персонажей. Прочное место заняла П. в творчестве ряда других современных писателей, служа для оформления самых различных тематических комплексов. Достаточно назвать такие популярнейшие произведения советской лит-ры, как «Чапаев» Фурманова, «Ташкент—город хлебный» Неверова, «Доменная печь» Ляшко и мн. др. Тот особый разрез, в к-ром реальная жизнь отражается П. в силу ее структурных особенностей, сохраняет место и в советской литературе. При этом «однолинейность» П., известная простота ее структуры в литературе социалистического реализма, отнюдь не идет в ущерб глубине социального осмысления отражаемых явлений и эстетической ценности произведения. Такие образцы пролетарской П., как названные выше произведения М. Горького, дают наглядное подтверждение этого положения.

В зап.-европейской лит-ре, уже издавна высокоразвитой и жанрово многообразной, мы находим еще большее преобладание новеллы и романа, однако там ряд крупнейших авторов (Мериме, Флобер, Мопассан, Диккенс, Гофман и др.) дал произведения, отличающиеся характерными чертами П.

Библиография: Пиксанов Н. К., Старорусская повесть, М., 1923; Орлова А. С., Об особенностях формы русских воинских повестей, М., 1902; Сиповский В., Очерки из истории русского романа, т. I, вып. I—II, СПБ, 1909—1910; Степанов Н., Повесть 30 х годов, в сб. «Старинная повесть», Л., 1929; Орлов А. С., Переводные повести феодальной Руси и Московского государства XIII—XVII вв., изд. Академии наук СССР, Л., 1934; см. также в общих курсах по истории древней литературы. Специальных развернутых работ о П. как жанре на материале новой литературы не имеется. *Б. Розенфельд*

ПОВТОР ЗВУКОВОЙ—термин, введенный формалистами для обозначения повторяющихся в звуковой структуре поэтической речи групп согласных, притом повторяющихся «один или несколько раз, в той же или измененной последовательности, с различным составом сопутствующих гласных» (Брик О., Звуковые повторы, сб. «Поэтика», П., 1919). Так. обр. понятие «П. з.» охватывает как явления аллитерации (*см.*), так и многочисленные виды звуковых фигур (*см.*), выделявшихся античной стилистикой под особыми названиями. *См. «Фоника».*

ПОГОВОРКА—*см. «Пословица».*

ПОГОДИН Михаил Петрович [1800—1875]—историк, публицист, беллетрист, издатель, профессор Московского ун-та. Сын крепостного, П.—представитель того слоя разночинцев, к-рый служил дворянской монархии. В начале общественно-литературной деятельности (в период издания «Московского вестника»,



1827—1830) у П. слышались кое-какие мотивы протеста против угнетенного положения широких общественных слоев, в повести «Нищий» он даже высказывается против крепостников. К этому времени преимущественно и относится деятельность П. как беллетриста. Наибольший интерес представляют бытовые повести П. из жизни крестьянской (кроме названной—«Убийца»), разночинческой («Русая коса»), купеческой («Черная немочь», «Преступница»), дворянской («Невеста на ярмарке»). В этих повестях П. показывал тяжелое положение крестьянства, мрачный быт купечества, жестокость крепостников. Белинский писал о повестях П., выделяя из них повести «Нищий», «Черная немочь» и «Невеста на ярмарке»: «Мир его поэзии—есть мир простонародный, мир купцов, мещан, мелкопоместного дворянства и мужиков, которых он, надо сказать правду, изображает очень удачно, очень верно. Ему так хорошо известен их образ мыслей и чувств, их домашняя и общественная жизнь, их обычаи, нравы и отношения, и он изображает их с особенною любовью и с особенным успехом» («О русской повести и повестях Гоголя»). Наряду с этими произведениями, отличающимися в

основном реалистическими тенденциями, П. дал также ряд романтических повестей, имевших меньшее значение («Дьячок-колдун» и др.). В дальнейшем П. перешел преимущественно к публицистической и научной деятельности, решительно отказавшись от критики существующего социального порядка. Впоследствии Погодин определился как махровый представитель полицейски-казенного «официального народничества». Полностью это мировоззрение было развернуто им в период редактирования «Москвитянина» [1841—1856], журнала, находившегося под покровительством министра народного просвещения Уварова и духовных властей. Православие как религия «смиренномудрия», самодержавие как система отеческого управления и народность как верность старинным устоям—вот принципы, на к-рых, по мнению П., зиждется могущество и благополучие России. Охранять эти три «истинно русские» начала от тлетворного влияния «гниющего» Запада—вот долг патриота. Эта реакционная теория была продиктована интересами крепостнически-монархических групп. Защищая эти интересы, П. рьяно нападал не только на непосредственно политические тенденции прогрессистов-либералов, но и на такие явления, как новшества в языке, новые веяния в лит-ре и критике. Одновременно в своей критической деятельности П. вступал в борьбу с дворянским классицизмом. Им осуждалась натуральная школа, критика Белинского и приветствовалась «Переписка с друзьями» Гоголя. «Охранительство» П. (служившее Герцену и Салтыкову мишенью для сатирического обстрела) вырастало до таких размеров, что от него открещивались даже отнюдь не либеральные славянофилы, его недавние соратники. Как старательный чиновник П. после крымского краха пытался проводить новую правительственную линию—линию сближения с Западом и реформизма. Но на этой новой почве он слабо себя выявил и в историю русской общественности вошел как представитель реакции и идеолог «официальной народности».

Библиография: I. Повести, 3 чч., М., 1832; Исследования, замечания и лекции о русской истории, 7 тт., М., 1846—1857; Древняя русская история до монгольского ига, 2 тт., М., 1872.

II. Барсуков Н., Жизнь и труды М. П. Погодина, 22 тт., СПБ, 1888—1907 (не окончено); Плеханов Г. В., М. П. Погодин и борьба классов, «Сочинения», т. XXIII, М.—Л., 1926 (или «Современный мир», 1911, март—апрель).

III. Мезиер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включительно, ч. 2, СПБ, 1902. *Д. Бернштейн*

ПОГОДИН Николай Федорович [псевдоним Стукалова, 1900—]—советский драматург. Р. в крестьянской семье. Детство провел с матерью, занимавшейся шитьем по донским станицам. Работал в переплетных и слесарных мастерских. С 20 лет начал писать. Работал разъездным корреспондентом в газете «Молот», затем в «Правде» в качестве корреспондента-очеркиста и фельетониста. Много ездил по заводам, новостройкам, деревням. В результате этих поездок им написан ряд очерков и рассказов.

Творчество П. тесно связано с реконструктивным периодом революции и выражает собою новые тенденции в развитии советской драматургии. В восстановительный период советские драматурги обычно строили драматический конфликт на борьбе «своих» и «чужих»—белогвардейцев, вредителей, кулаков, разоблачением к-рых исчерпывалось содержание драматического действия. Творческая деятельность пролетариата на строительстве, как правило, оставалась в тени. П. обратился



к новой проблематике реконструктивного периода: «пафос освоения новых заводов», конкретная практика социалистического строительства—таково содержание его пьес. В «Темпе» изображен процесс постройки Сталинградского тракторного завода, в «Поэме о топоре» показана борьба за выработку нержавеющей и кислотоупорной стали на Златоустовском заводе, в «Снеге»—трудности и успехи советской научной экспедиции, в «Моем друге»—постройка и освоение нового завода, в «После бала»—колхозное строительство, новые люди современной деревни, в «Аристократах»—переделка, «перековка» человека на стройке Беломорского канала. Различные перипетии «будничной, каждодневной» борьбы за дело социализма, успехи и неудачи в процессе строительства, становятся драматическими узлами погодинских пьес.

П. выдвинул новый образ «положительного героя». Его герои—«обыкновенные» люди нашей эпохи, для которых самый героизм стал будничным явлением. Эти люди (Степан и Анна в «Поэме о топоре», Гай—в «Моем друге» и пр.) полнокровны и оптимистичны, они приобрели конкретную индивидуальную характеристику. Они движимы не абстрактным революционным пафосом: интересы социализма становятся их личными интересами, дело, к-рому они служат, судьба страны, стройка, колхоз волнуют, тревожат и радуют их. П. показывает социализм, к-рый входит в быт, внедряется в самые отдаленные закоулки жизни, социализм, к-рый реализуется ежедневно в тысяче «мелких» повседневных дел.

Начав лит-ую деятельность в качестве очеркиста, П. многое от очерка перенес и в свою драматургию. Ряд достоинств погодинских пьес: актуальность и публицистическая заостренность затрагиваемых тем, многообразие

событий и ситуаций, выхваченных из самой гущи действительности. С очерковыми традициями связан и ряд отрицательных сторон погодинской драматургии, характеризующих по преимуществу его ранние пьесы: эмпиризм, фактографичность, боязнь «выдумки» (см. предисловие к «Темпу»), небрежность и «газетность» языка.

Композиция погодинских пьес отличается множественностью сцен и эпизодов, зачастую мало связанных между собой; но в процессе своего творческого развития П. постепенно освобождается от композиционной рыхлости и неорганизованности, от случайности, необязательности отдельных эпизодов для развития сценического образа. Так, в «Моем друге» мы уже встречаем более полновесный, внутренне организованный образ Гая, в «После бала»—более стройную и строгую композицию.

Характерен для П. юмор, несколько грубоватый, но добродушный, сердечный юмор дружеского подшучивания, юмор большого содружества людей, занятых одним делом. В юморе П. часто нет меры. Снисходительная усмешка подчас проявляется там, где следовало бы ожидать серьезного осуждения. Так, в «Темпе» напр. российская азиатская манера работать (так наз. «шапками закидаем», «что русскому здорово, то немцу смерть») встречает в авторе лишь добродушно-снисходительное отношение. В «Моем друге» неуместна снисходительность к Гаю, к-рый обманывал «руководящее лицо», выманивая у него деньги под ложным предлогом, хотя эти деньги и шли на строительство. Порой образ у Погодина теряет ту серьезность и глубину, с которой он задуман автором. В связи с этим следует отметить, что отрицательные персонажи наименее удаются ему. Вредитель в «Темпе», белогвардеец в «Поэме о топоре», мещанка-интеллигентка в «После бала»—все это фигуры, лишенные тех живых и ярких красок, которыми наделены положительные герои. Зато положительные герои—настоящая удача П. Это—живые люди, живые потому, что они социалистически деятельны. В последней пьесе—«Аристократы»—автор показывает бандитов, убийц, вредителей—людей умных, способных, энергичных, талантливых, но действующих в ложном направлении. Труд, социалистическая деятельность дают правильное развитие их дарованиям и спасают их для социализма. Это уменье показать человека и его деятельность в их взаимосвязи—важные достоинства П.

Творчество П. является значительным явлением в советском искусстве, свидетельствуя о тех положительных тенденциях современной драматургии, к-рые диктуются действительностью.

Библиография: I. Красные ростки (Записки о комсомольцах), изд. «Новая Москва», М., 1926; Кумачевое утро (Очерки современной деревни), изд. то же, М., 1926; Казаки, изд. «Огонек», М., 1926; Дом с золотой крышей, Рассказ, М., 1928; Ступени, Рассказ, [М., 1928]; Москва в плену, изд. «Молодая гвардия», М., 1929; «Поэма о топоре» и «Темп»—обе были поставлены в 1931 на сцене, отд. печатн. изд. не было; Мой друг, Пьеса, послесл. Ис. Клейнера, ГИХЛ, М.—Л., 1933; Снег, Комедия, послесл. Ю. Юзовского, ГИХЛ, М.—Л., 1933; О драматургии, Доклад на I Всесоюзном съезде советских писателей, Гослитиздат, М., 1934; Заключенные, Сценарий звукового фильма, вступ. ст. И. Аксенова, сб. «Драматургия кино», первый сборник сценариев, изд. Цедрам, М., 1934 (впервые был напечатан в журн. «Сов. кино», 1934, № 7); После бала, Комедия в 3 д., 12 карт., послесловие И. А. Аксенова, Гослитиздат, М., 1934; Аристократы, Комедия в 3 д., изд. и стеклограф. Центр. бюро по распространению драматургич. продукции, Цедрам, М., 1935 (стеклографир. изд.); Аристократы, «Красная новь», 1935, № 4.

II. О пьесе «Поэма о топоре»: Кузьмин Б. и Виргинский В., «Поэма о топоре» и «Темп» Погодина, «На литературном посту», 1931, № 22; Залесский В., В чем ошибка Н. Погодина в «Поэме о топоре», «На литературном посту», 1931, № 29; Березарк И., Новое в московских театрах, «Рабочий и театр», 1931, № 8—9; Боголюбов К., Анчаров М., Степанов А., Халтура о топоре, «На литературном посту», 1931, № 17; Гурвич А., «Поэма о топоре», «Советский театр», 1931, № 4; Юзовский Ю., «Поэма о топоре», «Литературная газета», 1931, № 10; Жаворонков М., Топорная критика, «На литературном посту», 1931, № 24. О пьесе «Темп»: Литовский О., Драматургия советской тематики, «Красная нива», 1931, № 15; Оружейников Н., «Темп» в театре им. Вахтангова, «Советский театр», 1931, № 1; Юзовский Ю., Три постановки, «Молодая гвардия», 1931, № 5—6. О пьесе «Мой друг»: Третьяков С., «Мой друг» Погодина, «Правда», 1932, № 342, 12 дек.; Амаглобели С., За глубокую и боевую критику, «Литературная газета», 1933, № 6, 5 февр.; Юзовский Ю., «Литературная газета», 1932, № 56; Андросян А., Карпов Д., там же, 1933, № 23; Чарный М., На высоту большевистской идейности, там же, 1933, № 17. О пьесе «После бала»: Попов А., «После бала», Новая пьеса Н. Погодина, «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК», 1934, № 79, 3 апр.; Его же, «После бала» Н. Погодина в театре Революции, «Литературная газета», 1934, № 47, 16 апр.; Осинский Н., «После бала» Н. Погодина, «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК», 1934, № 100, 28 апр. О пьесе «Аристократы», Юзовский Ю., Спектакль-праздник, «Литературная газета», 5/II 1935, № 7 (498); З., «Аристократы», «Литературная газета», 24/I 1935, № 5 (496); Охлопков Н., «Советское искусство», 1935, 11 янв.; Бачелис И., «Комсомольская правда», 1935, 22 янв.; Альтман И., «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК», 1935, 31 янв.; Коваль Бор., «Советское искусство», 1935, 11 февр.; Розенталь С., «Правда», 1935, 11 марта (отзывы о постановках в Реалистическом театре в Москве); Литовский О., «Правда», 1935, 28 мая; Оружейников Н., «Советское искусство», 1935, 29 мая; Осинский Н., «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК», 1935, 1 июня. *Ю. Юзовский*

ПОГОРЕЛЬСКИЙ Антоний [псевдоним Алексея Алексеевича Перовского, 1787—1836]—писатель. «Побочный» сын гр. А. К. Разумовского. Получил прекрасное домашнее образование. Окончил Московский ун-т со званием доктора философии и словесных наук. Участвовал в войне 1812—1813. С 1825 по 1830 был попечителем учебного округа в Харькове. Затем занимал различные должности по министерству народного просвещения. В 1825 напечатал в «Новостях литературы» [март] повесть в стиле Гофмана «Лафертовская маковница». Повесть вызвала одобрение Пушкина и сблизила П. с кружком писателей, связанных с Пушкиным.

П. печатался в журнале романтиков «Бабочка», а затем в «Литературной газете». В 1828 выпустил ряд повестей и рассказов «Двойник или мои вечера в Малороссии» (2 чч.), в 1829—сказку «Черная курица или подземные жители, волшебная повесть для детей» и наконец в 1830 и 1833—последовательно две части романа «Монастырка» (позднее перезданы: М., 1884, и СПБ, 1886). Влияние Гофмана на П. больше всего сказалось в «Двойнике»—ряде фантастических новелл, обрамленных беседой автора со своим двойником и представляющих иногда простую переделку повестей Гофмана («Печальные последствия необузданного воображения» П.—«Песочный человек» Гофмана). Но если у Гофмана

фантастика являлась средством преодоления им мещанско-буржуазного быта, то П. она была воспринята очень поверхностно, в соответствии с характерным для литературы оскудевавших групп дворянства тяготением к романтике, к уходу от реальной действительности. Элементы фантастики в «Монастырке» отсутствуют. По словам дружественной по отношению к П. «Литературной газеты» (1830, № 16), это—«настоящий и вероятно первый у нас роман нравов»; она отмечает «живость картин, верность описаний, счастливо схваченные черты нравов Малороссии и прекрасный слог» (1830, № 11). В центре романа поставлен положительный образ дворянской девушки, несколько напоминающий Татьяну Ларину и Машу Миронову Пушкина. Приемы психологической обрисовки образов на фоне картин поместной жизни также свидетельствуют о принадлежности «Монастырки» к дворянскому роману начала XIX в. «Монастырка» противопоставлялась литературными кругами, связанными с Пушкиным, буржуазным тенденциям романа Булгарина «Иван Выжигин».

Библиография: I. Сочинения, 2 тт., изд. Смирдина, СПБ, 1853.

II. «Отечественные записки», т. CX, 1853, № IX, отд. V (отзыв без подписи о «Сочинениях» Погорельского, изд.1853); Горленко В., Алексей Алексеевич Погорельский, «Киевская старина», т. XXI, 1888, № 4; Кирпичников А. И., Антоний Погорельский. Эпизод из истории русского романтизма, «Исторический вестник», 1890, № 10 (перепеч. в его «Очерках по истории русской литературы», СПБ, 1896); Его же, Немецкий источник одного русского романа, «Русская старина», 1900, № 12; Его же, Перовский А. А., «Русский биографический словарь», т. Павел—Петр, СПБ, 1902; Игнатов С. С., А. Погорельский и Э. Гофман, «Русский филологический вестник», т. LXXII, 1914, № 3—4.

III. Мезиер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включительно, ч. 2, СПБ, 1902. *П. К.*

ПОГОССКИЙ Александр Фомич [1816—1874]—второстепенный беллетрист. Р. в дворянской семье в Полоцке. Не окончив средней школы, поступил 16 лет на военную службу и 8 лет пробыл солдатом. Выйдя в 1842 в отставку, поступил в департамент корабельных лесов и по служебным обязанностям много разъезжал по России. Начал лит-ую деятельность в половине 40-х гг. в «Чтении для солдат». С 1858 сам издавал журн. «Солдатская беседа», в к-ром первые 4 года был единственным сотрудником, а с 1862 еще и «Народную беседу». Оставил эти журналы, уехав в 1863 за границу для лечения. Основанные им издания перешли к Деррикеру. С 1867 до смерти издавал журнал «Досуг и дело». Был деятельным работником Петербургского комитета грамотности, а с 1870—его председателем.

П.—представитель лит-ры «для народа», к-рую стремилась создать буржуазная интеллигенция (*см. «Народная литература»*). Многочисленные рассказы, повести, анекдоты, побасенки и пьесы П. из солдатского и крестьянского быта, написанные бойким, хотя подчас и деланным языком, проникнуты элементарной моральной поучительностью в более или менее гуманном духе («Подосиновики», 1859, «Всем шильям шило», 1881, «Сибирлетка, полковая собака», 1866, «Дедушка Назарыч», 1860, «Мирские детки», 1881, и пр.). Излюбленный образ П.—старый солдат-служака николаевских времен, сохранивший отзывчивое сердце. Погосский пользовался покровительством высшей администрации и военных кругов и неоднократно получал подарки от членов царской фамилии: произведения его должны были укреплять в читателях традиционную преданность «вере, царю и отечеству».

Библиография: I. Большинство произведений П. выходило в отд. изд., некоторые из них выдержали до восьми изд. Повести и рассказы выходили и «собраниями» в 3 чч. (СПБ, 1866) и в 3 тт. (СПБ, 1878); Полное собр. сочин., 4 тт., СПБ, 1899—1900 (со вступ. ст. А. В. Арсеньева).

II. Кубасов Ив., «Русский биографический словарь», т. Плавильщиков—Примо, СПБ, 1905; Галлерея русских писателей, М., 1901; Шилов А. и Карнаухова М., Деятели революционного движения в России. Био-библиографический словарь, т. I, ч. 2, Москва, 1928.

III. Мезиер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включительно, ч. 2, СПБ, 1902, стр. 296—297, 504. *М. Клевенский*

ПОДЖО БРАЧЧОЛИНИ Джованни Франческо [Poggio Bracciolini, 1380—1459]—итальянский писатель, гуманист. Р. в г. Терранувова в семье бедного аптекаря. Юношей, приехав во Флоренцию, поступил на службу в канцелярию канцлера Колуччо Салутати, через к-рого сблизился с кружком гуманистов, обративших внимание на талантливого юношу. Исполненный честолюбивых замыслов, П. Б. переехал в Рим [1409]. Здесь П. Б. обосновался надолго на службе в римской курии. Участие в Констанцском соборе [1414] в качестве апостолического секретаря папы Иоанна XXIII дало П. Б. возможность посетить местные монастыри, где им были найдены рукописи Квинтиллиана, Лукреция, Стация. Борьба за папский трон, закончившаяся заключением Иоанна XXIII в тюрьму и избранием Мартина V, заставила П. Б. принять приглашение кардинала Бофора и уехать в Англию [1418]. По возвращении в Италию [1420] П. Б. вновь был назначен апостолическим секретарем. Деятельность его по собиранию и изучению рукописей и памятников материальной культуры не прекратилась: П. Б. разыскал речи Цицерона, ряд исторических произведений, через кардинала Дж. Орсини приобрел рукопись 12 комедий Плавта. Тщательное изучение и анализ рукописей, работа по восстановлению памятника, освобождению его от позднейших вставок и добавлений выработали из П. Б. блестящего филолога и знатока латинского языка. В итоге изучения археологии и памятников древнего Рима им был написан диалог «De varietate fortunae» (в 4 книгах, 1431—1448). Только в 1453 П. Б. оставил службу в римской курии и вернулся во Флоренцию, где занимал место канцлера почти до самой смерти. Конец жизни П. Б. провел в почете и богатстве, будучи тесно связанным с влиятельными кругами флорентийской крупной торговой буржуазии. Значительный раздел творчества П. Б. образуют его многочисленные диалоги, в к-рых он затрагивает темы, занимавшие тогдашнего читателя [о знатности («De nobilitate», 1440), о скупости («De avaritiia», 1428—1429), о государях («De infelicitate principum», 1440) и пр.], последовательно трактуя их в плане буржуазной идеологии, напр. вопрос о форме государственного правления им решается в пользу респуб-

лики и пр. Свои диалоги П. Б. умел оживлять яркими описаниями, забавными шутками, бытовыми чертами. В письмах П. Б. охватил самые разнообразные темы: поиски рукописей, книг, филологические дискуссии, философские диссертации и мн. др. В искусстве письма в нем чувствуется яркий мастер эпистолярного жанра. Особенную страстность вложил П. Б. в свои инвективы против полемизировавших с ним гуманистов—Филельфо, Лоренцо Валла и Гуарино (последняя посвящена спору о преимуществе Цезаря или Сципиона). Последующим поколениям П. Б. стал известен своими «Фацетиями» (facetiae значит: шутки, насмешки и т. п., в жанровом отношении фацетии—короткие новеллы-анекдоты), написанными в 1438—1452. Сам автор в заключении указал, что материал им почерпнут из анекдотов и рассказов, к-рые приходилось ему слышать в годы службы в папской канцелярии. П. Б. избрал для «Фацетий» латинский язык, поставив перед собой задачу на классическом, «серьезном» языке писать о событиях, взятых из повседневности, говорить о «низменных» вещах. Латинский язык у П. Б. ожил и приобрел замечательную гибкость, к-рую можно наблюдать в произведениях немногих итальянских гуманистов. Исключительное сюжетное богатство, отразившее все многообразие жизни современной Италии, дано в сжатом и скупом повествовании. Развернутых характеристик персонажей П. Б. не дал, всегда стремясь сатирически изобразить врагов и недоброжелателей буржуазии. Наряду с убедительной реалистичностью новелл П. Б. в некоторых из них силен волшебный, сверхъестественный элемент, наличие которого некоторыми исследователями объясняется вкусами папской курии. Под конец жизни П. Б. написал «Historia florentina» (История Флоренции, изд. в 1476, в Венеции), в к-рой трактует исторические события с позиций своего класса.

Библиография: I. Opera, 1510 (переиздано в 1513 в Страссбурге, Basel—1538); Epistolae a Th. de Tullis editae, 3 vv., Firenze, 1832—1861.

II. L e n f a n t J., Poggiana, 1720; S h e p h e r d W., Vita di Bracciolini, Firenze, 1825 (Life of Poggio, Liverpool, 1802); W a l z e r E., Poggius Florentinus Leben und Werke, Lpz., 1914; S a n t i n i E., Firenze i suoi oratori del Quattrocento, Palermo, 1923; E l l i n g e r G., Italien und der deutsche Humanismus in der neulateinischen Lyrik, Berlin, 1929; П о д ж о Б р а ч ч о л и н и, Фацетии, М.—Л., 1934 (со статьями А. Луначарского и А. Дживелегова). *Д. Михальчи*

ПОДОЛИНСКИЙ Андрей Иванович [1806—1886]—поэт. Р. в дворянской семье, воспитывался в Благородном пансионе при С.-Петербургском ун-те. Занимал должность почтового чиновника. Лирика П. явилась выражением настроений тех групп дворянства 20—30-х гг., к-рые, не приемля нарождающейся буржуазной культуры, охотно романтизировали старину, прибегали к мистике и мифологии. Ранние поэмы П.—«Див и Пери» (СПБ, 1827) и «Борский» (СПБ, 1829)—носят явные следы зависимости от Пушкина и Баратынского; они легко укладываются в схему байронической поэмы 20-х годов. Однако уже в первой из них мифологический сюжет используется для построения отвлеченной схемы «добра и зла» путем противопоставления кроткой Пери мрачному и озлобленному Диву, демонические черты к-рого получают дальнейшее развитие в образе Борского. Последний носит все внешние признаки романтического героя: он «страстями жаркими измучен» и «рано жизнью утомлен», ему ненавистно общество, его тянет к природе. Но в нем нет и следа того духа протеста, стремления к «свободе», к-рые характерны для аналогичных героев Пушкина и особенно Лермонтова. Мрачная поза разочарованного в жизни «молодого человека» есть не больше как дань духу времени, за к-рой скрывается идея П. о святости и нерушимости дворянской морали: причина всех несчастий и трагической гибели Борского—нарушение им воли его отца. Тот же смысл имеет поэма «Нищий» (СПБ, 1830); ее герой, поднявший руку на своего брата, несет заслуженное наказание и забытый всеми погибает.

В поэмах П. рассказ преобладает над показом, характеры героев очерчены слабо и невыразительно, сюжет рыхл, иногда чрезмерно растянут и скучен. Однако легкий звучный стих, хороший язык и «модное» настроение обеспечивали П. значительный успех в эстетствующих кругах русского дворянства. В 30-х гг. П. культивировал жанр небольшого лирического стихотворения. Сонет, стансы, мелодия—излюбленная форма, в которой он выражал настроения неопределенной грусти, пассивной созерцательности, пантеистического преклонения перед природой и т. п. Самые названия стихотворений П. («Безнадежность», «Предчувствие», «Отвержение», «Сомнение») подтверждают мысль Добролюбова о том, что «эфирность, фантазия составляют самую сущность его поэзии».

В 1871 П. пишет ряд стихотворений, направленных против Парижской коммуны («Во время Парижской коммуны», «Пора!»), в которых возмущается поведением «легкомысленного народа»—парижского пролетариата, называет его «зверской толпой» и т. д. Собрание стихотворений П., вышедшее в 60-х гг., встретило резкое осуждение со стороны революционно-демократического лагеря.

Библиография: I. Повести и мелкие стихотворения, 2 чч., СПБ, 1837; Сочинения, 2 чч., СПБ, 1860; Воспоминания А. Подолинского, «Русский архив», 1872, кн. III—IV; Автобиография, портрет и 46 неизданных стихотворений, «Русская старина», 1885, I.

II. Д о б р о л ю б о в Н. А., Сочинения А. Подолинского, «Современник», 1860, IV (и в «Полном собр. сочин.» Добролюбова, т. II, Гослитиздат, [М.], 1935); «Русское слово», 1860, IV; К и е в с к и й С., Последний из пушкинской плеяды, «Русский вестник», 1886, I; В и т б е р г Ф., А. И. Подолинский, «Русский биографический словарь», т. Плавильщиков—Примо, СПБ, 1905 (здесь же обширная библиография). *В. Жданов*

ПОДРАЖАНИЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ—частный вид лит-ого влияния (*см. «Влияния литературные»*). В отличие от собственно в л и я н и я П. л. всегда является сознательным следованием другому литературному творчеству. В отличие от з а и м с т в о в а н и я в П. л. преобладают общие черты сходства с лит-ым образцом, тогда как в заимствовании—лишь отдельные элементы чужого (основа сюжета, ситуация, часть текста или отдельные выражения) включаются в самостоятельное по существу произведение.

Многообразие видов и случаев П. л. определяется теми сторонами оригинала, каким следует подражающий, разной степенью видо-

изменения оригинала в подражании, различием целевых установок, руководящих подражающим, различием этапов в развитии творчества подражающего, различием общественного значения П. л.

В истории лит-ры неоднократно встречаются П. л. чисто внешним сторонам лит-ых произведений, начиная с заглавий, даже псевдонимам и т. п. Так, вслед за «Бедной Лизой» Карамзина появляются «Бедная Маша», «Бедная Дуня», «Несчастная Маргарита», «Несчастная Генриетта». Вслед за «Кавказским пленником» Пушкина — «Киргизский пленник», «Калмыцкий пленник», «Московский пленник». Вслед за «Горьким» — «Мятежный», «Ясный», «Холодный», «Голодный» и т. п. Внешним новшеством в «Евгении Онегине» было обозначение строф римскими цифрами и замена некоторых опущенных точками. Это вызвало у подражателей те же римские цифры и обозначения точками пропусков не существующих кусков. Наряду с подобным внешним подражанием можно наблюдать и более глубокое—персонажам, характерам, их системе, идее отдельного произведения, стилю в целом. «Кавказский пленник» Пушкина и одноименное произведение Лермонтова, лирика Жуковского и «Мечты и звуки» Некрасова и пр. П. л.— всегда видоизменение оригинала. Это видоизменение может быть минимальным, подражание—наиболее отчетливым, когда подражающий осваивает круг идей и манеру письма оригинала. Ранняя лирика Лермонтова иногда почти копирует пушкинские стихи. «Старая манера» Тургенева воспроизводит пушкинский, лермонтовский и гоголевский стиль явно ученически. Для истории лит-ры однако гораздо значительнее П. л. как аналогизирование, в котором П. л. находит свой предел. Когда оригинал служит лишь исходным материалом для самостоятельного творчества, перекликающегося с подлинником лишь в общих его признаках, тогда правильнее говорить не о подражании, а об использовании другого лит-ого произведения. Стихотворение Алексея Толстого «Ты знаешь край» имеет самостоятельную художественную ценность и не является лишь освоением гётевского «Kennst du das Land». Произведение, подражательное в таком условном смысле слова, иногда перерастает в своем значении оригинал, как напр. «Подражание Корану» или «Подражание Анакреону» Пушкина. Среди частных случаев аналогизирования в П. л. можно отметить подражание самому себе. Ф. Булгарин, соблазненный неожиданным успехом своего «нравоописательного» романа «Иван Выжигин», принялся за продолжение и написал «Петра Выжигина», роман, обманувший ожидания читателей. Другим случаем аналогизирования в П. л. являются довольно распространенные в истории лит-ры продолжения незаконченных автором произведений. «Горе от ума» Грибоедова, «Русалка» Пушкина, «Мертвые души» Гоголя, «Тайна Эдвина Друда» Диккенса например имеют целый ряд таких продолжений. Особым видом П. л. является стилизация (*см.*). К П. л. можно отнести и лит-ую пародию (*см.*), к-рая по существу является уже фактом преодоления подражания, когда в отличие от стилизации автор стремится к воспроизведению своеобразных свойств оригинала с их заострением, подчеркиванием, рассчитанным на разоблачение, на показ несостоятельности оригинала. Полевой пародировал Пушкина, издеваясь над его «бессодержательностью», Некрасов—Лермонтова и т. п. Необходимо отметить еще случаи мнимого П. л., когда произведение отмечается автором как подражание лишь в целях маскировки, напр. по цензурным соображениям, по существу же ничего общего с указываемым источником не имеет. Некрасов стихотворение «В неведомой глуши» называет «подражанием Лермонтову», не имея на это никаких оснований.

Разные виды П. л. возникают прежде всего в зависимости от этапа творчества того или иного писателя. П. л. является почти неизбежной формой учобы писателя, не исключая и самых крупных. Освоением лит-ой культуры своего времени в форме П. л. занимались и молодой Пушкин («классические» и «романтические» стихи его 1814—1816), и Салтыков (ранние стихотворения), и Некрасов («Мечты и звуки»), и т. д. и т. д. Освоение как малосамостоятельная форма П. л. иногда очень быстро отбрасывается писателем (Пушкин), иногда же писатель занят освоением длительное время, причем это обстоятельство не обязательно стоит в прямой связи со степенью его одаренности (Тургенев). Иногда произведения, где явно заметны следы ученического освоения, вместе с тем обладают большой художественной силой, основанной на значительной самостоятельности автора. Более самостоятельная форма литературных подражаний свойственна обычно зрелому творчеству писателя. Их распространенность и характерное своеобразие определяются общими принципами стиля, к которому примыкает писатель, классовыми особенностями этого стиля. Буржуазное литературоведение гл. обр. обращало внимание на те случаи зрелого, не ученического П. л., какие объединялись понятием эпигонства. О последнем действительно может итти речь в тех случаях, когда писатель, не имея ничего добавить в познании действительности к сказанному уже его предшественниками, вынужден ограничиваться частным варьированием их творчества. Лишенное самостоятельности в самом главном—в познании действительности,—эпигонство никогда не достигает художественного уровня оригинала и не вносит в историю литературы новых ценностей. Эпигонство можно наблюдать гл. обр. в двух случаях. Всякий крупный писатель создает эпигонов, вовлеченных писателем в круг воздействия его творчества и не сумевших его преодолеть. Можно было бы назвать целую фалангу эпигонов Пушкина во главе с известной частью так называемой «плеяды» Пушкина или многочисленных поэтов символистских журналов, подражавших мастерам символизма—Брюсову, Бальмонту и др. Но встречается эпигонство и гораздо более значительного порядка. Эпигонский характер носит в определенные периоды не только творчество от-

дельных—второстепенных—писателей, а вся литература класса или группы класса. Это бывает в период упадка класса или его группы, в момент значительных социальных переломов, когда представители сходящей с исторической арены социальной группы обречены перепевать старые мотивы, когда они вынуждены питаться в своем творчестве не столько живыми соками жизни, сколько подражанием прошлому. Писатели, объединенные «Беседой любителей русского слова» во главе с Шишковым, были эпигонами русской феодально-дворянской лит-ры, Апухтин, Голенищев-Кутузов, К. Р. и их соратники—эпигонами определенной линии буржуазно-дворянской лирики и т. п. Борьба с эпигонским характером П. л. приводила писателей в ряде случаев к стремлению во что бы то ни стало показать свое самостоятельное лицо, причем эта самостоятельность достигалась не оригинальным отражением действительности в ее существенных сторонах, а нарочитым, чисто внешним оригиничаньем. Такая «самобытность» не имеет, разумеется, никакой цены. Поэтическое познавание новых сторон действительности, умение увидеть ее в новых, прежде неосознанных связях,—основа действенной самобытности лит-ры, одно из важнейших ее качеств. Там, где развитие общественных отношений шло замедленными темпами (русская средневековая лит-ра, фольклор), П. л. не только не считалось недопустимым, но даже превращалось в канон, благодаря чему задерживалось развитие лит-ры.

К лит-ым подражаниям нередко относят случаи обращения целого лит-ого течения к лит-ым образцам той или иной эпохи или национальной лит-ры (напр. обращение французских классиков XVII в. к лит-ре античной), когда момент П. в значительной мере прокламируется самими теоретиками движения. Однако эти факты не являются собственно П.: напр. французский классицизм, долго третировавшийся как ложноклассицизм, вовсе не представляет собой механического сколка с лит-ры классической древности, но, используя отдельные элементы античной литературы, является лит-ым течением, достаточно самобытным, растущим на почве французской действительности XVII—XVIII вв. Так напр. трагедии Корнеля даже по своим узкоформальным признакам не адэкватны творениям античных драматургов (александрийский стих и пр.). Корнель лишь драпируется в героические одежды прошлого, оставаясь писателем, отражающим интересы своего времени.

Библиография: См. «Влияния лит-ые». *И. Розанов*

ПОДЪЯЧЕВ Семен Павлович [1865—1934]—писатель. Р. в бедной крестьянской семье. Как и многие другие писатели бедноты, прошел суровую школу жизни: переменил множество профессий—от чернорабочего до человека «интеллигентного» труда (см. его автобиографическую повесть «Моя жизнь»). Член ВКП(б) с 1918. После Октября был заведующим Отделом народного образования, детским домом, библиотекой, был секретарем партячейки (в родном селе Обольянове-Никольском Московской губернии).

Первый рассказ П. «Осечка» появился в 1888 в журн. «Россия». Лит-ую известность П. получил с 1902, когда В. Короленко в журн. «Русское богатство» напечатал первое его крупное произведение «Мытарства», вызвавшее ряд откликов и послужившее поводом для ревизии изображенного автором «работного дома». Это произведение обнаружило в авторе представителя надежд и стремлений пауперизующейся крестьянской массы—будущей резервной армии рабочих. В противовес идиллически-подслащенному изображению «народа-страстотерпца» в творчестве либеральных народников П. с беспощадным реализмом раскрывает перед читателем подлинный лик дореволюционной деревни, страшную правду о жизни



деревенской бедноты, безгранично эксплоатируемого сельского пролетариата, загоняемого на «дно», в мир босяков и «золоторотцев». В повести «Мытарства» и примыкающих к ней очерках «По этапу» [1903] дана фигура безработного, выходца из деревни, вынужденного вместе с голытьбой Хитрова рынка искать спасения от голодной смерти в «работном доме» кн. Юсупова, «этапным» порядком отправляемого в деревню на родину и т. п.

Жизнь пауперизованной крестьянско-батрацкой массы в деревне становится в центре творчества П. Дикое сочетание крепостнических форм эксплоатации с капиталистическими, бесчеловечное обращение с рабочей силой в помещичьей экономии, где батраки приравнены к рабочему скоту, где оплата труда целиком зависит от прихоти и каприза управляющего имением, изображено в повести «Среди рабочих» [1904]. Аналогичная участь постигает батрака и в хуторском хозяйстве кулака («У староверов», 1907). Горькая, беспросветная жизнь крестьянина-бедняка, не могущего прокормиться на своем клочке земли, доведенного безвыходной нуждой до преступления, показана в повести «Жизнь и смерть» [1911]. Характерно, что, даже изображая монастырскую жизнь, П. не ограничивается разоблачением религиозного лицемерия пьяной и развратной монашеской братии, а на 1-й план выдвигает эксплоататорскую сущность монастырской организации, использующей даровой труд рабочих—послушников («К тихому пристанищу»).

Одновременно П. показывает, как разрушается консерватизм патриархальной психологии мелкого товаропроизводителя, как выветривается старая семейная мораль. Набожная преданность всему освященному седой давностью заменяется оголтелым отрицанием, вчерашний покорный и почтительный сын становится дерзким и своевольным («У староверов»), в раздираемой экономическими противоречиями крестьянской семье возникают раздоры и преступления («Семейное торжество», 1910). Пастух, убивающий подпаска за кражу сапожных головок («Жизнь и смерть»), крестьянин Агап, рабски пресмыкающийся перед барином, согласившимся крестить его сына («Семейное торжество»), мужик, в припадке ревности зверски истязающий ни в чем неповинную жену («Зло», 1909), баба, из-за нескольких рублей сживающая со свету взятых ею на прокорм грудных детей из воспитательного дома («Шпитаты», 1913),—таковы герои развертываемой П. мрачной крестьянской эпопеи. Заслуга писателя в том, что он без всяких прикрас, с замечательной правдивостью сумел изобразить дореволюционную деревню «во всей ее жути» (М. Горький), возбудив своими произведениями ненависть к «идиотизму» деревенской жизни.

Однако П. не ограничивается констатированием все усиливающейся пауперизации масс, все прогрессирующего материального и духовного оскудения деревни. Его творчество говорит и о грозном нарастании протеста в огромной армии деревенской бедноты, о неизбежности крушения капиталистического порядка. Правда, обычно протест героев П. разрешается пьяным дебошем, нелепой дракой из-за пустяка, дикой расправой с кажущимся, а не действительным врагом («Среди рабочих» и пр.). Редко это анархическое возмущение достигает политической ясности и целеустремленности. Иллюзии и надежды на возврат относительно независимой, «самостоятельной» жизни мешают героям П. встать на путь борьбы, и горячие протесты нередко сменяются покорными слезами. Однако в ряде произведений П. («Как Иван провел время», 1912, «Разлад», «Холуй», 1918, и пр.) даны образы непримиримых и более или менее сознательных бунтарей против капиталистического порядка. В отличие от такого писателя, как Вольнов, творчество П. характеризует все растущее осознание ведущей роли пролетариата в деле революционной борьбы. Уже в дооктябрьских произведениях встречаются образы рабочих-«забастовщиков» и революционеров. Со всей отчетливостью социально-политический смысл тяготения деревенской бедноты к пролетариату раскрыт Подъячевым уже после Октября.

Значение Октябрьской революции П. показывает на том, как разрешены противоречия предреволюционной деревни. Рассказы П. попрежнему направлены против эксплоататорских групп деревни, попрежнему защищают интересы деревенской бедноты в новых условиях советской действительности. Образы классовых врагов пролетариата и крестьянства («Папаша хрестный», «Страничка из жизни Александра Васильевича», 1924, и др.), бывших барских холопов, мечтающих о возвращении старых порядков («Сон Калистрата Степановича», «Проповедник»), чередуются с образами новой советской деревни («Приехали», 1923, и др.). В послеоктябрьских рассказах нет уже того чувства гнетущей тоски, непреодолимой боли, которые звучали в его дореволюционных произведениях. Совершающаяся на глазах П. социальная перестройка старой деревни окрашивает его произведения в жизнерадостные, оптимистические тона, раскрывает ранее слабо проявлявшийся юмор П., и большинство его пореволюционных рассказов представляет собой юмористические зарисовки пережитков старого деревенского быта в современности («Критик», 1928, «Старый партейный», 1927, и др.).

Подъячев является продолжателем реалистически-очерковой традиции Гл. Успенского. Прекрасный знаток крестьянской жизни, он мастерски воспроизводит своеобразный красочный язык старой деревни. Именно диалог, точная передача живой речи персонажей преобладают в произведениях П., изредка оттеняясь лирическими описаниями природы и лирико-публицистическими авторскими отступлениями. В жанровом отношении произведения П. тяготеют к очерку. Рассказы с сюжетно-организованной фабулой редки у П. Автобиографичные в своей основе, произведения П. большей частью даются в форме бессюжетного повествования или записок от первого лица—о «пережитом» и «виденном», или же в форме диалогической сценки—«зарисовки с натуры». Действующие лица выдвигаются в поле зрения не логикой сюжетного развития, а в качестве случайно «встреченных» автором персонажей и также случайно исчезают бесследно со страниц произведений. П. в весьма малой степени занят детальной разработкой психологического облика своих героев. Почти не выделяя индивидуальных характеров, развертывая перед читателем бесконечную вереницу отдельных встреч и эпизодов, ограничиваясь подчас несколькими беглыми интригами, П. в конечном итоге воссоздает общий облик безработно-бедняцкой массы, типическую судьбу бедняка-горемыки, однообразную и повторяющуюся, несмотря на все индивидуальные вариации. Именно повторностью, «обычностью» своих образов утверждает Подъячев реалистическую достоверность основного тезиса своего творчества—оскудение и разорение крестьянства в капиталистической России.

Библиография: I. Полное собр. сочин., под редакцией И. Касаткина, с предисл. М. Горького и критико-биографическим очерком И. Кубикова, изд. «ЗиФ», М.—Л., 1926—1930, в 11 тт. (т. I. Мытарства и др.; т. II. Среди рабочих, Рассказы и повести; т. III. К тихому пристанищу, Рассказы и повести; т. IV. Забытые, Рассказы и повести; т. V. Шпитаты, Рассказы; т. VI. В народной гуще, Рассказы; т. VII. На спокое, Рассказы; т. VIII. Православные, Рассказы; т. IX. Злобная тьма, Рассказы; т. X. Стихийное бедствие, Рассказы; т. XI. Без любви, без радости, Рассказы); Моя жизнь, ГИХЛ, М.—Л., 1930—1931 (2 книги). Имеются также отдельные книги в разных дореволюционных и пореволюционных изданиях.

П. Клейнборт Л., Очерки народной литературы, Л., 1924, стр. 154—159; Шварцман Г., С. П. Подъячев (к 40-летию литературного творчества), «Всемирная иллюстрация», 1924, III—IV; Горький М., Сем. Подъячев, «30 дней», 1926, кн. VII; Динамов С., Семен Подъячев, «Книгоноша», 1926,

XV; Евгеньев-Максимов В., Очерки истории новой русской литературы, изд. 3, Л., 1927; Тоом Л., Семен Подъячев, «На литературном посту», 1927, XVII—XVIII; «Литературная газета», 1934, № 20, 20 февр. (статьи П. Замойского, А. Новикова-Прибоя, А. Караваевой и др. по поводу смерти П.).

III. Ревякин А. И., Антология крестьянской литературы послеоктябрьской эпохи, ГИХЛ, М.—Л., 1931, стр. 620—624. *Г. Ф.*

ПОЛЕВОЙ Ксенофонт Алексеевич [1801—1867]—писатель, критик, издатель. Автор ряда критических статей (о Богдановиче, Пушкине, Дельвиге и др.). Брат Н. А. Полевого (*см.*). Целиком разделяя взгляды его на лит-ру и задачи лит-ой критики, П. оценивал произведения с точки зрения их национальной самобытности и органичности воплощения в них идеи. Вел упорную борьбу с классицизмом как феодально-аристократическим течением. П. оставил интересные «Записки о жизни и сочинениях Н. А. Полевого» (3 чч., СПБ, 1888, переизд. в 1934) с массой любопытных подробностей о лит-ре и общественной жизни 20—40-х годов.

Известна также издательская работа П. как соиздателя «Московского телеграфа». Позднее работал по изданию «Живописного обозрения» (редактировал с 1835 по 1838).

Библиография: I. Разбор книги: Опыт историч. грамматики русского языка Г. Буслаева, СПБ, 1859, Споры о грамматике и языке, СПБ, 1857.

П. Козмин Н. К., Полевой К. А., «Русский биографический словарь», т. Плавильщиков—Примо, СПБ, 1905. *Д. Б.*

ПОЛЕВОЙ Николай Алексеевич [1796—1846]—писатель, критик, публицист, историк, издатель. Р. в Иркутске в семье купца и владельца фаянсового завода. Систематического образования не получил. Много и с увлечением читал, изучал французский и немецкий языки, а затем и древние. С 1813 служил в конторе у богатого купца в Курске, куда переехали к этому времени его родные. На лит-ом поприще выступил в 1817. В 1819 оставил службу и занялся делами отца. В 1822 переехал в Москву и целиком ушел в лит-ую работу. П. выступил как идеолог непривилегированной русской буржуазии, т. е. основной буржуазной массы, к-рая по своему правовому, вернее бесправному, положению в обществе, еще не изжившем феодальных форм, ничем не отличалась от мещанства. При этом политическое ее бесправие пришло уже в явное противоречие со значительностью общественно-экономической функции, выполняемой буржуазией. П. как идеолог специфически русской буржуазии, несмотря на сильные антифеодальные настроения, порой достаточно резко им выраженные, не допускал и мысли о борьбе с самодержавием. В своей деятельности П. фактически не выходил за пределы либерально-реформистского наступления на феодализм. Тяжелая политическая обстановка заставляла его маскировать по мере возможности политический смысл даже такого, отнюдь не революционного выступления, и П. очень часто переводил его из политической плоскости в плоскость экономическую, культурную, этическую. Притязания буржуазии он оправдывал ее моральными качествами, благочестием, патриотизмом и т. п. свойствами, поощряемыми официальной правительственной политикой. Даже такое либеральное наступление на феодализм в годы жестокой последекабрьской реакции, еще усилившейся в связи с европейским революционным движением 30-х гг., рассматривалось как «якобинство» и навлекло на П. негодование дворянства, даже либерального (в лице его идеологов—Пушкина, Вяземского, Одоевского и др.), а также правительственные репрессии (закрытие журнала П. «Московский телеграф» в 1834).

Основной проблемой художественного творчества П. является проблема продвижения буржуазии в феодально-дворянском обществе.



Любимый герой П., отличающийся от демонических, разъеденных скепсисом индивидуалистов дворянской лит-ры и порой подчеркнуто противопоставленный им,—это незаурядный представитель третьего сословия, наделенный его лучшими, с точки зрения автора, качествами—глубокой религиозностью, твердой нравственностью, патриархальной семейственностью, любвеобильной душой, но недовольный узостью интересов и культурной отсталостью своей среды («Художник», 1833, «Эмма», 1834, «Аббаддонна», 1834). В поисках обстановки, способной выявить таланты своего героя, П. заставляет его сталкиваться с светским дворянским кругом. Столкновение это всегда кончается для героя неудачно, а порой и трагично, в чем отражаются трудности буржуазного существования в дворянской общественной системе. Столкновение устремлений идеологов буржуазии с препятствиями, воздвигаемыми дворянским господством и отсталостью самой буржуазии, отразилось в творчестве П. в романтической форме столкновения «мечты» и «существенности». При этом к дворянской «существенности» автор относится с несравненно большей враждебностью, чем даже к самой неприглядной «существенности» буржуазной. Представители дворянско-аристократического общества изображаются им как ничтожные людишки, безнравственные и жестокие эгоисты, циничные скептики, люди внешнего блеска и фальшивой культуры. Полевой срывает у своих дворянских героев тот ореол, к-рым они были окружены в дворянской лит-ре его

времени. На фоне дворянских недостатков подчеркиваются буржуазные добродетели, и самая отсталость и некультурность буржуазной среды начинают трактоваться как патриархальная простота и нравственная нетронутость. В произведениях, действие к-рых перенесено в иную географическую или историческую действительность («Клятва при гробе господнем», 1832, «Аббаддонна», 1834), П. доходит до обвинения высшего сословия в отсутствии патриотизма и гражданской честности, в ненависти ко всему национальному, в то время как буржуазия изображается полной нравственной доблести и патриотизма. Необходимо отметить, что после репрессий, настигших П. в 1834, и в связи с сгустившейся политической реакцией прямые его нападки на дворянство из цензурных соображений заметно ослабели, иногда даже имело место заискивание перед ним, но зато еще больше подчеркиваются буржуазный патриотизм и значение буржуазии как опоры царя и отечества («Купец Иголкин», 1839, «Дедушка русского флота», 1838, «Костромские леса», 1841). Художественная продукция П. пользовалась некоторое время значительным успехом, но в виду весьма слабых своих художественных достоинств была скоро забыта (Белинский, хваливший «Аббаддонну» в 30-х гг., дал в 40-х гг. уничтожающую критику этого произведения).

Критическая деятельность П., усвоившего во многом принципы идеалистической философии Шеллинга в той упрощенной форме, в к-рой они были изложены французским эклектиком Кузеном, была резко заострена против принципов классической критики. Внеисторическому нормативизму последней он противопоставил принцип исторической оценки произведений искусства как органического воплощения национальной идеи в определенных «условиях веков и общества». Критерий художественности для П. не в следовании художника заранее принятым правилам, а в том, «верен ли он выбранному идеалу создания? Выполняет ли он изящно свою идею в развитии частей?» Романтизм противопоставляется П. классицизму как течение «народное», выявляющее национальную самобытность в противовес аристократической отчужденности от народа и его национальных задач. Это буржуазное понимание романтизма упорно проводилось в критических работах П., которому принадлежит ряд блестящих по тому времени статей о русской лит-ре (собранных им в книге «Очерки русской литературы», 2 чч., СПБ, 1839). Буржуазное понимание романтизма ополчало П. не только против классических традиций в русской лит-ре, но и против дворянского романтизма.

Лит-ые взгляды П. находятся в теснейшей связи с его историч. взглядами, проникнутыми все тем же упрощенным шеллингианством и направленными против аристократических взглядов, воплощенных в «Истории государства Российского» Карамзина. Само название труда П.—«История русского народа» (6 тт. ее вышло в 1829—1833)—с очевидностью направлено против работы Карамзина.

Деятельность П. как историка и критика, его постоянные нападки на дворянскую лит-ру и науку, смелая критика ряда крупнейших авторитетов в этих областях (Карамзин, Жуковский, Пушкин и т. д.) справедливо рассматривались дворянством как своеобразная политическая борьба с ним и были главной причиной, вызвавшей травлю П. в критике, обвинения его в «якобинстве» и закрытие «Московского телеграфа». Публицистическая деятельность П. была целиком направлена на защиту интересов русской торговли и промышленности, т. е. интересов русского торгово-промышленного сословия. Рекламирование успехов отечественной промышленности, агитация за ее улучшение и усиление, пропаганда необходимости купеческого просвещения как средства улучшить свою деятельность и обеспечить себе достойное место в обществе—вот содержание публицистики Полевого.

Издательская и редакционная деятельность П. была чрезвычайно обширна и сыграла немалую роль в истории просвещения. С 1825 по 1834 им издавался и редактировался «Московский телеграф» (*см.*), лучший журнал того времени, четко и настойчиво проводивший прогрессивно-буржуазную линию. За это же время издавались переводы произведений иностранной лит-ры («Повести и литературные отрывки», 1829—1830), «Русская Вивлиофика или собрание материалов для отечественной истории, географии, статистики и древней литературы» [1833] и др. издания.

Отношение к П. его современников целиком определялось его и их социальной сущностью. Дворянские круги относились к нему враждебно за его «якобинство», особенно до 1834. Со второй половины 30-х гг., когда либерализм П. сильно снизился и за его счет усилились мотивы верноподданнического патриотизма, он вызывал неприязнь и насмешки в радикальных слоях мелкой буржуазии и передового дворянства. Только после его смерти историческая его роль была справедливо оценена Белинским в его работе 1846—«Н. А. Полевой», где Белинский отмечает положительную роль П. как прогрессивной силы в лит-ой борьбе конца 20-х, начала 30-х гг.

Библиография: I. Сочин. Н. А. Полевого, изд. А. Петровым, кн. I—III, Москва, 1903 («Клятва при гробе господнем» и «Аббаддонна»); Повести и литературные отрывки, 6 чч., Москва, 1829—1830 (переводы), Драматические сочинения и переводы, 4 части, СПБ, 1842—1843.

II. Белинский В. Г., Н. А. Полевой, СПБ, 1846; Чернышевский Н. Г., Очерки гоголевского периода русской литературы, гл. I, Сочин., т. II, СПБ, 1906; Козмин Н. К., Очерки по истории русского романтизма. Полевой как выразитель литературных направлений современной ему эпохи, СПБ, 1903; Его же, Из истории русской литературы тридцатых годов, Н. А. Полевой и А. И. Герцен, «Изв. Отд. русск. яз. и слов. Академии наук», т. VI (1901), кн. IV; Его же, Статьи о К. А. и Н. А. Полевых, «Русский биографический словарь», т. Плавильщиков—Примо, СПБ, 1905 (с библиографией); Берлин П. А., Купец-публицист, «Наша заря», 1910, I; Коган П. С., Н. А. Полевой, ст. в кн. «Очерки по истории русской критики», под ред. А. В. Луначарского и П. И. Полянского, т. I, Гиз, М.—Л., 1929; Бернштейн Д. И., Художественное творчество Н. А. Полевого, «Литература и марксизм», 1929, № 5; Николай Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Ред., вступ. статья и комментарий Вл. Орлова, [Л.], 1934 (здесь же и библиография).

III. Мезиер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включительно, ч. 2, СПБ, 1902; Владиславлев И. В., Русские писатели, издание 4, Гиз, М.—Л., 1924.

Д. Бернштейн

ПОЛЕВОЙ Петр Николаевич [1839—1902]—историк всеобщей и русской лит-ры, беллетрист, сын Н. А. Полевого (*см.*). Занимался преподавательской деятельностью в Петербургском и Новороссийском (одесском) университетах. После кратковременной профессуры в Варшавском университете П. в 1871 вышел в отставку и целиком отдался лит-ой деятельности. Исторический романист, переводчик, популяризатор, критик, редактор, П., по его собственному признанию, был «самопишущей машиной, которую кто-нибудь заведет, а она пишет что угодно: драму, повесть, историю, критику». Наиболее популярными в свое время работами П. были: «История русской литературы в очерках и биографиях» (СПБ, 1871, изд. 2-е, 1874) и «История русской словесности с древнейших времен до наших дней» (3 тт., 12 вып.; «роскошное» изд. А. Ф. Маркса, СПБ, 1900). В первом из этих трудов преобладает биографический метод. Во втором труде П. стал ближе к культурно-исторической школе.

Для реакционных идейных позиций П. характерно его сожаление по поводу вольнолюбивых стихов Пушкина, который «растрачивал свой дивный поэтический дар, щедрой рукой рассыпая блестки своего остроумия и довольствуясь дешевой славой злого и находчивого сатирика и либерала». О том же говорит полемика с Чернышевским, Салтыковым, преклонение перед Фетом и т. п. Компилятивные «истории» Полевого представляют рассчитанную на широкую обывательскую публику популяризацию историко-литературных знаний, не стоявшую даже на уровне современной науки.

Библиография: I. Беллетристические произведения П. собраны частично в «Собр. сочин.», 6 тт., СПБ, 1910—1911.

II—III. Михневич В. О., Наши знакомые, Фельетонный словарь современников, СПБ, 1884; Доброев А. П., Биографии русских писателей, СПБ, 1900; Мезиер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включительно, ч. 2, СПБ, 1902, стр. 300—301; Быков П. В., П. Н. Полевой, «Живописное обозрение», 1902, № 6; Его же, Критико-биографический очерк при «Собр. сочин.», т. I; Либрович П. Ф., На книжном посту, П., 1916, стр. 116—121 («Литератор, умеющий работать»).

П. Берков

ПОЛЕЖАЕВ Александр Иванович [1805—1838]—поэт. Сын дворовой девушки Аграфены Ивановой и богатого пензенского помещика Л. Н. Струйского [1782—ок. 1825], настолько жестокого крепостника, что даже при царском режиме того времени его отправили в ссылку за бесчеловечное отношение к крепостным. П. годы раннего детства провел в имении отца. 10 лет был отдан в московский пансион Визара, откуда [в 1820] поступил вольнослушателем на словесное отделение Московского ун-та. В университете П. сошелся с группой студентов, настроенной демократически и оппозиционно, позднее выделившей членов тайных кружков 30-х гг. (кружок бр. Критских 1827, Сунгурова 1831, Соколовского, Герцена, Огарева 1834). П. числился «уволенным из мещанства», т. к. его мать для «прикрытия барского греха» выдали замуж за саранского мещанина Полежаева. П. болезненно переживал свое социальное отщепенство и под конец жизни отметил его в своей поэме «Царь охоты» [1837]. Ранние лирические стихотворения П. («Непостоянство», «Любовь» и др.) носят черты подражательности романтическим поэтам; мотивы грустного надлома соответствовали социальному положению П., к тому же материально бедствовавшего. Но условная лиричность быстро уступила место реализму. В раннюю лирику П. врывались социальные мотивы, в частности мотивы протеста против церкви, сковывавшей быт своей опекой («Новая беда», 1825). В поэме «Сашка» [1825] недовольство выросло в критику феодально-крепостнических порядков и проповедь атеизма. За



изображением студенческого разгула в поэме скрывался протест во имя новых буржуазных отношений. Социальная направленность поэмы, отличная от пародируемого ею частично уже известного П. романа Пушкина «Евгений Онегин», ставила его вне дворянско-помещичьей лит-ры. Донос, аттестовавший поэму как «наполненную развратными картинами и самыми пагубными для юношества мыслями», был причиной личного вмешательства Николая I в жизнь Полежаева, которого сам царь 28 июня 1826 отдал в солдаты. Гибель декабристов, слияние с разночинно-демократической средой, личная трагедия (солдатчина) и дальше—столкновения с властью (военные суды, тюрьма) обострили политическое сознание П. и подняли его творчество на большую высоту. В 1826—1828 П. написал ряд стихотворений, в к-рых клеймил царя и презренных палачей за расправу с идейно-близкими ему декабристами («Рок», 1826), угрожал местью самовластью и с глухо затаенной враждой говорил о бесплодности борьбы с царем. Отстаивая буржуазно-прогрессивные тенденции (ликвидацию крепостнического строя, низвержение самодержавия, церкви и духовенства), П. написал яркий памфлет на феодальную Русь («Четыре нации», 1827), где беспощадно изобразил Россию кнута и рабства. В 1827 за бегство из полка был судим, лишен полученного в университете дворянства, в 1828 в результате начатого расследования жандармами участия П. в тайном обществе бр. Критских он был посажен в «яму» при Спас-

ских казармах, где просидел год. Из-за тяжелых условий этой жизни, которая казалась П. «страшнее ста смертей», он намеревался покончить с собой. Свою борьбу с царем П. художественно обобщил в большой поэме «Арестант» [1828], написанной в тюрьме. В этой поэме П. сделал первую попытку широко показать отвратительный облик царя—душителя декабристов и народа. В «Арестанте» налицо также атеистические мотивы. Указывая прямо на разрыв с дворянством (с кругом «щегольков»), П. признавал единственным исходом для революционеров-одиночек гордую смерть («Цепи», 1828, «Песнь пленного ирокезца», 1828, и др.). Одновременно с мотивом обреченности в стихах П. этого времени звучал мотив одиночества. Трагическая гибель певца вольности разрабатывалась П. во многих стихотворениях этого периода. У Полежаева нет испуга перед народной революцией (как у Пушкина), но нет и представления о ее силе.

В годы солдатской службы на Кавказе [1829—1833] во время близкого соприкосновения с крестьянскими массами, одетыми в солдатские шинели, П. отразил мятежное сознание этих масс, их гнев и ропот по адресу угнетавшего их царизма (солдатская песня «Ай, ахти, ох, ура»). П. сумел взглянуть на Кавказ и на войну глазами человека, пришедшего туда походным порядком в солдатской шинели. Не экзотику Кавказа, что воспевали поэты дворянско-аристократических кругов, а тяжелую жизнь солдата, жуткую оборотную сторону завоевательной войны, картины разрушений, гибель аулов и местного населения и наконец подлинный смысл феодально-империалистического похода показал П. в своих кавказских поэмах «Эрпели» [1830], «Чир-Юрт» [1832]. Но П. не был последовательным, он был охвачен и пафосом войны и успехов русского оружия. Мотивы героики войны, воспевание «вождей» (Ермолова, Вельяминова) и уверенность, что «горцы под кровом русской власти узнали счастье и покой» («Эрпели») проникают кавказские поэмы. В поэме «Герменчугское кладбище» [1833] П. преодолел эти настроения и, насколько позволяла цензура, разоблачал официальную ложь о благородной деятельности покорителей Кавказа.

П. участвовал в 1829—1833 в завоевании аулов, деревень; 13 окт. 1831 он был произведен в унтер-офицеры за «отличия в сражениях против чеченцев»; в октябре 1832 был представлен к офицерскому чину за «отличное мужество против горцев», но представление не было утверждено царем. В 1832 вышел первый сборник стихотворений П. В январе 1833 П. вернулся вместе с полком в Россию: сначала в Ковров Владимирской губ., затем в Москву. Здесь П. познакомился с Герценом, Огаревым, А. В. Уткиным, поэтом В. А. Соколовским.

В творчестве П. этого периода преобладает лирика с мотивами безнадежности, грусти, обреченности и отчаяния («Грусть», 1834, «Узник», 1836, «Отчаяние», 1836, «Тоска», 1837); с этим связан уход в античность, в мир легенд и мифов («Эндимион», 1835), в показ мелочей быта («Сарафанчик», 1834, и др.). Лишь изредка у Полежаева прорывался теперь гневный протест против притеснителей и властелинов («Негодование», 1834). В эти годы П. усиленно переводил В. Гюго, а также Байрона, Ламартина, Легуве, Пакара. Сознавая неизбежную неудачу борьбы с самодержавием без поддержки сколько-нибудь значительных социальных сил, П. ставил себе задачей, как и В. Гюго, содействовать моральной победе добра над злом. Эта тенденция присуща и его самостоятельным произведениям, например «Кориолану» [1834]. Осенью 1837 П. бежал третий раз из полка и за это был наказан розгами; 26 сент. 1837 слег больной чахоткой в Московский военный госпиталь. 16 января 1838 умер. Трагическая судьба П. была характерна для революционера-одиночки 30-х гг. П. неустанно преследовал царь. Поэт платил ему ненавистью. Н. П. Огарев метко сказал, что П. «заканчивает в поэзии первую, неудавшуюся битву свободы с самодержавием». Его творчество было выражением взглядов и настроений деклассировавшегося дворянина, переходившего в разночинцы и боровшегося против феодально-крепостнических устоев во имя буржуазных свобод. Поэзия П. оформлялась в борьбе с поэзией дворянства, росла и крепла через противопоставление себя поэзии Пушкина, у которого вместе с тем он многое взял, но переработал по-своему. П. противостоял дворянской лит-ре как по тематике и основным идейным мотивам, так во многом и по форме. Разоблачая самодержавие, крепостное право, церковь, завоевательные кавказские войны, ужасы тюремной жизни и т. д., он привнес в свое творчество много едкой сатиры и сурового реализма. «Низкие» бытовые детали, прозаизмы и простонародные выражения, некоторая грубость, отражавшие «низкую» действительность, столь знакомую П., давали подчас печать натуралистичности. Страстная напряженность протеста или тоски создала яркую лиричность поэзии Полежаева; герой ее—почти всегда сам автор. Отсюда—ее декламационность, ее ораторская структура. Если Пушкину свойственна ласкающая ухо гармония его стихов, то для П. характерна выражающая крайнюю взволнованность, исполненная напряженной энергии его знаменитая короткая строка—одно из важнейших формальных новшеств, введенных П. в русскую поэзию: «В России чтут /Царя и кнут;/ В ней царь с кнутом /Как поп с крестом: /Он им живет /И ест и пьет, /А русаки/ Как дураки, /Разиня рот, /Во весь народ/ Кричат:—ура!» и т. д. Поэзия П. в жанровом отношении многообразна: здесь и лирические «кандальные» песни, исполненные гнева («Песнь пленного ирокезца» например), и элегические стихотворения («Вечерняя заря», «О, для чего судьба меня сгубила» и др.), и романсы, и поэмы—сатирические («Сашка»), реалистические («Арестант», «Эрпели», «Чер-Юрт») и т. д.

Общественной направленностью своей поэзии, революционным ее характером, реализмом, напряженной лиричностью, декламационностью, антидворянской ее заостренностью—всем этим П. оказался в начале того пути русской поэзии, который привел затем

к Некрасову. Радищев, декабристы, Полежаев, Некрасов—такова революционная линия русской поэзии.

Библиография: I. Стихотворения, М., 1832; Эрпели в Чир-Юрт, Две поэмы, М., 1832; Кальян, Стихотворения, М., 1833 (изд. 2, М., 1836; изд. 3, М., 1838); Арфа, Стихотворения, М., 1838; Часы выздоровления, Стихотворения, М., 1842; Стихотворения, под ред. П. А. Ефремова, СПБ, 1889 (наиболее полное и лучшее издание из дореволюционных); Запрещенные цензурой стихотворения Полежаева, публикация Н. Ф. Бельчикова, «Литературное наследство», кн. 15, Москва, 1934; Стихотворения, ред., биографич. очерк и примеч. В. В. Баранова, изд. «Academia», Москва—Ленинград, 1933 (самое полное изд.).

II. Белинский В. Г., Собр. сочин., т. I, СПБ, 1900, стр. 369—370; т. IV, 1901, стр. 46—55; т. VII, 1904, стр. 167—204, 217 и 581—595 (примеч. С. А. Венгерова); т. IX, стр. 95; Статья Белинского в изд. «Стихотворений» Полежаева, М., 1857; Бобров Е. А., Полежаев в отзывах Белинского, «Русский филологический вестник», 1908, IV; Добролюбов Н. А., Полное собр. сочин., под общей ред. П. И. Лебедева-Полянского, т. I, М.—Л., 1934; Григорьев А п., Собр. сочин., т. I, СПБ, 1876; Ефремов П. А., Биографический очерк, в изд. «Стихотворений» Полежаева СПБ, 1889; Пыпин А. Н., Забытый поэт, «Вестник Европы», 1889, III; Витберг Ф. А., А. И. Полежаев, «Русский биографический словарь», т. Плавильщиков—Примо, СПБ, 1905; Бобров А. Е., Этюды об А. И. Полежаеве, Варшава, 1913; Коварский Н., Полежаев и французская поэзия, в сборнике «Русская поэзия XIXв.», Л., 1929; Никольская Г., Новое издание А. И. Полежаева, «Звезда», 1933, XII.

III. Прочие библиографические указания см. в обзоре Баранова В. В., Судьба литературного наследства Полежаева, «Литературное наследство», кн. XV, М., 1934, и в изд. «Стихотворений Полежаева», Москва—Ленинград, 1933. *Н. Бельчиков*

ПОЛЕНЦ Вильгельм [1861—1903] — немецкий писатель. Р. в помещичьей семье. Изучал юридические науки в Берлине, Бреславле и Лейпциге; некоторое время служил по судебному ведомству. Чувствуя призвание к литературной деятельности, вышел в отставку. Управлял имениями отца; наезжал в Берлин, где вошел в личные сношения с писателями-натуралистами.

Творчество П. представляет весьма своеобразное явление в истории немецкого натурализма. Поленц внес сельскую струю в немецкий натурализм, в своей преобладающей части урбанистичный. В его романах дана критика капитализма с позиций нисходящей части немецкого юнкерства, ликвидируемой капитализмом и потому настроенной по отношению к нему критически. Поленц, как и другие представители этой группы, полон сочувствия к разоряемому капиталом крестьянству. В своей аграрной трилогии—«Der Pfarrer von Breitendorf» [1893], «Der Büttnerbauer» [1895], «Der Grabenhäger» [1897]—П. показал процесс разрушения капитализмом крестьянского хозяйства, тесно связанный с процессом распада крестьянской семьи. П. выступил здесь в неблагодарной роли защитника патриархального деревенского уклада против капитализма, и недаром его произведения вызвали сочувственную оценку Л. Толстого, написавшего в 1898 предисловие к русскому переводу романа. Ограниченный в своем понимании роли капитализма, неспособный понять значение пролетариата, загипнотизированный властью денег, П. однако сумел с беспощадной правдивостью отразить отрицательные стороны развития капитализма в деревне. Воспроизводя их, он превосходно использовал приемы немецкого натурализма. Всюду подчеркивал П. зависимость психологии от экономического быта деревни и самую тесную связь ее с условиями среды, в к-рой живут и развиваются его герои. Так, консерватизм мышления старого крестьянина П. связывал с патриархальным укладом и косностью крестьянского хозяйства, к-рое ведется из года в год по заведенному порядку. И вместе с тем он показал изменение психики крестьянина под влиянием новых условий существования.

За аграрной трилогией последовал цикл романов, посвященных судьбе женщины в капиталистическом обществе. Наиболее значительным является роман «Thekla Lüdekind» [1899]—один из лучших романов немецкого натурализма. Здесь П. явился уже бытописателем города, к-рый он критиковал с той же патриархальной точки зрения.

П. написал также большое количество рассказов и новелл, среди к-рых наиболее значительной по своим художественным достоинствам является новелла «Wald» [1899], в к-рой трактуется проблема семьи. Чрезвычайно значительным в художественном и социальном отношении является и сборник маленьких деревенских историй под заглавием «Lügensland» [1901].

П. написаны драмы: «Heinrich von Kleist» [1891], «Andreas Bockholdt» [1898] и историческая трагедия «Junker und Fröhner» [1901], значение которых невелико.

Библиография: I. Крестьянин, Роман, перев. В. Величкиной, с предисл. Л. Н. Толстого, М., 1903 (изд. 4, М., 1909; новое изд., с предисл. И. Ф. Попова и со статьями Г. В. Плеханова и Л. Толстого, изд. «Московский рабочий», М., 1928); Предисловие к роману Поленца «Крестьяне» («Полное собр. сочин.» Л. Н. Толстого, под ред. П. И. Бирюкова, изд. Сытина, т. XVI); Деревенский священник, Роман, перев. В. Величкиной, СПБ, 1903; Страна будущего, перев. О. Латернера, СПБ, 1904; Деревенские рассказы, б. г.

II. Ilgenstein H., W. v. Polenz, Berlin, 1904; Его же, Некролог Поленца в «Biographisches Jahrbuch», hrsg. v. A. Bettelheim, Bd. IX, Berlin, 1906; Krell M., W. v. Polenz, Lpz., 1910. *З. Серапионова*

ПОЛЕТАЕВ Николай Гаврилович [1889—1935]—современный поэт. Р. в Одоеве Тульской губ. Окончил торговую школу. С 17 лет работал конторщиком на железной дороге. В 1918 поступил в лит-ую студию Московского Пролеткульта. Принадлежал к группе поэтов «Кузница». Печатался с 1918.

За исключением ряда стихов 1918—1919, характерных для поэзии «Кузницы» революционной тематикой и отвлеченной символикой образов, весь первый период творчества П. представляет собой скорбные лирические воспоминания поэта о своем прошлом, протекшем в гнилых подвалах городских домов. Эта лирика П. окрашена в тона пессимизма, выражает настроения тех слоев городской бедноты, которые оторваны от революционной борьбы рабочего класса. Лирический герой П.—подвальный одиночка, чувствующий себя одинаково чуждым и в «каменной морде» города и в деревне («я посторонний в поле»). Мотивы социального одиночества и бессилия переплетаются у П. с болезненными мечтами о солнце, «о соловьях, которых не слыхал», с грезами о яркой, красивой жизни. Тусклому подвальному миру противопоставляется незыблемое и светлое—мир природы. Контрастное сопоставление этих двух миров, антитеза мечты и действительности определяют собой

образный строй стихов П. («Дождь золотой бьет в голубей, а мы в тоске, а мы в грязи», «крепкая потная, заутюженная жена» и «другая»—«будто пыль цветочная летом, будто на море ясный день»). Перелом в творчестве П. сказался в стихах 1923—1924. В пессимистическую лирику ворвались бодрые, здоровые ноты («Март на Арбате»). Поэт осознал свою спаянность с пролетариатом, в это время он создал широко известное стихотворение о Ленине—«Портретов Ленина не видно».

Подобно большинству поэтов «Кузницы» П. испытал на себе сильное влияние символистов, сказавшееся на ритмическом и мелодическом строе его стихов. Для образной системы Полетаева характерно сочетание типичных для арсенала символистской поэтики образов («неизъяснимые огни», «пустота и холод и безмерность», «серебряная дрожь», «пьяная мгла» и т. д.) с простыми, конкретными и реалистическими деталями, к-рыми особенно богаты стихи о подвальном мире. Отличительная особенность стихов П.—их большая лирическая напряженность и непосредственность. П. принадлежит также ряд рассказов из быта мелких железнодорожных служащих.

Библиография: I. Стихи, изд. Моск. Пролеткульт, М., 1919 (Биб-ка «Горна»); Песня о соловьях, изд. «Кузница», М., 1921; Сломанные заборы, изд. «Кузница», Москва, 1923; Железнодорожники, Рассказы, изд. «Недра», Москва, 1925; Резкий свет, Стихи, 1918—1925, Гиз, М.—Л., 1926; Стихи, кн. I, изд. «Федерация», М., 1930; О соловьях, которых не слыхал, Избр. стихотворения, изд. Моск. т-ва писателей, Москва, 1932; Избранные стихи, Гослитиздат, М., 1935; Статья: О предрассудках в поэзии, «Горн», 1919, кн. IV.

II. Автобиографии: при книжке «Резкий свет» и в ст. «Пролетарские писатели», состав. С. Родовым, под ред. П. Когана, Гиз, М., 1925. Статьи и рецензии: Старчаков А., журн. «На посту», 1923, № 2—3; Якубовский Г., Литературные портреты, Гиз, 1925 (или «Прожектор», 1925, № 15); Асеев Н., «Печать и революция», 1926, июнь; Хейфец М., Николай Полетаев, сб. «Современные писатели», II, под ред. А. Ефремина и И. Кубикова, Гиз, М.—Л., 1927; Михельсон В., «Художественная литература», 1933, № 2 (отзыв о сб. стихов «О соловьях...»); Реформатская Н., Лирическая автобиография, «Художественная литература», 1935, № 5 (Отзыв об «Избранных стихах», М., 1935).

Ш. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М.—Л., 1928. *Н. Реформатская*

ПОЛИМЕТР [иначе поликолон]—термин античной метрики, обозначающий соединение в одном стихе строфического типа двух и более метров (чаще всего соединения по два и по четыре), образующих сложную многочленную ритмическую единицу. Сюда входят всякого рода сложные размеры: асклепиадов стих, архилохов, алкеев, сапфический и т. д.

См. «Стихосложение античное», «Стопа», «Строфа».

ПОЛИТИКА ЛИТЕРАТУРНАЯ.—Как одно из звеньев государственно-политических и общественно-воспитательных мероприятий П. л. приобретает организационно-юридический характер в виде существующих в государствах положений о правах и обязанностях авторов, редакций, издательств, законов цензуры, разрабатываемых государственной властью. В более широкой форме П. л. проводится через существующие объединения писателей, организацию лит-ой критики, через школу, библиотеки, печать и др. общественного характера мероприятия. Политика правящего класса, располагая материальными и идейно-моральными средствами, в числе прочих орудий классовой борьбы выдвигает свои литературно-политические принципы и является фактором исключительного значения.

Господствующий класс выражает в П. л. свои идеи и требования, объединяет на этой почве творческие кадры и способствует тому, что произведения лит-ры делаются общественной силой в соответствующем ему направлении. По мере того как господство эксплоататорского класса становится тормозом для дальнейшего развития общества, литературная политика этого класса перестает быть фактором, мобилизующим творческие силы, оплодотворяющим творческую практику данного класса, и приобретает охранительный, консервативный характер.

В эпоху абсолютизма, когда государство стремилось подчинить своему непосредственному влиянию все стороны общественной жизни, П. л., став необходимой функцией бюрократического аппарата, оказывала свое давящее воздействие на деятельность ряда писателей. Отклонения от официального стиля—классицизма—или преследовались (напр. осуждение «Сида» Корнеля) или почитались низкой лит-рой. Художники, поэты находились в прямой зависимости от правящей знати, к-рая являлась заказчиком, ценителем и покупателем их произведений, к-рая определяла П. л. государства. Проводником абсолютистской П. л. служили в первую очередь Академии (напр. знаменитая Французская академия, основанная кардиналом Ришелье), значительную роль играло меценатство министров (Кольбер, Фуке и др.), по своим требованиям обычно смыкавшееся с П. л. абсолютистского государства. Большой интерес представляет П. л. в России, осуществлявшаяся через Академию наук во времена Ломоносова, Сумарокова и Тредьяковского.

П. л. в период господства буржуазии (на Западе) и развития капиталистических отношений (Россия) несет в себе новое буржуазное содержание, выдвигает новые методы и формы руководства лит-ым процессом. В ту пору, когда буржуазия совершала революционную ломку феодального порядка, она в своей П. л. была относительно прогрессивна. Буржуазия выступила с требованием свободы вдохновения от мертвящего влияния церкви, схоластики, придворного этикета. От художников она требовала вдохновляющих героических образов, утверждения новых понятий о правах личности, труде и т. д. Она выдвинула новые творческие принципы, вызывая к жизни сатирическую литературу, определяя смену классицизма сентиментализмом и затем реализмом.

Став классом господствующим, буржуазия превратила П. л. в средство подавления других классов, в орудие укрепления своего господства. Прикрываясь фразеологией о свободе, надклассовости творческого вдохновения, буржуазия внедряет в область производства эстетических ценностей рыночные отношения. Денежной зависимостью художников от правящего класса буржуазия стремилась обеспечить должное направление их творческого развития. П. л. буржуазии в эпоху ее

господства направлена к тому, чтобы сделать из лит-ры, с одной стороны, источник изощренных эстетических наслаждений для «верхних десяти тысяч», по выражению Ленина, а с другой—источник духовного порабощения, деморализации трудящихся. Не случайно, что буржуазия поощряет, с одной стороны, декадентство, утонченные, эстетизированные образы, а с другой—широким потоком заполняет книжный рынок детективной, приключенческой лит-рой (*см.* «*Пинкертоновщина*»), отвлекающей трудящиеся массы от задач классовой борьбы.

Буржуазия устанавливает жестокий цензурный режим, направленный против писателей—представителей революционной мысли. Господство рыночных отношений, безудержная конкуренция в производстве художественных ценностей, продажность печати—вот те средства, через к-рые буржуазия осуществляет свою линию в лит-ре.

В России П. л. была абсолютистско-бюрократической по своим методам, охранительно-дворянской по своему содержанию. Развитие капиталистических отношений в стране не изменило основного характера литературной политики самодержавия и лишь внесло некоторые поправки в нее.

Русская лит-ра развивалась в невыносимо суровых и тяжелых условиях. П. л. господствующих классов отличалась исключительным фанатизмом, мракобесием и не только в эпохи реакции, но и в эпохи относительно свободных веяний. Характерно, что почти всегда цензурные комитеты непосредственно подчиняются полицейской власти, с одной стороны, и синоду—с другой.

Непосредственно царь, его ближайшая канцелярия и синод вмешивались в развитие литературного творчества, формулировали свои требования к лит-ым памятникам, осуждая и подвергая каре за малейшее отступление от круга дозволенных «высочайшей милостью» идей. Екатерина II [XVIII в.] самолично определила наказание для Радищева за напечатание им знаменитого «Путешествия из Петербурга в Москву». Павел I, не доверяя цензурному комитету, указом от 4 июля 1797 удостоил себя чести именоваться высшим цензором, окончательно решающим судьбу той или иной сомнительной книги. Он же определил наказание для Капниста, написавшего сатирически-острую «Ябеду». И после того как в эпоху Александра I на короткий период деятельность государственного цензурного комитета стала протекать вне ее постоянной подчиненности полицейским властям (уже в 1811 официально утверждено подчинение цензуры, с одной стороны, министерству народного просвещения, а с другой—министерству полиции), Николай I вновь выдвинул практику самой жесткой абсолютистской П. л. Он самолично осудил Полежаева на гибель за написание поэмы «Сашка», он оказал «дружескую услугу» Пушкину, милостиво соглашаясь быть его цензором, и учредил за Пушкиным полицейскую слежку, надзор тайной канцелярии Бенкендорфа и его агентов и в конечном счете привел поэта к преждевременной гибели.

Лучшие прогрессивные произведения художников прошлого получали известность вопреки властям и их лит-ой политике. «Горе от ума» напр. не было опубликовано при жизни автора, находилось под запретом цензуры, не получило также и сценического воплощения. Комедия появилась в печати лишь в 1831, но цензоры, выполняя волю властей, извратили текст произведения. «Медный всадник» Пушкина был напечатан после смерти поэта. Ни одно из драматических произведений Пушкина не было разрешено к постановке при жизни поэта. Посмертные издания произведений Гоголя были разрешены после долгих и тяжелых обходов и ухаживаний за цензурой, причем по своему усмотрению цензура расправлялась с текстом. Роман Чернышевского «Что делать?» появился в «Современнике» по случайной ошибке, недосмотру цензуры. Известны исключительные цензурные гонения на Некрасова и как поэта и как редактора «Современника», журнала, по отзывам цензуры, пропагандировавшего материализм и коммунизм. Салтыков-Щедрин был буквально «в тисках царской цензуры». Гонения на писателей—обычное дело для самодержавной России. За напечатание «Философских писем» Чаадаева Надеждин был отправлен в ссылку, а сам автор объявлен сумасшедшим. Арест и высылка Лермонтова, Пушкина, Салтыкова-Щедрина поводом своим имеют неугодность властям направления их сочинений.

Произведения патриотического, охранительного порядка, наоборот, всемерно поощрялись П. л. самодержавия. «Рука всевышнего отечество спасла» Кукольника, романы Загоскина, патриотические пьесы Полевого и др. хвалебные произведения составляли «положительную» программу этой П. л. Правительство субсидировало таких писателей, как Жуковский, Кукольник и др. Для Карамзина напр. была установлена полная свобода от цензурных просмотров и вмешательств.

Всевозможными мерами задерживалось развитие передовой прогрессивной журналистики. Был выработан специальный указ, по к-рому личность издателя должна быть проверена властями с точки зрения моральных требований. Пушкину отказали в издании газеты, а патриотическую и шовинистическую газету Булгарина и Греча «Северную пчелу» сделали чуть ли не официальным органом России (Николай I ежедневно читал «Северную пчелу»). В связи с июльскими днями 1830 прекратили издание «Литературной газеты» Дельвига. Гонения распространились даже на славянофильские журналы, напр. «Москвитянин». Цензоры заподозрили в изменничестве «противу существующего образа правления» даже такого патриотически настроенного писателя, как Хомяков. «Современник» и «Русское слово» состояли на особом неослабном учете, донесения о них производились систематически, и после целого ряда предупреждений и взысканий правительство их закрыло.

Ряд выдающихся писателей прошлого избежал кары от властей только потому, что сумели «во-время» умереть. «Во-время» умер Княжнин, против которого было возбуждено дело за написание трагедии «Вадим»—о днях

свободного Новгорода. «Во-время» умерли Белинский, Добролюбов, так как правительство уже приступило к тому, чтобы своими средствами умертвить их для общественной жизни. Эмиграцией спасся Герцен, навсегда отрезав для себя путь в Россию. Мечту о бегстве за границу лелеял Пушкин, находясь в ссылке.

Все эти факты доказывают, что П. л. феодально-крепостнического государства задерживала развитие лит-ры. Это обстоятельство с особой очевидностью выступило в эпоху обострения классовых противоречий в стране, в эпоху буржуазного развития. Характерно для П. л. самодержавия то, что она занималась больше работой охранительной, запрещающей, положительные же ее идеалы узки, ограничены—она почти неспособна развить свои общеидеологические требования в систему творческих понятий и лозунгов.

В современной действительности борьба двух систем, социалистической и капиталистической, доводится и до борьбы двух литературно-политических линий. П. л. буржуазии претерпевает новые изменения, обостряя и усугубляя насильнические методы ее воздействия по отношению к культуре революционного класса. Происходит фашизация П. л. в ряде капиталистических стран.

Фашизация П. л. выразилась в варварском демонстративном сожжении в Германии книг революционных и передовых писателей, в актах убийства и преследовании тех, кто поднимает голос в защиту освобождения человечества, в издании закона о «государственной измене путем литературной деятельности» и т. д. П. л. современного фашизма империалистических государств пытается выработать свои творческие принципы, но не может добиться плодотворного развития лит-ры, поскольку требует от писателя ложного изображения действительности. Низводя роль лит-ры исключительно к защите умирающего капитализма, фашизм уводит лит-ру с большой исторической дороги в тупик, обрекает ее на идейное убожество и художественную ничтожность, лишает ее необходимой жизненной силы. Международный пролетариат и его коммунистическая партия, наоборот, свою П. л. направляют к тому, чтобы дать возможность художественной лит-ре итти в ногу с историческим развитием, активно служить делу социалистического переустройства мира. На каждом отдельном этапе своего движения пролетариат ставит свои литературно-политические требования и в зависимости от конкретных условий времени направляет лит-ру к разрешению основной задачи—создания нового общественного порядка, социализма.

Еще до Октября В. И. Ленин дал исчерпывающую характеристику литературно-политической линии большевизма. Задачи уничтожения капитализма, укрепления диктатуры пролетариата, построения социализма указывают художественной литературе, выражающей великие идеи освобождения человечества, ее содержание, ее общественную роль, ее возможности.

Чутким вниманием, принципиальным руководством партия пролетариата неустанно и систематически облегчала писателям, идущим вместе с рабочим классом, правильное осознание действительности и перспектив ее развития и обеспечивала творческий их рост. В. И. Ленин четко определил задачу лит-ры—«стать частью общепролетарского дела». Эта задача практически разрешается в стране строящегося социализма.

В противовес буржуазной демагогии о свободе творчества, прикрывающей фактическую зависимость писателя от капитала, пролетариат заявляет о партийности литературного творчества. Тем не менее «это будет свободная литература, потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будет вербовать новые и новые силы в ее ряды... Это будет свободная литература, оплодотворяющая последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата, создающая постоянное взаимодействие между опытом прошлого (научный социализм, завершивший развитие социализма от примитивных утопических форм) и опытом настоящего (настоящая борьба товарищей рабочих)» (Ленин, Собр. сочин., том VIII, стр. 390). Политика пролетариата обеспечивает создание этой свободной социалистической литературы. В борьбе за нее пролетариат разоблачает идейно-чуждую, классово-враждебную литературу.

В практике пролетариата и его партии П. л. сделалась действительно орудием идейно-политического руководства лит-рой в целях ее роста и расцвета. Ленин придавал серьезное значение руководству лит-ым делом. «Мы, коммунисты, мы не должны стоять сложа руки и давать хаосу развиваться куда хочешь. Мы должны вполне закономерно руководить этим процессом и формулировать его результаты» (Ленин).

Привлечение писателей в большевистскую периодическую печать в целях идейного воздействия на писателей партия практиковала задолго до революции («Искра», «Правда», «Звезда» и др.). Исключительно плодотворна роль «Правды» в деле организации лит-ых сил, защиты принципов большевистской П. л., творческого роста лит-ры. На всех этапах своего существования «Правда» была проводником идей партии на лит-ом фронте, практическим организатором творческого процесса писателей (напр. Д. Бедный), органом принципиальной критики ошибок и срывов в работе отдельных организаций (критика «Перевала», ошибок РАПП, борьба с Литфронтом и т. д.), срывов в работе отдельных художников. Партия бережно и чутко воспитывает писателей. С переходом власти в руки рабочего класса руководство лит-рой сделалось составной частью всей партийной и советской работы. На XII съезде РКП(б) было принято следующее решение: «В виду того, что за последние два года художественная литература советской России выросла в крупную общественную силу, распространяющую свое влияние прежде всего на массы рабоче-крестьянской молодежи, необходимо, чтобы партия поставила в своей практической работе вопрос о руководстве этой формой общественного воздействия на очередь дня» (Стенографич.

отчет, 1923, стр. 667). Документом большевистского руководства лит-рой и вместе с тем документом пролетарской лит-ой политики явилась принятая в 1925 резолюция ЦК РКП(б) «о политике партии в области художественной литературы». В резолюции ЦК формулирует задачи лит-ры, исходя из того, что «как не прекращается у нас классовая борьба вообще, так точно она не прекращается и на литературном фронте. В классовом обществе нет и не может быть нейтрального искусства, хотя классовая природа искусства и лит-ры в частности выражается в формах, бесконечно более разнообразных, чем напр. в политике». Партия диференцировала писателей, одновременно с поддержкой пролетарских литературных кадров она ставила задачу путем бережного отношения к колеблющимся слоям мелкобуржуазной писательской интеллигенции перевести лучшую и большую ее часть на идеологические позиции рабочего класса, социализма.

Партия не ограничивала путей художественного развития каким-либо определенным схематическим рецептом. «Распознавая безошибочно общественно-классовое содержание литературных течений, партия в целом отнюдь не может связать себя приверженностью к какому-либо направлению в области литературной формы. Руководя литературой в целом, партия также мало может поддерживать какую-либо одну фракцию литературы (классифицируя эти фракции по различию взглядов на форму и стиль). Всякие попытки связать партию в этом направлении в данную фазу культурного развития страны должны быть отвергнуты». Особое внимание обращает партия на создание марксистско-ленинской лит-ой критики, призванной влиять на процесс лит-ого развития. «Коммунистическая критика,—говорится в резолюции,—должна изгнать из своего обихода тон литературной команды. Только тогда она, эта критика, будет иметь глубокое воспитательное значение, тогда она будет опираться на свое идейное превосходство». Организационные формы лит-ого движения создавались политически продуманно, с учетом конкретной обстановки и уровня развития писателей. Приблизившись в своей тематике к актуальным проблемам соцстроительства, особенно в годы реконструкции, советская литература значительно выросла, наилучшим образом оправдав литературную политику большевизма. Основная масса писательской интеллигенции решительно стала на сторону советской власти и социалистического строительства. Партия решением от 23 апреля 1932 положила начало новым формам организации литературного движения, создала единый Союз советских писателей, ликвидировав существовавшие группировки и объединения писателей, указала на «опасность превращения этих организаций из средства наибольшей мобилизации советских писателей и художников вокруг задач социалистического строительства в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва от политических задач современности», дала советской лит-ре все возможности для ее свободного роста.

I Всероссийский съезд советских писателей, который подготовлялся всей страной, явился демонстрацией глубокой жизненности лит-ой политики пролетариата, ибо советская лит-ра на деле стала лит-рой, имеющей международное значение, лит-рой всесоюзной, интернациональной и вместе с тем обеспечивающей рост национальных лит-р, неограниченной в своем художественном развитии, социалистической по своему качеству. Советские писатели, исходя из опыта своей творческой практики, в один голос подтвердили плодотворность и правильность П. л. первого в мире рабочего государства, направленной к тому, чтобы в полном согласии с историческим развитием человеческого общества сделать лит-ру орудием уничтожения капитализма, творческим средством строительства социализма не только в СССР, но и во всем мире. Лозунг коммунистической партии о социалистическом реализме советской лит-ры раскрывает перед писателями возможности разрешить возложенную на них великую историческую задачу—строить новый общественный порядок вместе с пролетариатом под руководством коммунистической партии.

Конгресс защиты культуры, происходивший в Париже в июне 1935 с участием передовых и революционных писателей мира, подтвердил, что Советский Союз, где установлен новый строй отношений, обеспечивает расцвет подлинной культуры человечества и что фашизм, наоборот, означает гибель культуры.

Тов. Сталин поставил перед писателями нашей страны величайшую задачу быть «инженерами человеческих душ», переделывать старого человека в нового человека социалистического общества. Эта задача определяет собой творческий и литературно-политический план развития советской лит-ры. *К. С.*

ПОЛИЦИАНО Анджело [Poliziano, настоящее имя Ambrogini Angelo, 1454—1494]—итальянский писатель, гуманист. Р. в Тоскане, в г. Монтепульчано, в семье юриста. Получил тщательное образование, окончив университет (Studie) во Флоренции, где преподавали молодые гуманисты. Рано проявил исключительные способности к стихосложению, начав писать греческие и латинские эпиграммы, элегии и пр. В 15 лет П. принялся за перевод «Илиады» на латинский яз. и выполнил его так удачно, что получил прозвище «гомеровского юноши». Дружественные отношения с «некоронованным государем» Флоренции Лоренцо Медичи способствовали укреплению положения П. Энциклопедическое образование позволило П. стать профессором латинской и греческой литературы во Флоренции [1480—1494]; его содержательные и яркие лекции привлекали избранную аудиторию. Выдающимся памятником филологической критики того времени является сборник филологических заметок П. «Miscellanea» (Смесь, 1489). Тонким знатоком классических памятников, талантливым критиком проявил себя П. также в своих «Praelectiones» (Вступления, 1480—1486), представляющих собой собрание вступительных лекций Полициано к комментированным им античным писателям; некоторые из этих «Вступлений», написан-

ные гекзаметром, известны под названием «Silvae» (Леса) в силу сходства с одноименным произведением Стация. В описаниях обычаев и суеверий горожан, в удачных картинах природы во всей силе сказался реализм П. [стихотворные «Вступления» к сельским поэмам Гесиода и Вергилия — «Rusticus» (1483) и о значении поэзии — «Nutricia» (1486)]. Флорентийская тирания в лице Медичи нуждалась в талантливых поэтах для поддержания блеска двора и создания образцовых произведений, лишенных всякой политической тенденциозности, нежелательной для правительства. П. был как нельзя более пригоден для осуществления этих задач; по природе падкий до наживы, он не раз обращался в стихах за помощью, доходя до прямого попрошайничества в своих стремлениях получить более выгодные бенефиции. Лоренцо Великолепный, зная слабость клирика-поэта, удовлетворял его просьбы. Не без участия Медичи П. получил предложение написать пьесу об Орфее («La favola di Orfeo», напис. 1471, изд. 1494) для придворного спектакля в Мантуе. П. использует старую форму духовной мистерии (традиционный пролог, октава, отсутствие деления на акты, несменяемость декорации при многопланной сценической



Иллюстрация к пьесе Полициано «Сказание об Орфее» [1513]

конструкции и пр.), изменяя эту форму для передачи чисто ренессансного языческого содержания. Античные образы сменяют в «Сказании об Орфее» привычный круг действующих лиц мистерии. Художественная отделка произведения отличается большой тонкостью и изяществом. «Сказание об Орфее» знаменует начало итальянской «ученой» комедии. Наиболее совершенное поэтическое произведение Полициано—поэма «Stanze per la giostra» (Стансы для турнира), написанная с целью прославления турнира, устроенного в 1475 Джулиано Медичи (брат Лоренцо) в честь своей возлюбленной. Поэма осталась незаконченной—написано 125 октав первой книги и 46—второй. В этой поэме, не свободной от влияния латинских поэтов и особенно Клавдиана, П. дал законченный образец придворной поэзии со свойственной ей бессодержательностью, изысканным стилем и звучностью стиха. В «Стансах» звучат мотивы «золотого века», «возвращения к природе», столь популярные в позднейшей европейской литературе. Наряду с интересом к античной литературе Полициано характеризует и повышенный интерес к народной итальянской поэзии (ср. Лоренцо Медичи, *см.*), в духе которой им написан ряд превосходных лирических стихотворений.

Образцом прозы П. служат его письма и дневник. Цицероновский стиль его писем живо сочетается с непринужденностью и остроумием.

Библиография: I. Opera, Venezia, 1498, P., 1512, Basel, 1554; A. Poliziano's Tagebuch (1477—1479), hrsg. v. A. Wesselski, Jena, 1929; Сказание об Орфее, перев. С. В. Шервинского, ред. и комментарии А. К. Дживелегова, изд. «Academia», М.—Л., [1933].

H. Mähly J., Angelus Politianus, Lpz., 1864; Micheli P., La vita e le opere di A. Poliziano, Livorno, 1916; Rho E., La lirica di A. Poliziano, Torino, 1923; Vaccarelle G., Poliziano, Torino, 1925; Розанов М. Н., Анджело Полициано, вступ. ст. к указ. выше русскому переводу; Дживелегов А. К., «Орфей» в литературе и на сцене, там же. *Д. Михальчи*

ПОЛОНСКАЯ Елизавета Григорьевна [1890—]—советская поэтесса, очеркистка, писательница для детей. Род. в Варшаве, в семье инженера. Лит-ую деятельность начала с 1913. Первая книга стихов П. «Знамения» вышла в 1921. Входила в группу «Серапионовы братья» (*см.*). Печатается в журн. «Новый мир», «Звезда» и др.

К приятию революции П. шла от индивидуалистического бунта против гнета мещанского быта. Действительный смысл социального переворота, роль классовой борьбы в современности не сразу были поняты П. Представительница мелкобуржуазных интеллигентских слоев, П. в своем творчестве выражала мотивы богемского анархизма. Но уже в книге стихов 1921—1923 «Под каменным дождем» выражены были устремления поэтессы к пролетариату, звучали ноты самокритики, хотя наряду с этими мотивами продолжали жить упадочнические настроения (например стихотв. «Есенину»). Общий поворот интеллигенции к строительству социализма сказался и на творческом самоопределении П. Она пишет бодрые стихи для детей, дает ряд очерков. В книге очерков «Люди советских будней» [1934] изображены новые люди разных областей социалистического труда—это контролеры трамвая, рабочие-путиловцы, рабочие СТЗ, дети, борющиеся за политехническую школу, и т. д. Оптимистичны стихи П. последнего времени.

На поэтическое мастерство П. оказала влияние акмеистическая школа. Четкость деталей, усложненность восприятия свойственны П. Детализация находит новое применение в ее очерках. П. подкрепляет свои описания ссылками на газетные статьи, цитатами из классиков марксизма, дает очень подробное изображение процесса производства.

Библиография: I. Знамения, изд. «Эрато», П., 1921; Под каменным дождем, 1921—1923 г., Стихи, изд. «Полярная звезда», П., 1923; Упрямый календарь, Стихи и поэмы, Изд-во писателей в Ленинграде, Л., 1929; Стихи для детей: Зайчата. (Сказка в стихах), изд. «Радуга», П.—М., 1923 (изд. 4, М., 1926); Гости, изд. «Книга», Л., 1924; Часы, Гиз, Л., 1925; Про пчел и про мишку-медведя, Гиз, Л., 1926 (изд. 2, М., 1927); Про очаг да ясли и пирог на масле, Гиз, М.—Л., 1927; Город и деревня, Гиз, М., 1927; Жак и Жанна. (Парижская Коммуна), изд. «Красная газета», Л., 1929; Немного спорта разного сорта, Гиз, Москва, 1930; Пеппе Ракони, изд. «Молодая гвардия», М.—Л., 1931; Закусочная Зиве. (Рассказ), изд. то же, М.—Л., 1931; Люди советских будней. [Книга очерков]. Изд-во писателей в Ленинграде, Л., [1934]; Года, Избранные стихи, изд. то же, [Л., 1935].

П. Гусман Б., Сто поэтов, Тверь, 1923; Браун Яков, Десять странников в «осязаемое ничто», «Сибирские огни», 1924, 1. Отзывы: Оксенов И., «Книга и революция», 1922, № 10 (13); Павлов Мих., «Летопись Дома литераторов», 1922, № 8 (о «Знамениях»); Выгодский Д., «Книга и революция», 1923, № 3 (27) (о сборнике «Под каменным дождем»); Селивановский А., «Молодая гвардия», 1929, № 5 (о сборнике «Упрямый календарь»); Вехин В., «Литературный Ленинград», 1934, № 46, 8 сентября.

Н. Пресман

ПОЛОНСКИЙ Вяч. [псевдоним Вячеслава Павловича Гусина, 1886—1932]— критик, историк, публицист. Р. в Ленинграде в семье ремесленника-часовщика. С 14 лет вынужден был содержать себя собственным



трудом; все свободное время посвящал самообразованию. В 1907, сдав экзамен на звание учителя, поступил в Психоневрологический институт. В 1905 П. примкнул к меньшевикам. В 1918 порвал с меньшевиками, а затем вступил в РКП(б).

Первые лит-ые выступления П. относятся к годам студенчества. Но широко его литературно-общественная деятельность развернулась уже после Октябрьской революции. П. явился организатором ряда важных мероприятий в области советской журналистики, художественной литературы, критики, публицистики, исторической науки. С 1919 Полонский был в числе руководящих работников ЛИТО Наркомпроса, руководил литературно-издательским отделом ПУР. П. был членом Об-ва историков-марксистов, редактором и членом редакций ряда журналов и изданий — «Красный архив», «Историк-марксист», БСЭ и пр. Особую деятельность П. развил как редактор первого советского журнала критики и библиографии «Печать и революция» [1921—1929] и литературно-художественного журн. «Новый мир» [1925—1931].

П.-историку принадлежит известная монография о Бакунине и трехтомное собрание «Материалов для биографии М. Бакунина», построенное на изучении русских и иностранных архивных документов. Но в центре деятельности П. находятся его литературно-критические работы. Книга П. «Очерки литературного движения революционной эпохи», несмотря на ряд ошибочных тезисов, положенных в основу работы, имеет определенное значение благодаря обилию умело использованных в ней фактических данных. В серии критических очерков-портретов советских писателей (частично собраны в книге «Очерки современной литературы») Полонский обнаружил наряду с ярким полемическим темпераментом публициста чутье критика, стремившегося в своей работе дать анализ классовых тенденций писателя в сочетании с характеристикой мастерства художника, его художественных приемов.

П. допустил ряд крупных литературно-политических ошибок, к-рые характеризуют его как выразителя правооппортунистических настроений. Основной ошибкой П. явилось отрицание возможности создания и развития пролетарской культуры и лит-ры в переходный от капитализма к социализму период. Эта ошибка была связана с принятием П. троцкистского тезиса о невозможности построения социализма в одной стране. Взгляды П. на пролетарскую литературу определили его ориентацию на «попутническую» лит-ру при недостаточном учете процессов классовой борьбы и диференциации в рядах писателей мелкобуржуазной интеллигенции. Отсюда идеологическая смычка с А. Воронским (*см.*) и литературной группой «Перевал» (*см.*), защита их и непонимание значения пролетарских писателей.

Наиболее явно правооппортунистический характер воззрений П. сказался в его статьях о Есенине, Клычкове и Клюеве, в к-рых творчество кулацких писателей включалось П. в «единый поток» крестьянской лит-ры.

Серьезными ошибками страдают и теоретические взгляды Полонского. Конкретизируя широкое определение искусства как «оружия классового самосознания», П. сводит задачи художника к «систематизации чувств в образах». Искусство, с точки зрения П.,—это прежде всего средство самовыражения художника, объективизация его внутреннего психологического мира. Область интуитивного и подсознательного П. вслед за Воронским рассматривал как первооснову творческой художественной практики. Тем самым П. умалял роль мировоззрения в творчестве художника, снижал значение сознательной идейно-политической направленности в деятельности писателей различных классов.

В 1931 Полонский признал ошибочность своих взглядов, расцененных им как правооппортунистические, и приступил к пересмотру

своих теоретических позиций, что в известной мере сделано в его посмертной книге «Сознание и творчество».

Библиография: I. Максим Горький, Очерк, М., 1919; Жизнь Михаила Бакунина, Популярный очерк, М., 1920 (изд. 3, Л., 1926); М. А. Бакунин, Из истории русской интеллигенции, Исследование, т. I (1814—1861), М., 1922 (изд. 2, М., 1925; т. III—рукопись осталась незаконченной); Материалы для биографии М. Бакунина, По архивным делам III отд. и Морск. мин-ва, Ред., примеч. и вступ. ст. В. Полонского, т. I, М., 1923; «Уходящая Русь», Статьи об интеллигенции и эмиграции, М., 1924; Русский революционный плакат, Художественная монография, М., 1924; Спор о Бакунине и Достоевском (совместно с Л. П. Гроссманом), М., 1926; Марксизм и критика, Из литературных споров последних лет, М.—Л., 1927; На литературные темы, Статьи критические и полемические, М., 1927; О современной литературе, М.—Л., 1928 (изд. 3, М., 1930); Очерки литературного движения революционной эпохи (1917—1927), М.—Л., 1928 (изд. 2, М.—Л., 1929); Материалы для биографии М. Бакунина, Бакунин в первом Интернационале, Ред., вступ. ст. и примеч. Вяч. Полонского, т. III, М., 1928; Литература и общество, Сб. статей, М., 1929; Архив Огаревых, Ред. и предисл. В. П. Полонского, М., 1930; Товарищ Батрак и его учитель Бескин, «Литературная газета», 1930, № 1; Записки журналиста. Осип Бескин и его учитель Булгарин, «Новый мир», 1930, № 1; О Маяковском, М., 1931; Магнитострой, М., 1932; Материалы для биографии М. Бакунина, По делам Гос. Архивов Москвы, Праги, Дрездена, Вены, Ред., вступ. ст., примеч. Вяч. Полонского, т. II, Москва—Ленинград, [1934].

II. Козьмин Б., «Вестник труда», 1922, VI; Святловский В., «Записки Научного об-ва марксистов», 1924, VI (отзывы о «Материалах для биографии М. Бакунина», т. I); Горев Б., «Каторга и ссылка», № 45—46 (1928); Фридлянд Ц., «Литературный критик», 1933, V (о 2-м т. «Материалов...»); Бродский Н., «Каторга и ссылка», 1926, № 5 (26); Комарович В., «Былое», 1926, №№ 27—28 («Спор о Бакунине и Достоевском»); Локс К., «Читатель и писатель», 1928, № 25 (об «Очерках литературного движения рев. эпохи»); Лузгин М., О характере некоторых ошибок, «На литературном посту», 1927, IX; Ермилов В., Против интеллигентской любительщины, там же, 1928, I; Селивановский А., «Старик обожал искусство», «Литературная газета», 1931, № 15, 19 марта; Батрак И., Против полонщины, в сб. статей «Наши позиции», М., 1931; Карпинский В., Наша платформа, там же; Тишин А., Борьба за ленинский этап в литературоведении и наши журналы, «РАПП», 1931, III; Бескин О., Кулацкий писатель и его правозаступник В. Полонский, в сб. статей автора: Кулацкая художественная литература и оппортунистическая критика, изд. 2, М., 1931; Кспорам о Бакунине—Письма в редакцию: П. Лепешинского, Ф. Кона и А. Лозовского. Ответ Ю. Стеклова. По поводу статьи Стеклова—Ц. Фридлянд, ред. Ив. Теодорович, «Каторга и ссылка», 1934, № 2.

III. Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, изд. 4, ред. Н. К. Пиксанова, М.—Л., 1928.

Р. К.

ПОЛОНСКИЙ Яков Петрович [1820—1898]—поэт. Р. в Рязани, в семье чиновника. Учился в Рязанской гимназии, позже в Московском ун-те на юридическом факультете. Одно время сильно нуждался, зарабатывал на хлеб грошовыми уроками. В 1844 окончил университет и выпустил первую книгу стихов («Гаммы»), сочувственно встреченную «Отечественными записками». Потом служил в Одессе, в Закавказье (редактировал «Закавказский вестник»). В 1857 уехал за границу. В 1858 Полонский вернулся в Петербург. С 1859—1860 редактировал «Русское слово», позже работал цензором.

Для П. характерны большая плодовитость и разнообразие жанров—от эпической поэмы до газетного сатирического фельетона. Особенно популярны были в свое время лирические стихотворения П. (многие переложены на музыку) и легкая грациозная поэма-шутка «Кузнечик-музыкант». П. продолжал традиции буржуазно-дворянского либерального западничества 40-х гг., и было бы ошибочным стирать грань между творчеством П., как это иногда делают, и творчеством таких дворянских поэтов, как Майков и Фет. Стремление к «чистому искусству», характерное для этих поэтов, отнюдь не чуждо и П. Но в то время как для Фета и Майкова это стремление было основным в их творчестве, для Полонского оно явилось лишь одной из сторон его лирики.

Творчество П. было различным на разных этапах. В пору «реформ» П. пел дифирамбы



правительству и выступил против польского восстания с пасквильной пьесой «Разлад», где смыкался с лагерем Каткова. Реакционный курс после 1866 толкал влево идеолога либеральных земцев. П. этого периода не чужд заигрыванию с революционерами, выхолащивая однако из их образов боевые, действенные черты, возводя на пьедестал их жертвенность («Что мне она»).

В противовес усадебным поэтам, возводившим в перл создания крепостнический «рай», П. задыхался в тесных рамках этого «рая» и рвался из него в «жизнь, подымающую вой». П. 60-х гг.—это певец «возмущенной стихии», «пораженной свободы» (см. стихи в альбом К. Ш.), пламенный бард «царства науки», которая «миру, как вечное солнце, сияет». Он славит строителя Вавилонской башни Немврода как борца за прогресс, за обуздание темной стихии, за подчинение ее разумной воле человека. В противовес официозной концепции в своей исторической поэзии 60—70-х гг. П. обличал мрачное кровавое прошлое дореформенной Руси. Парадной героике «северной Пальмиры», «боевой музыке» петровских баталий он противопоставлял реальную картину загубленных мужицких жизней («Миазм»). В стихах «Хандра и сон Ломоносова» он показал трагическую фигуру одиночки-просветителя, фигуру, не имеющую ничего общего с трафаретным образом напудренного академика, сподвижника царей, канонизованного официальной легендой. П. приветствовал Шиллера, чествуя в юбилее вольнолюбивого германского поэта столетие пробудив-

шейся гуманистической мысли третьего сословия. Он окружил ореолом французскую революцию 1789 («Шиньон»), но гильотина, якобинская диктатура, кровавые плебейские «эксцессы», разумеется, внушали ему отвращение и ужас («У сатаны»).

Теневые стороны капитализма не ускользали от П., но его обличения капитализма не разрушали его основы. В творчестве П. мы находим яркий показ городской нищеты, петербургских кошмаров — мотивы, аналогичные Некрасову. Но сочувствуя страданиям бедноты, он в то же время испытывал перед ней панический страх — в дырявых лохмотьях, в мраке городских трущоб он видел угрозу своему комфорту («Опасение»).

В 80—90-х гг., как и в эпоху «реформ», Полонский снова правеет, совершенно отойдя от оппозиции. Мистицизм, поповщина, уход в сверхъестественное, мрачная ипохондрия становятся преобладающими в его творчестве. Значительное место на всех этапах творчества Полонского занимает любовная лирика, отличающаяся мягкими, интимными тонами и семейным характером. В этих своих произведениях, как и во всем творчестве, Полонский близок к Тургеневу.

Неустойчивость мировоззрения П. предопределила и эклектизм формальной стороны его творчества. П. колеблется между изысканным эстетизмом крепостника Фета и демократическим реализмом Некрасова. В поэме «Кузнечик-музыкант» П. использовал изящную салонную лексику для взрывания ее же изнутри путем реалистического снижения традиционных салонных образов («навозный жук» рядом с «сильфидой»). То же разрушение усадебных канонов и в стихотворении «Влюбленный месяц». Язык П.—сплошь и рядом язык клиники, лаборатории, а не традиционный «язык богов». Зачастую у П. бытует разговорная речь городского обывателя, газетный жаргон, — отсюда обильные прозаизмы, как напр. тривиальное словцо «идиоты» в самом поэтическом месте («У сатаны»).

Но вопреки этим реалистическим тенденциям сам П. неоднократно тяготел к усадебному романсу, к дворянским традициям «чистого искусства». Здесь можно указать на любовную лирику Полонского или напр. поэму «Келиот», трактующую абстрактные общечеловеческие проблемы в отрыве от наболевших «вопросов» 70-х гг. и потому отвергнутую радикальными «Отечественными записками» в лице Некрасова. Стремление к эклектической «независимости», к примиряющей половинчатости в высшей степени характерно для художественного метода П.

Отношение к П. идеологов революционной демократии определяется той позицией золотой середины, к-рую занимал Полонский как в своих политико-философских взглядах, так и формальной стороной своего творчества. Отношение этих кругов четко выразил Добролюбов: «Самые дикие, бесчеловечные отношения вызывают на его губы только грустную улыбку, а не проклятья, исторгают из глаз его слезу, но не зажигают их огнем негодования. Вот отчего... стихи Полонского проходят так часто незамеченными... нам теперь нужна энергия и страсть—мы и без того слишком грустны и незлобивы».

Библиография: I. Полное собр. сочин., в 10 тт., изд. Ж. А. Полонской, СПБ, 1885—1886; Полное собрание стихотворений, изд. А. Ф. Маркса, СПБ, 1896.

П. Добролюбов Н. А., Стихотворения Я. П. Полонского, Кузнечик-музыкант Я. Полонского, Рассказы Я. Полонского, «Современник», 1859, кн. VII (перепеч. в «Полном собр. сочин.» Добролюбова, т. II, [М.—Л.], 1935); [Салтыков], «Отечественные записки», 1869, № 9, и 1871, № 2; Покровский В., Полонский, Сборник историко-литературных статей, М., 1906.

III. Владиславлев И. В., Русские писатели, Гиз, Л., 1924; Пиксанов Н. К., Два века русской литературы, изд. 2, М., 1924, стр. 185—187. *А. Грушкин*

ПОЛОЦКИЙ Симеон [Ситнианович-Петровский, 1629—1680] — выдающийся литератор, проповедник и полемист. Белорусс по происхождению, был монахом и учителем местной монастырской школы в Полоцке, почему и получил прозвище «П.». В 1667 переехал в Москву. Был учителем в царской семье. Свое положение придворного поэта, начавшего с поднесения вирш царю Алексею Михайловичу, Полоцкий сохранил, составив к концу жизни «Рифмологион» [1678], большой сборник стихотворений на всевозможные случаи дворцовой и царской семейной жизни. В другой сборник, названный «Вертоградом многоцветным» [1678], вошли его вирши самого разнообразного характера: притчи, легенды, молитвы, летописные сказания и т. д. Кроме того П. переложил на вирши Псалтирь и Месяцеслов. Форма стихов П. очень тяжелая, стих силлабический; сюжеты почти всегда состоят из назидательных наглядных примеров; источники чаще всего книжные («Пролог», «Великое зерцало», «Римские деяния»), что однако не исключало и собственных живых наблюдений. Изобличая купцов и монахов, давая советы не полагаться на «милость господскую», П. не переставал быть придворным поэтом. Как сатирик он интересен реализмом, берущим верх над церковно-дидактическими шаблонами (стихотворение «Вдовство» и др.). Полоцкому принадлежат также пьесы-комедии «О Навуходоносоре» и «О блудном сыне», предназначенные для дворянского обихода; и здесь налицо элементы реализма, преодолевающие условности готовых образчиков на те же темы.

Крайне пестра остальная деятельность П.: он то проповедник (сборники «Обед душевный» и «Вечеря душевная»), то яростный полемист против раскола («Жезл правления», напеч. в 1668), то богослов («Венец веры кафолические»), то переводчик латинских церковных трактатов. Школьная схоластика большинства этих трудов Полоцкого совмещается с небывалой в Московской Руси XVII века эрудицией в области латинской письменности. Историческое значение П.—во внедрении в культуру Московской Руси западных веяний. Около П. создался кружок подражателей его мнениям и лит-ым приемам (Сильвестр, Медведев и др.); напротив, оппозицию Полоцкому составляли как при жизни, так и посмертно представители греческой «антилатинской» учености (Епифаний Славинецкий, Евфимий и др.).

Библиография: П. Майков Л. Н., Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII ст., СПБ, 1889; Келтуяла В. А., Курс истории русской литературы, ч. 1, кн. 2, СПБ, 1911, стр. 870—892.

ПОЛТОРАЦКИЙ Алексей Львович [1906—]—современный украинский критик и очеркист, примыкавший к украинским футуристам («Нова генерація»). В настоящее время член ССПУ. Начал лит-ую деятельность в 1926 в газ. «Пролетарская Правда». Был последователем формализма. Хотя П. и старался отмежеваться от «чистого» формализма, подчеркивая необходимость «функционального и социологического анализа» лит-ых произведений, однако дальше некоторых полемических выпадов против теоретиков формализма он не пошел. После самоликвидации «Новий генерації» [1930] Полторацкий печатно отказался от своих футуристических взглядов и перешел к деятельности очеркиста.

Очерки П., написанные легким с некоторым уклоном к стилизации языком, отличаются эмпиризмом, свидетельствующим о не вполне преодоленной автором «фактографичности». Полторацкий фиксирует преимущественно внешнюю сторону виденного и слышанного, избегая заостренных социально-политических обобщений.

Библиография: І. Герой нашого часу, Рапортаж про Закавказзя 1929 р., ДВУ, Харків, 1930; Людина з «монбляном». Фактажі про землю, воду, повітря, вогонь, газ, «Маса», Київ, 1930; Останні дні бурханів, Мандрівка до: країни Червоного Богатиря пустелі Гобі або Шамо, міста Шанхайських гір, Літо 1930 р., «Лім», Харків, 1932; Атака на Гобі, Повість, «Рух», Харків, 1932; Форт Щербинівка. На Донбасі штурмовий місяць, «Лім», Харків—Київ, 1932; На шістьох меридіянах, «Рух», Харків, 1933; Літературні засоби. Спроба соціологічної аналізи, ДВУ, Харків, 1929; Етюди до теорії кіна, Укртеакіновидав., 1930; кроме того—статьи в журналах «Нова генерація», «Критика», «Червоний шлях» и др. *Л. П.*

ПОЛУМОРДВИНОВ Элизбар [1905—]—грузинский пролетарский писатель, кандидат ВКП(б). С 1921 был рабочим в литографии. Окончил рабфак. Вначале писал стихи, но вскоре перешел на прозу. Тематика П. гл. обр. определяется социалистической перестройкой отсталых краев Грузии. В рассказе «Шашилар» показано столкновение старого и нового поколений в Сванетии в связи с проникновением социалистической культуры в эту горную и наиболее отсталую часть Грузии. В этом произведении ярко выделяется фигура ревностного приверженца социалистической культуры Батарая, активно борющегося против пережитков феодального строя, четко выявляются моменты отчаянного сопротивления одурманенных религией крестьян. На эту же тему написан новый роман П. «Горы просыпаются». Автор развертывает картину колхозного движения в деревне Аджаристана, изображая своеобразные формы классовой борьбы в этой местности. В романе показана переделка психологии людей в процессе социалистической реконструкции аджаристанской деревни.

Есть у Полумордвинова рассказы из жизни старого Тифлиса («Серебряный пояс», «Синяя скатерть»), где мозаически очерчены типы старого города («Карачогели»). В этих рассказах есть моменты идеализации старого Тифлиса. В рассказе «Железные братья» Полумордвинов рисует Лечхумское большевистское восстание против меньшевистской власти и зверскую расправу меньшевистской национальной гвардии с восставшими.

К недостаткам творчества П. следует отнести схематичность в обрисовке персонажей и примитивность композиции.

П.—также автор многих рассказов для детей («Жизнь в огне»).

Библиография: І. На грузинск. яз.: Серебряный пояс, Тифлис, 1927; Жизнь в огне (Детские рассказы), Тифлис, 1927; Шашилар, Тифлис, 1928; Мир уходящий, Тифлис, 1931; Строители-гиганты, 1931. На русском языке: Два солнца, с предисловием Г. Н. Тавзарашвили, Гиз, 1930.

ІІ. На грузинск. яз.: Радиани, Литературные портреты, Тифлис, 1931. *Г. А-дзе*

«ПОЛЫМЯ РЕВОЛЮЦЫІ» (б. «Полымя»)—современный белорусский литературно-художественный журнал-ежемесячник. Первый номер вышел в декабре 1922 («журнал лит-ры, политики, культуры, экономики и публицистики»). С течением времени характер издания изменился, и в последние годы журнал занимается исключительно вопросами художественной лит-ры и марксистско-ленинской критики. Свою программу журнал сформулировал в специальной декларации в 1922: «Наша программа ясна, она далека от национализма и от примитивного интернационализма». «...Разрешение вопросов государственных мы не мыслим себе отдельно от работников всей России. Интересы Белоруссии, интересы трудящихся масс Белоруссии—только часть интересов работников всей России. Поэтому для нас нет и не может быть отдельной программы отмежеванного государственного строительства. Поэтому мы и приветствуем каждый шаг, еще теснее сближающий работников Белоруссии с работниками всей Советской федерации». Следует однако сказать, что практическая работа журнала, его идейная направленность очень часто резко расходились даже с приведенными, далеко не четкими лозунгами декларации. Сыграв на начальном этапе определенную роль в белорусском лит-ом движении в смысле объединения старых мастеров—«попутчиков», — журнал на последующих этапах чем дальше, тем больше скатывался на рельсы национализма. В известные периоды журнал игнорировал интересы и «работников белоруссов» и «работников всей Советской федерации», идеологически становясь знаменем белорусского национал-демократизма. Не являясь официально органом какой-либо из бывших литературных групп, журнал фактически руководился лит-ым объединением «Полымя», бывшим по существу опорным пунктом контрреволюционной национал-демократии в белорусской литературе.

Широко предоставляя свои страницы нацдемовцам, журнал ревниво оберегал себя от советских сил, в особенности от пролетарских писателей, от пролетарской молодежи. И неудивительно, что ко времени окончательного распада и самоликвидации лит-ого объединения «Полымя» журнал влачил самое жалкое существование.

В 1932 «Полымя» становится органом ССПБ. С этого времени в журнале стали печататься лучшие произведения белорусской художественной лит-ры, лучшие произведения народных поэтов республики—Якуба Колоса и Янки Купалы—и ряда молодых крупных писателей и поэтов: Александровича, Черного, Крапивы.

Головача, Линькова, Бровки и др. И только теперь уделяется должное внимание борьбе за подлинный пролетарский интернационализм, за подлинную социалистическую белорусскую культуру. Журнал вышел на большую и широкую дорогу. *М. Л.*

ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА.

I. Литература шляхетской Польши
1. Средневековая Польша [X—XV вв.] [71]
2. Шляхетская Польша [конец XV и XVI вв.] [74]
3. Разложение шляхты [XVII в.] [82]
4. Разложение шляхетского государства [XVIII в.] [85]

II. Польская литература нового времени
1. Романтическая литература [91]
2. От романтизма к позитивизму [98]
3. Литература второй половины XIX в. [100]
4. Польская литература эпохи империализма. А. До 1918 [108]. Б. Польская литература после 1918 [112]

Библиография [118]

I. ЛИТЕРАТУРА ШЛЯХЕТСКОЙ ПОЛЬШИ. *1. СРЕДНЕВЕКОВАЯ ПОЛЬША [X—XV вв.].*

— Славянские народы, с незапамятных времен населяющие лесистую и болотистую равнину между Балтийским морем и Карпатами, Одером, Бугом и Саном, первоначально не имели одного общего, объединяющего всех их названия—поляки. Это были поморяне, поляне, висляне, мазуры и т. д. Русь всех их называла ляхами.

У славянских народов, как известно, не было письменности. Искусство письма пришло к ним одновременно с христианством. Христианство пришло в Польшу как религия господствующих классов в 966. Но в то время как христианство, шедшее из Византии, сразу стало проповедывать и писать на славянском языке, христианство, шедшее из Рима, пользовалось исключительно латинским языком.

В Польше, принявшей христианство от Рима, духовенство, особенно высшее, вплоть до XII века состояло из людей иностранного происхождения, преимущественно немецкого и чешского. И лишь позднее среди высшего духовенства постепенно стали появляться и поляки. Однако и они писали исключительно по-латыни.

Понятно, что в таких условиях существовала лишь церковная письменность; записывалось только то, что служило на пользу феодалам или церкви. В силу этого от древней устной лит-ры, к-рая должна была существовать в Польше, так же как и в других странах, дошли до нас лишь народные песни и сказания. При этом следует отметить, что церковь сознательно преследовала древние народные предания как языческие.

Римско-католическое богослужение совершалось только по-латыни, т. е. на языке, совершенно непонятном массам верующих. Только позднее борьба с народными бунтами заставила церковь обратиться к массовой «миссионерской» работе среди все еще языческого крестьянства и ввести так называемое дополнительное богослужение—проповеди и песни, распеваемые не только священником, но и всем народом,—на общепонятном, т. е. польском языке.

Древнейший памятник польской лит-ры—это церковная и боевая песнь, представляющая молитву, обращенную к богоматери и начинающуюся словами: «богородица-дева». Возникла она повидимому во второй половине XIII века, но дошедший до нас самый древний ее список относится к началу XV ст.

Кроме этой песни сохранились также отрывки францисканских проповедей (орден францисканцев) в записях, относящихся к XIV веку. Проповеди эти известны под названием проповедей Святого Креста,—по местности, где хранились эти проповеди (монастырь на Лысой горе, позднее названной горой Св. Креста). Они представляют собой краткие конспекты, которые ксендзы развивали, произнося проповеди.

Возникновение латинской лит-ры в Польше относится уже к концу X в. Это так называемые «ежегодники» (летописи)—записи об исторических событиях, производившиеся ксендзами. Древнейшие ежегодники утеряны. Первый польский летописец, работы которого сохранились до нашего времени, был иностранцем, по всей вероятности венгерцем. В Польше его считали французом, и отсюда его прозвище Галлюс. Летопись его доведена до 1113.

Первым автором поляком был Винцент Кадлубек, краковский епископ, уроженец Сандомирской земли. Ум. в 1223. По поручению короля Казимира Справедливого Кадлубек написал историю Польши. Сочинение Кадлубека—это летопись, доведенная до начала XIII в.

XIII в.—век массового «обращения» польских крестьянских масс в христианство—был одновременно веком полонизации католической церкви. В среде высшего духовенства появляется все больше поляков. В XIII веке происходят также глубокие хозяйственные изменения. В окрестностях замков начинают развиваться городские поселения. Вследствие изменившихся экономических условий прекращается обычный до того времени экспорт невольников. Усиленно заселяются города и пустующие земли. Пришельцами являлись преимущественно немцы, которые приносили с собой более высокую сельскохозяйственную культуру, создавали ремесла и торговлю. Обычаи и феодальные учреждения также приходят из Германии. Влияние немецкого языка на польский было очень велико. Еще в XIV веке в рыцарских замках, монастырях и в городах процветал немецкий язык. Писали теперь уже значительно больше, но попрежнему исключительно по-латыни. Самым значительным произведением того времени является летопись Янка из Чернкова.

XV в.—это эпоха наибольшего могущества польского государства и вместе с тем эпоха перемен во внутренней структуре государства. Весьма значительно возросла зажиточность городов, а также зажиточность и хозяйственное значение средней шляхты. Поднимается уровень образования. В 1400 основывается Краковский университет, так наз. Академия, к-рая выпускает не только теологов. Академия того времени славится такими учеными, как напр. астроном Войцех из Брудзева, лекции которого в конце XV в. посещал Николай Коперник. В Краковской академии преподавалась прежде всего схоластика; языком преподавания, как и во всех школах то-

го времени, была латынь. Начали однако уделять внимание и польскому языку. Один из ректоров Академии Яковь Паркош написал латинский трактат и польское стихотворение о польской орфографии, к-рую он старался унифицировать.

Из Краковской академии вышел известнейший писатель XV в., краковский каноник, Ян Длугош [1415—1480]. Главное его произведение—«Летопись Польши», начинающаяся с древних времен и доведенная почти до смерти ее автора.

Несмотря на то, что Краковская академия занималась гл. обр. схоластикой, уже в первой половине XV века в Академию начинают проникать из Италии гуманистические веяния. Первыми польскими гуманистами в Краковской академии были—Ян из Лудзиска и Григорий из Санока. Ян из Лудзиска, доктор и профессор медицины, был первым в Польше почитателем Цицерона и сам прославился как знаменитый оратор. Григорий из Санока (умерший в сане львовского архиепископа в 1477) читал в Академии лекции об идиллиях Вергилия.

Гуманизм вообще оказал на лит-ру XV в. небольшое влияние, но существует произведение, на к-ром гуманизм оставил глубокий след. Произведение это носит название «Monumentum pro rei publicae ordinatione» (Мемориал по вопросу о правильном устройстве Речи Посполитой). Автором мемориала был познанский вельможа Ян Остророг [ум. в 1501]. Его сочинение содержит критику католической церкви с точки зрения интересов Польского государства и критику некоторых польских государственных учреждений. Это — начало политической лит-ры и политической публицистики в Польше.

В то время, когда польско-латинская проза XV века достигает уже уровня таких произведений, как «Летопись» Длугоша и трактат Остророга, собственно польскую прозу составляют почти исключительно переводы различных религиозных сочинений, сделанные с латинского языка, чаще всего не по подлиннику, а по чешским переводам. Эти произведения таким образом являлись в сущности памятниками не польской лит-ры, а польского языка, на который в то время очень большое влияние оказывал чешский язык. Важнейшим языковым памятником этого рода является библия королевы Софии, называемая также «шарошпатацкой» библией.

Польская поэзия XV века богаче прозы. Сюда прежде всего относятся религиозные песни, сочинявшиеся для женщин и людей необразованных, не знавших латыни. Песен этих сохранилось довольно много. Авторы их по большей части неизвестны. Среди них выдвигается имя Владислава из Гельнева.

Кроме религиозных песен сохранились еще легенды XV века, написанные стихами. Среди них лучше всего обработана легенда о святом Алексии. Сохранилась также (со второй половины XV века) сатира на крестьян, автор которой—шляхтич — упрекает их в лени и в недоброжелательном отношении к господам.

Характерной исторической песнью XV века является песнь об убийстве Андрея Тенчинского краковскими мещанами. Андрей Тенчинский, знаменитый рыцарь, собираясь на войну, отдал свой панцырь в починку краковскому оружейнику Клеменсу; тот во-время его не починил, и Тенчинский дал оружейнику пощечину; завязавшаяся между шляхтой и мещанами драка окончилась смертью Тенчинского. Мещан за это сурово наказали. Об этом происшествии рассказывает неизвестный автор песни — шляхтич, разгневанный дерзкими мещанами, осмелившимися напасть на шляхтича. Песнь эта так же, как и упомянутая выше сатира на крестьян, красноречиво свидетельствует об острой классовой борьбе в средневековой Польше. Не подлежит сомнению, что подобные песни должны были создаваться и среди мещан. Церковные писцы их однако не записывали и не сохраняли.

2. Шляхетская Польша конец XV и XVI вв.]. — В конце XV и в начале XVI вв. на первый план политической и экономической жизни выдвигается средняя шляхта, являющаяся вооруженной силой государства и одновременно главным экспортером хлеба—основного в то время продукта в польской торговле с заграницей. К этому времени польское сельское хозяйство в значительной мере отходит уже от средневековых чиншов и оброков и становится товарным хозяйством, производящим хлеб на заграничные рынки при помощи крепостных крестьян. Одновременно шляхта, как почти единственная вооруженная сила государства, умело пользуется таким исключительным положением в своих политических целях, организуя настоящие, как мы бы сказали сегодня, забастовки во время военных походов. Отказываясь повиноваться в момент, когда грозило наступление врага, шляхта вырывала у верхов необходимые ей политические уступки.

Развивается острая политическая борьба между центральной королевской властью, выражающей интересы могущественных аристократических родов, а также городов, с одной стороны, и средней шляхтой—с другой. Решающий момент в этой борьбе—1505, когда шляхта проводит в сейме постановления, известные под названием nihil novi (ничего нового) и сильно ограничивающие королевскую власть в пользу средней шляхты. В процессе этой борьбы, которая велась шляхтой под лозунгами своеобразной демократии, шляхта выдвинулась на первый план как наиболее культурный, наиболее политически подвижной и обладающий наиболее широким мировоззрением слой. Этой победе шляхты, к-рая надолго становится единственным правящим классом в стране, способствовал в значительной степени смертельный удар, нанесенный в XV в. польским городам изменением европейских торговых путей. До 1453, до завоевания Константинополя турками, через Польшу проходили важные торговые пути на восток—из прирейнских городов через Прагу, Краков и Львов и из Прибалтийских стран—через Торунь, Гнезно, Познань, Краков и Львов. Изменение европейских торговых пу-

тей коренным образом изменило положение польских городов. Из относительно богатых транзитных городов они превращаются в слабые городские центры большой земледельческой страны. Они были отданы на милость шляхты, которая, зная о событиях западноевропейских крестьянских войн, видела в городах опасные опорные пункты для крестьянских бунтов.

Политическая борьба в Польше XVI в., так же как и в других европейских странах, принимает в значительной мере форму религиозной борьбы. Правда, в Польше социальные конфликты под лозунгами реформации не развертывались в такой острой форме, как в других странах, но реформация тем не менее оказала большое влияние на политическую борьбу в Польше и оставила свой след в лит-ре. Современный буржуазный историк польской лит-ры Игн. Хржановский пишет: «Главным фактором победы польского языка в польской лит-ре была реформация». Реформация не в узком, церковном значении этого слова, а происходившая под ее знаком социально-политическая борьба, в к-рую были втянуты широкие шляхетские слои.

В общем шляхта симпатизировала реформации как движению, освобождавшему ее от чрезвычайно обременительных церковных взносов и направленному против духовенства с его огромными земельными владениями. Реформация шла в основном по линии борьбы шляхты против магнатерии. Но для шляхты реформация имела и другую сторону: она была движением ненавистных шляхте мещан и—что еще хуже — связывалась со страшным для нее призраком крестьянской войны. Реформация в Польше, вызвавшая в известный период большое брожение внутри шляхты, в общем скоро исчерпала себя.

Наибольшей популярностью среди зажиточной шляхты пользовался кальвинизм. Крайне-левой группировкой реформации была секта ариан, выступавших против угнетения шляхтой крестьян, требовавших полного равноправия мещан со шляхтой и осуждавших шляхетский милитаризм и т. д. Впоследствии, в XVII веке, во время католической реакции ариане стали подвергаться гонению, и принадлежность к этой секте стала рассматриваться как тяжелое преступление. В результате этого секта была уничтожена. После ариан остались лишь исторические воспоминания и сохранилось девять солидных томов in folio под названием «Bibliotheca Fratrum Polonorum» (Библиотека польских братьев). Эти книги представляют собой сборник сочинений целого ряда польских ариан. Книги эти так усердно уничтожались, что сохранилось их всего лишь три экземпляра в европейских библиотеках. Это оставшееся литературное наследство ариан так старательно замалчивалось польскими историками литературы, что и доныне оно даже не переведено на польский язык.

Рассматривая литературу того времени, необходимо принять во внимание своеобразную структуру польского шляхетства, к-рое составлялось из относительно большого количества крупных и мелких землевладельцев, являвшихся уже в силу самой своей сословной принадлежности солдатами от рождения. Масса эта шла под политическим руководством той своей части, которая была наиболее богатой и в те времена наиболее культурной. В большинстве своем шляхта состояла из людей малоимущих, но обладавших однако политическими правами наравне с магнатами. Эта масса голосовала в сеймах и сеймиках. Ее необходимо было политически мобилизовать. Это обстоятельство и было главным фактором победы польского языка над латынью в литературе.

Польская литература возникает в те времена, когда в Западной Европе средневековые рыцарские замки, с распевавшими в них менестрелями, ушли уже в прошлое. Она возникает в тот период, когда по всей Европе происходили ожесточенные классовые бои,— в период создания предпосылок для развития капитализма. Она возникает в процессе политической борьбы шляхты за неограниченную власть и так тесно связана с этим процессом, что прямо рассматривалась как оружие в политической борьбе. Польская изящная литература возникает непосредственно из политической публицистики, и при зарождении этой литературы ее просто нельзя отделить от публицистики.

Культурные западно-европейские влияния на Польшу в тот период очень велики. Гуманизм, который в XV веке прививался в Польше очень медленно, в первой половине XVI века развивается очень быстро. В Польшу все чаще приезжают ученые гуманисты—итальянские и немецкие, с другой стороны—богатая шляхетская молодежь учится в заграничных университетах, особенно в Италии—в Болонье и Падуе, пренебрегая все более отставшим Краковским университетом. Самый факт, что отечественный Краковский университет был оставлен в состоянии прогрессирующего упадка как учебное заведение для беднейших, очень характерен для шляхетской республики, которая не только не была заинтересована в массовом просвещении, но, наоборот, стремилась к тому, чтобы просвещение оставалось монополией богатейших. Такое отношение к отечественному университету определялось шляхетской борьбой против мещанства, для к-рого пользование иностранными ун-тами в основном было недоступно.

Языком гуманистов была латынь, но не варварская — средневековая, а изящная — классическая. И при дворе короля и в хоромах богатой шляхты господствовала латынь, как позднее—французский язык.

В первой половине XVI в. латынь в польской лит-ре несомненно преобладает. Серьезные научные сочинения и стихи, являвшиеся подражанием римским поэтам, написаны по-латыни. По-польски же пишутся лишь популярные книги.

На латинском языке [1519] выходит первое печатное пособие по истории Польши «Chronica Polonorum» (Польская летопись), написанная Матвеем Меховита. На латинском появляется в 1543 и сочинение

Николая Коперника «De revolutionibus orbium coelestium» (Обращение небесных тел), а также и его другое, в свое время известное произведение «Optima monetae cudendae ratio» (О лучших основах чеканки монеты, 1526).

Поэтические произведения на латинском языке представляли небольшую ценность. Имен здесь довольно много, из них следует отметить лишь Клеменса Яницкого [1516—1543]. Познанский крестьянин, окончивший благодаря помощи богатых господ школу в Познани, Яницкий уехал для дальнейшего обучения в Падую, где получил степень доктора философии и прославился латинскими стихами.

Первая польская книга появилась в Кракове не позднее 1514 и не раньше 1511. Написал эту книгу Бернат из Люблина, лекарь и теолог. Это был сборник песен и молитв.

Отцом польской литературы является Николай Рей из Нагловиц [1505—1596]— типичный представитель польской шляхетской публицистики. Все произведения Рея как стихотворные, так и прозаические исключительно служат целям политической борьбы. Горячий защитник шляхетских интересов, Рей в своих сочинениях давал шляхте морально-политические указания и высмеивал ее противников. Будучи кальвинистом, он значительную часть своих сатир посвятил осмеиванию ненавидимого им католического духовенства. Его манера писать иногда грубовата, но язык у него сочный и хорошо понятный читателям. Среди шляхты Рей пользовался колоссальной популярностью как писатель, вышедший из ее среды, говоривший ее стилем, выражавший ее мировоззрение и ее политические стремления.

Шляхетским писателем, менее талантливым, чем Рей, но обладавшим более основательной теоретической подготовкой, был Мартин Бельский [1495 — 1597], автор популярного пособия по истории Польши и всеобщей истории под заглавием «Летопись мира», а также ряда сатирическо-дидактических трудов. В противоположность Рею, который отнюдь не был сторонником науки, Бельский проповедывал необходимость просвещения, постоянно заявляя, что «нет выше блага, чем наука».

Наиболее превозносимым буржуазными историками политическим публицистом Польши XVI в. был Андрей Фрич Моджевский [1503—1572], представитель умеренных реформистских течений, пытавшийся примирить католицизм с протестантизмом и крестьян и мещан с шляхтой. Буржуазные историки рисуют Моджевского как защитника крестьян и мещан. Моджевский был сторонником католицизма, но проповедывал необходимость реформы костела, что возбуждало против него недовольство церкви и, с другой стороны, не встречало также одобрения и в протестантском лагере. Писал он только по-латыни, очевидно для того, чтобы его писания в защиту мещан читались исключительно в шляхетской среде. Главное его сочинение «О лучшем устройстве Речи Посполитой» прекрасно перевел на польский язык мещанин из Серадза Киприан Базилик [1577].

Самым блестящим и популярнейшим польским политическим публицистом XVI века был Станислав Ожеховский [1513—1566], писавший по-польски. Это был незаурядный гуманист, хорошо знакомый не только с римской поэзией и прозой, но и греческой. Это был необычайно талантливый защитник интересов шляхетской массы. Продолжая быть ксендзом, он вел острую борьбу



Обложка книги Шимо Старовольского «Scriptorum polonicorum „ekalontas"» [1625]

против католической церкви, вернее, против ненавистного шляхте целибата, благодаря которому огромные церковные поместья не переходили в руки шляхетских семей, а непрестанно возрастали как неделимое церковное имущество. Вопреки церковным канонам, Ожеховский женился. Рассматривая свою женитьбу как политическую манифестацию и желая создать из этой женитьбы прецедент, он не сложил с себя духовного сана и не перешел в протестантство, как это делали другие ксендзы в подобных случаях, а затеял, пользуясь поддержкой широких шляхетских кругов, процесс с самим папой за признание своего брака. Борьба эта кончилась поражением Ожеховского. Ожеховский—необычайно красочная фигура, характерная для эпохи Возрождения. Он — блестящий представитель широких шляхетских слоев, олицетворение их интересов, их нравов и их политических взглядов. Буржуазные историки литературы презрительно относятся к Ожеховскому и низводят его до уровня мелкого авантюриста.

Однако в XVI в. не только шляхта пишет книжки. Мещанин Мартин Кромер

[1512—1589], епископ Вармии, выступал в полемических сочинениях против протестантизма и написал историю Польши. Другой мещанин, Лукаш Гурницкий [1527—1603], — тоже образованный гуманист (получил образование в Падуе) — по примеру


Zwierzyniec

W ktorym rozmáitich ſtanow ludźi/ zwirząth/ y ptakow/ kſtałty/ przypadki/ y obyczáye/ ſą właſnie wypiſáne. A zwłaſzczá ku czáſom dziſieyſzym naſzym nieiáko przypadáiące. Nárok

od narodzenia Páńſkiego

1562.

Nie chcę cię nic nie ruſzał/ moy namilſzy brácie/
Jeſliby co nie k myſli tej z przypadło náſz ie.
Bo mi ſzednak láczney s twym/ niż drazniċ obcego/
Wſzák ia thu nie wſpominam/ co mi nie do chego.
Jedno ia cię ná pámięć/ ſwe dźiekey liczę/
Co im wſzego dobrego/ iáko ſobie życzę.
A iż ſie cęſi wracaią/ y poſtronne rzeczy/
Radbych by ſię w cudzych ſprawy/ miał káżdy ná pieczy.
Napowinnieyſzy przyiaciel prawdá.

Trenorum iij.

Титульный лист «Зверинца» Николая Рея

многих западно-европейских гуманистов написал по-польски целую книгу о нравах изящного придворного общества под названием «Придворный».

Все эти польские писатели блестяще развили польский язык, однако подлинной большой поэзии как специального вида литературного творчества еще не существовало. Создал ее только Ян Кохановский [1550—1584], зажиточный шляхтич из окрестностей Радома. Кохановский получил образование в Италии, потом жил в Париже. Писал стихи на прекрасном классическом латинском языке, но прославился прежде всего как великий польский поэт, которого до появления Мицкевича в польской литературе не превзошел никто.

Первое место среди произведений Кохановского занимают «Трены»—лирическая поэма, написанная им под влиянием смерти его любимой дочери Урсулы. Оплакивая Урсулу, поэт глубоко задумывается над проблемами жизни и смерти, причем явно колеблется между древними верованиями и христианством, не будучи в состоянии сделать решительный выбор между ними.

К популярным произведениям Кохановского принадлежит политико-сатирическая поэма под названием «Сатир, или дикий муж», в которой поэт осуждает привязанность шляхты того времени к материальным благам и упадок рыцарских добродетелей. Это шло по линии политики центральной королевской власти. На этой же принципиальной политической линии стоит Кохановский и в «Отповеди греческим послам», пьесе, написанной стихами, где в фабулу, почерпнутую из «Илиады», поэт вносит чрезвычайно актуальные политические тенденции, направленные к усилению королевской власти. Широко известны были и «Песни» Кохановского, среди которых крупное место занимают изящные по тому времени любовные стихи, являющиеся подражанием римским писателям (Горацию, Катуллу, Овидию, Тибулу и т. д., а также Петрарке).

Огромной популярностью в шляхетской среде пользовались «Фрашки», очень короткие, нередко двустрочные эпиграммы, в которых Кохановский неоднократно остро осмеивал католическое духовенство. Затем следует упомянуть «Собутки» и «Псалтирь», являющийся вольным переводом библейского Давидова псалтыря. Этот псалтырь ценится высоко, как памятник классического польского языка.

Кохановский был выдающимся представителем той части зажиточной польской шляхты, которая, сидя в своих богатых поместьях, занимала промежуточную позицию в политической борьбе того времени. Близкий по взглядам Моджевскому, Кохановский в молодости склонялся к протестантизму, однако он не отошел от католицизма — этой вернейшей опоры общественного строя Польши того времени.

К классикам принадлежит также Петр Кохановский [1566—1620]—племянник уже упомянутого Яна Кохановского, оставивший после себя превосходные переводы «Неистового Орландо» и «Освобожденного Иерусалима».

Из польских писателей мещанского происхождения мы упомянули только Кромера и Гурницкого, которые, несмотря на свое происхождение, в своем творчестве были представителями шляхетской литературы.

Из писателей, представлявших мещанское мировоззрение, на первый план выдвигается Себастьян Кленович [1550—1602], великопольский мещанин из-под Калиша. Одаренный достаточно большим поэтическим талантом и обладавший немалой эрудицией, Кленович выступил в своих произведениях как защитник прав мещан и деревенского люда, жестоко угнетаемого шляхтой. Главными являются четыре произведения Кленовича. Два из них написаны по-латыни—«Roxolania» (поэтическое описание так наз. Червонной Руси, сегодняшней Западной Украины) и «Victoria deorum» (Победа богов)—и два по-польски—«Флис» и «Иудин мешок». В «Победе богов» (Victoria deorum) Кленович широко проводит идею равенства мещан со шляхтой, защищает ремесла, к-рые презирались шляхтой, и делает ряд сатирических выпадов против католического духовенства и шляхты.

Наибольшей популярностью пользовался «Иудин мешок», длинное сатирическое произведение, состоящее из четырех частей. В этом произведении сильно достается ксендзам, бесчестным купцам и т. д. Однако четвертая часть, которая повидимому должна была быть целиком посвящена открытым разбоям и насилиям, которые практиковались вельможами, состоит едва из нескольких строк, ибо, как признался сам Кленович, «страшно об этом писать», можно вызвать ненависть «зубастых Иуд». Стоит привести хотя бы двустишие из «Иудиного мешка». Описывая подробно несчастную долю кмета, Кленович говорит:

«Даже, если бог разгневается на изнеженного пана,
Все равно этот гнев должен вынести на себе крепостной».

Из других мещанских поэтов следует упомянуть львовского мещанина Шимона Шимоновича [1558—1629], затем Шимона Зиморовича—тоже львовского мещанина (умер в 1629 на двадцатом году жизни) и его старшего брата Иосифа Бартоломея Зиморовича [1597—1673]. Все трое известны прежде всего своими идиллиями, в к-рых мы находим проникнутые большей или меньшей сентиментальностью и насыщенные большей или меньшей классической ученостью описания нравов украинского люда из окрестностей Львова. Эти трое писателей несомненно были выразителями симпатий мещанства к деревенскому люду.

Совершенно исключительное положение в истории польской лит-ры XVI в. занимает ультраклерикальный политический деятель, иезуит, известный под псевдонимом Петра Скарги [1536—1612]. В то время как все вышеупомянутые писатели если и не боролись прямо против католицизма, как Рей, то по крайней мере не были врагами реформации, Скарга выступает как страстный политический боец за интересы церкви, на которую пытались опереться центральная королевская власть и аристократия. Скарга—яростный противник реформации и шляхетской демократии, проповедник абсолютизма. Своим устным и письменным политическим выступлениям он придавал форму церковных проповедей. Известнейший сборник его проповедей носит название «Сеймовых проповедей». Это — блестяще построенные и написанные великолепным польским языком политические речи, направленные исключительно к одной цели—к торжеству абсолютизма и католицизма в Польше.

Скарга считается одним из классиков польского языка. Позднейшие историки не только считали его политическим оратором и публицистом, но превратили его в нечто вроде пророка, дававшего указания польскому народу на много веков вперед.

Как противник шляхетской диктатуры, сторонник королевского абсолютизма, проводивший буржуазные тенденции, Скарга выступал и в защиту городов и отчасти даже крестьянства. Впоследствии это привело к созданию вокруг имени Скарги легенды о его якобы широком демократизме.

3. РАЗЛОЖЕНИЕ ШЛЯХТЫ [XVII в.].—XVII и XVIII века—это период все глубже развивающегося процесса разложения шляхты. Победив города и совершенно поработив крестьянство, шляхта продолжает стремиться к упрочению своей позиции как сословия, имеющего монопольную власть в стране. Но производство хлеба силами крепостных, сплав его в Гданск (Данциг) и завоевание в украинских степях новых пахотных территорий и новой даровой рабочей силы ни в какой мере не вызывали необходимости в техническом прогрессе. Сельскохозяйственная культура не только не развивалась, но, наоборот, падала.



Титульный лист «Анналов» Ожеховского

Города, политически разбитые и быстрым темпом шедшие к полному разорению, с ремеслами и торговлей, парализованными шляхетскими антигородскими таможенными законами, совершенно не развивались в средоточия культурной жизни. Шляхетская и магнатская потребность в роскоши покрывалась почти полностью заграничным импортом. Краковский университет погрязал в средневековьи, и даже поездки шляхетской молодежи в заграничные университеты становились все более и более редкими.

Победив в политической борьбе, шляхта стала фактором общественной реакции. Все усилия шляхты были обращены к подавлению

крестьянских бунтов и к дальнейшему подчинению ненавистных шляхте городов. XVII в.— это период крестьянских бунтов, находивших поддержку в антишляхетской борьбе казаков. Шляхта живет в страхе перед крестьянскими бунтами и свое спасение видит в еще большем порабощении крестьян и в еще большей опеке над ними католической церкви. Сама шляхта становится суеверной, темной, ультраклерикальной.

Решающим фактором во всей польской культурной жизни становится теперь орден иезуитов, который держал в своих руках все школы, впрочем очень немногочисленные и доступные исключительно для шляхетских сынков. Период этот называют даже иногда иезуитским периодом.

Как напоминание об уже угасающей эпохе выделяется Вацлав Потоцкий



SATYR
Albo Dziki Mąż.
Iana Kochanowskiego.

Титульный лист поэмы Яна Кохановского «Сатир»

[1625—1693], последний польский арианин, к-рый к старости, под угрозой изгнания, принял католицизм. Его поэтическое наследство колоссально: оно содержит около трехсот тысяч строк. Главное его произведение— поэма «Хотимская война», в двенадцать тысяч строк, принадлежит к классическим произведениям польской лит-ры. Поэма эта долгое время сохранялась в рукописи и была издана только в 1850.

Этот период однако дал много сатириков, из к-рых самым выдающимся был великопольский магнат Кристоф Опалинский [1610—1656], человек очень образованный, подражавший римским сатирикам. Его многочисленные сатиры обращены прежде всего против шляхетского своеволия. Сатиры Опалинского дают очень мрачную картину Польши того времени. В них находим картину страшного угнетения крестьянства, удерживаемого в темноте и принудительно спаиваемого (крестьяне были обязаны потреблять известное количество производимого шляхтой пива или водки), жалкого состояния школ, продажности чиновников, особенно судей, упадка городов, ремесел и торговли. Из сатир Опалинского явствует, что депутаты и сенаторы в сейме всегда пьяны, что при дворе короля Владислава IV нужно все время остерегаться, чтобы вместе с едой не проглотить мышьяку, и т. д. Самой любопытной является сатира «На крестьянские тяготы и гнет», в к-рой Опалинский рассказывает о страшном угнетении крестьян, о том, как их вешает первый попавшийся господский чиновник по любому поводу или совсем без повода, ибо ведь «крепостной—не человек».—Автор предостерегает шляхту, что такое обращение с крестьянами должно вызвать крестьянские бунты, угрожая гибелью всему государству.

Сатириком был и брат Кристофа, Лукаш Опалинский [1612—1662]. Из писателей этого периода можно упомянуть еще следующих: Андрея Максимильяна Фредро [1621—1679], Иеронима Морштына [1581—1645], Андрея Морштына [1613—1693], Самуэля Твардовского [1600—1660], Веспасьяна Коховского [1633—1700], Станислава Ираклия Любомирского [1642—1702].

Особого внимания заслуживает также шляхтич из окрестностей Равы, воспитанник иезуитской школы Ян Пасек [1636—1701]. Это — необыкновенно характерная фигура. Чрезвычайно талантливый рассказчик, он оставил очень живо написанные мемуары, к-рые навсегда останутся красноречивым памятником нравов польской средней шляхты XVII в. Пасек—это человек, считающий поляков избранным народом, к-рому специально покровительствуют богоматерь, бог и ангелы. Шляхта, ее взгляды и нравы представляются ему верхом совершенства, и поэтому он с полной откровенностью рассказывает множество таких деталей из собственной жизни и из жизни собратьев-шляхтичей, которые могут вызвать сейчас лишь отвращение. Высокопарная патриотическая фразеология переплетается у него с откровенным рассказом о бесстыднейшем обкрадывании «возлюбленной отчизны», о чем он сообщает как о явлении, само собой разумеющемся. Свои методы обращения с крестьянами он также не только не скрывает, но даже гордится ими. Уже самый факт, что Пасек так охотно рассказывает о них, неопровержимо свидетельствует, что это были общепринятые методы обращения с крепостными. Шляхта того вре-

мени зачитывалась этими мемуарами, написанными с «юмором» и темпераментом. Да и не только шляхта того времени. Мемуары Пасека вплоть до настоящего времени выходят все новыми изданиями и постоянно находят своих читателей. Мицкевич очень высоко ценил мемуары Пасека из-за их литературных достоинств.

4. РАЗЛОЖЕНИЕ ШЛЯХЕТСКОГО ГОСУДАРСТВА [XVIII в.]. — В XVIII веке быстро развивается процесс разложения шляхетского государства. Города доведены уже до разорения, ремесла почти исчезли. Эксплоатация крестьянства возросла до чудовищных размеров; по свидетельствам современников, крестьяне были похожи больше на зверей, чем на людей.

Изменилось также и положение Польши среди европейских государств. В то время как раньше Польша была могущественнейшим государством на востоке Европы, граница на западе с раздробленной хаотической Германией, а на востоке со слабым Московским государством, при открытых для всех «диких полях» Украины,—теперь она очутилась между двумя быстро крепнущими и способными к дальнейшему развитию государствами—Пруссией и послепетровской Россией.

Наиболее распространенной литературой того времени является панегиристская литература в стиле напыщенного барокко, бесконечные панегирики, сочиняемые придворными поэтами в честь вельмож, их жен, их лошадей, их садов и т. д. Писались они испорченным польским языком, с обильным употреблением латинских слов и оборотов, которые должны были свидетельствовать об утонченном образовании пишущего.

Документом эпохи могут служить мемуары брестского кастеляна Мартина Матушевича [ум. 1784], изданные в первый раз только в 1876. Эти мемуары во всей наготе раскрывают ужасное политическое, умственное и моральное разложение в Польше в первой половине XVIII века. Подобно Пасеку, но в еще большей степени, автор являет собой пример человека, настолько разложившегося, что им утрачено всякое чувство морали. О самых позорных явлениях—о продажности судей и вообще высших чиновников, о срыве сеймов за денежные взятки, получаемые из-за границы, о разврате и разнузданности—автор говорит как о вещах, совершенно обыкновенных и естественных.

Не менее знаменательным для этой эпохи является изданный в тот период «научный» труд—огромный гербовник, т. е. книга, заключающая в себе точный список всех польских шляхетских семей, с рисунками их гербов и со сведениями обо всем, что могло послужить к прославлению шляхетских родов. Автором этого произведения, завоевавшего длительную и широкую популярность среди всей польской шляхты, был иезуит Каспер Несецкий [1684—1744]. Когда речь шла о женитьбе сына или о выдаче замуж дочери, прежде всего справлялись, что говорит Несецкий о роде претендента или претендентки, о их предках и их родстве. Лицу, к-рое не попадало в этот альманах Несецкого, был закрыт доступ в родовитое общество, если только это лицо не было щедрым представителем «северной Семирамиды», как называли тогда Екатерину II, или же короля Фридриха Прусского. Перед такими персонами двери польских магнатов были раскрыты широко и их никто не спрашивал о происхождении.



Обложка книги Ювеналиса Редививуса «Польская сатира»

Об интеллектуальном уровне того времени еще ярче, чем Несецкий, свидетельствует четырехтомный труд ксендза Бенедикта Хмелевского [ум. 1763] под заглавием, заполняющим почти целую страницу. Это—беспорядочный набор сведений из области теологии, истории, географии, политики, математики, зоологии, ботаники, минералогии и т. д., смешанных с советами и сведениями, не превышающими уровень суеверной старухи. Например, как отогнать градовую тучу: «градовой туче показать большое зеркало и выставить против нее—она обратится в другую сторону». Между географическими сведениями вкраплена подробная информация о находящихся в разных городах религиозных реликвиях. Например в одном итальянском городе «под стеклом находится платье пресвятой богородицы, плитка, на которой она готовила себе, Исусу Христу и Иосифу еду», и т. д.

Известным рифмоплетом того времени был иезуит Иосиф Бака, имя которого потом вошло в пословицу. «Стихи а ля Бака»—это обозначало стихи, совершенно лишенные смысла.

При всем том однако и в этом гнилом веке раздавались голоса, призывающие критически взглянуть на существующее положение вещей. Для того чтобы разобраться, хотя бы приблизительно, в источниках, питающих эти голоса, надлежит сказать несколько слов о своеобразных условиях того времени. В XVIII веке польская шляхта не только количественно, по сравнению с общим населением, превышала шляхетское сословие других стран, но и экономическая диференциация внутри нее была так велика, как нигде. Привилегированное сословие в Польше в конце XVIII века составляло 8,5% общего количества населения (всего населения 8,8 млн.) и разделялось на поместных, являвшихся собственно господствующим классом,—318 тыс. — и серячков—407 тыс., частично совершенно безземельных, частично обладавших мелкими клочками земли, обрабатываемыми самими собственниками. По этой причине в шляхетское сословие в Польше входили такие общественные элементы, к-рые никак нельзя подвести под категорию помещиков-крепостников. Кроме того между самими владельцами фольварков существовали крупные различия не только в отношении количества земли, но и в отношении способа ведения хозяйства. В то время как одни, представлявшие тогда значительное большинство, считали, что единственное средство увеличения падающей рентабельности фольварков и укрощения крестьянских бунтов— это усиление барщинной эксплоатации, другие, наоборот, предпочитали предоставление крестьянству нек-рых минимальных льгот, не затрагивающих шляхетских привилегий, а также хозяйственное укрепление городов, находившихся в состоянии упадка.

К этому следует прибавить, что к тому времени, особенно под конец XVIII столетия, в Польше уже существовали основанные магнатами мануфактуры. В последнем тридцатилетии XVIII в. в Польше уже насчитывалось до трехсот мануфактур. Имелась уже также, особенно под конец существования польского шляхетского государства, довольно многочисленная интеллигенция, чаще всего шляхетского происхождения, занимавшая места в сильно разросшемся государственном аппарате, на военной службе, в поместьях магнатов и т. п. К этой интеллигенции следует причислить также известную часть ксендзов, нередко мещанского происхождения. Принимая живое участие в общественной жизни, эти ксендзы выступали как представители того направления, которое для успокоения крестьянства, а позднее и бунтов якобински настроенных городских подмастерьев, считало необходимым проведение некоторых очень умеренных и приспособленных к интересам шляхты буржуазных реформ по французскому образцу; эти реформы всегда связывались с сильно подчеркнутым стремлением к усилению королевской власти.

Эти шляхетские реформаторы и эти ксендзы в роли реформаторов имели очень небольшое влияние и были чрезвычайно слабы по сравнению с реакционной массой шляхты— не только потому, что общественная база, на к-рую они опирались, была очень узка, но и потому, что они и не хотели и не могли двинуть на борьбу широкие народные массы. Они хотели не уничтожить, а лишь реформировать сословное шляхетское общество, обреченное на гибель.

Они оставили после себя обширную лит-ру, но эта лит-ра не отражала действительного состояния умов шляхетского общества. Между ними и этим обществом был большой разрыв. Позднее, вплоть до сегодняшнего дня, польская буржуазия широко использовала эту лит-ру для создания и популяризации легенды о том, что в Польше будто бы не было классовой борьбы, ибо шляхта якобы сама проводила реформы в пользу народа.

Шеренгу писателей, провозглашающих буржуазные реформы, опирающиеся на усиление королевской власти, открывает уже в первой половине XVIII в. бывший король Польши Станислав Лещинский [1677—1766], к-рый, находясь в эмиграции во Франции, написал книгу под названием «Свободный голос, обеспечивающий свободу». В этой книге он требует облегчения положения крестьян и высказывается за ограничение привилегий шляхты. Работа Лещинского распространялась в Польше только в рукописных копиях, отпечатана же была за границей.

Тенденция повышения уровня просвещения нашла свое выражение в школьной реформе, связанной с именем ксендза Станислава Конарского [1700—1773], который реформировал польские школы, приблизив их к французским образцам, но сохранил при этом их сословный, исключительно шляхетский характер. Основанная им школа — collegium nobilium, — как уже видно из самого названия, была предназначена только для шляхетских сынков. Для нужд школьного театра он переводил пьесы Корнеля, Расина, Вольтера и сам написал стихотворную пьесу «Трагедия Эпоманонды», направленную против шляхетского своеволия. Самым известным трудом Конарского является однако обширный политический трактат под заглавием «О действительном способе советов».

Польская литература XVIII в., поскольку она находилась под влиянием французского просвещения, носит дидактический характер. Особенное развитие получила басня. Публицистические жанры (политический трактат, памфлет) преобладали над чисто художественными.

В то время развивались и журналы. Первый польский периодический журнал появился еще в 1651 в Кракове, но расцвет журнального дела начался только в конце XVIII в., когда в Польше число журналов дошло до 90. Самым известным был «Монитор», редактором к-рого был иезуит Франциск Богомолец из Белоруссии [1720—1784], считающийся также первым польским сценическим писателем; он—автор 25 театральных пьес, частью являющихся переработкой французских классиков, частью оригинальных. Это—морализующие пьесы, написанные для шляхетских школьных театров.

Польша была знакома также с воззрениями на литературу французских теоретиков. Франциск Ксаверий Дмоховский [1762—1808] написал поэму под заглавием «Искусство рифмотворчества» [1788], являющуюся частично переводом, частично переработкой «Поэтического искусства» Буало. Дмоховский однако выступал против известных «трех единств» классического французского театра.

Из выходивших в то время журналов литературный характер имели «Приятные и полезные забавы» [1770—1777], редактором которых был иезуит Адам Нарушевич [1733—1796], известный прежде всего как автор многотомной «Истории польского народа», написанной по поручению короля Станислава Августа. Политическая тенденция, проникающая историю Нарушевича,—это стремление к усилению королевской власти.

Превосходнейшим подражателем французским образцам и одновременно вполне оригинальным польским писателем, самым выдающимся представителем литературы того времени был Игнатий Красицкий [1735—1801]. Красицкий, происходивший из разорившейся аристократической семьи, стал ксендзом, а затем епископом и архиепископом. Вольтерианец, человек энциклопедических знаний, он был прежде всего исключительно талантливым писателем-сатириком. Писал он по-польски, простым, ясным и одновременно изящным языком. Как и все выдающиеся представители того времени, он, осмеивая пороки шляхты, призывал к созданию сильной королевской власти. Его вольтерьянство было очень умеренным и предназначенным исключительно для внутреннего употребления высшего общества. Он держался того мнения, что «неверие» подрывает нравственность, особенно у «темных людей», и был далек от мысли о каком бы то ни было отделении «католической церкви от отчизны».

Из его чрезвычайно богатого литературного наследства на первый план выдвигаются «Басни», по форме являющиеся подражанием Лафонтену, но по содержанию совершенно оригинальные. Необыкновенная лапидарность соединяется в них с ясностью стиля, простотой, изяществом и безукоризненностью польского языка. При всем блеске юмора и остроумия «Басни» овеяны духом пессимизма. Красицкий видит пороки умирающего шляхетского мира, но не видит выхода. Заслуживают также быть отмеченными героическо-комические поэмы Красицкого: «Мышейда», «Монахомахия» и «Антимонахомахия», в которых осмеиваются бездельничество, пьянство, чванство и ужасающее невежество католических монахов. Красицкий однако оговаривался, что его сатира ни в коей мере не обращена против самой католической церкви. Прозаических сочинений Красицкий оставил значительно больше, чем стихотворных. Он составил первую общедоступную польскую энциклопедию в двух больших томах [1781], большинство статей которой принадлежит ему самому. Написал также восемь комедий, подражаний Мольеру, но они не имели большого успеха. Очень популярны были его повести и романы, носившие также сатирический характер. Басни Красицкого читаются и до сегодняшнего дня.

Талантливым польским баснописцем был и Станислав Трембецкий [1735—1812]. Мицкевич, сочиняя свои известные басни, шел скорее по следам Трембецкого, чем Красицкого. Трембецкий выступал в защиту угнетенного крестьянства. О шляхтичах, живших в варшавских дворцах, Трембецкий писал: «Пьют кровь и жрут тело стонущего люда». Это не препятствовало ему однако писать длинные поэмы в честь милостивых к нему магнатов. Трембецкий был вольтерьянцем, издевался над католическими святынями и прямо ненавидел католическую церковь.

Вольтерьянцем и необыкновенно острым сатириком был также Фома Каетан Венгерский [1755—1787], писавший вольнодумные стихи в честь «разума без предрассудков» и беспощадно осмеивавший христианские святыни.

Человеком совершенно иных убеждений являлся Франциск Карпинский [1741—1825], набожный и сентиментальный преромантик, пользовавшийся огромной популярностью, особенно среди беднейшей шляхты. Он является автором сентиментальных и религиозных песен, из которых некоторые поются в Польше до сегодняшнего дня.

Особенного внимания заслуживает самый выдающийся из охарактеризованных выше общественных реформаторов Станислав Сташиц [1755—1826]. Человек огромных знаний, горячий защитник крестьян и мещан против гнета шляхты, Сташиц описывал положение польских крестьян, отброшенных к такому уровню жизни, что они, как уже отмечено, «стали скорее походить на зверей, чем на людей». Однако Сташиц не требовал полного освобождения крестьян, он домогался лишь перевода их на чинш и то лишь с согласия самой шляхты. Непоследовательным и половинчатым был Сташиц и в вопросах религии. После научной работы в Париже, куда он поехал после своего посвящения в ксендзы, он совершенно утратил веру в католические догматы, но однако не перестал быть ксендзом, хотя и не совершал служб. Перу Сташица принадлежат поэтическое произведение под заглавием «Человеческий род—дидактическая поэма» и ряд политических трактатов, из которых главнейшие—«Замечания о жизни Яна Замойского» и «Предостережения Польше». Имя Сташица сыграло большую роль как политический символ в радикальном кулацком крыле крестьянского движения в Польше после 1905.

Не менее выдающимся общественным реформатором был ксендз Гуго Коллонтай [1750—1812]. Образование он получил в Париже и находился под сильным влиянием просветительства. Сыграл большую роль как реформатор школы. Упорно и долго стремился к реформе шляхетской республики. Свои взгляды изложил в известном сочинении «Несколько писем анонима». Кроме многочисленных актуальных политических брошюр Коллонтай является автором философского сочинения, в котором пытается найти основу

этики не в догматической религии, а в опыте и мышлении.

В заключение этого обзора истории польской литературы до конца XVIII в. следует упомянуть имя человека, стоявшего на рубеже двух эпох,—Юлиана Урсына Немцевича [1757—1841], умершего в эмиграции в Париже после поражения восстания 1830. Немцевич принимал деятельное участие в политической жизни шляхетской Речи Посполитой в последние годы ее существования, но лит-ую деятельность начал развивать уже после раздела Польши. *Ян Висляк*

II. ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА НОВОГО ВРЕМЕНИ. *1. РОМАНТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА.*—Польша конца XVIII и начала XIX вв. представляла собой страну с преобладающим натуральным хозяйством, которое однако начинало уже разлагаться под влиянием развития капиталистических отношений. Возникали предпосылки капиталистического хозяйства, появлялись мануфактуры, начинался процесс пролетаризации крестьянства. Рядом с господствующими классами—феодальными помещиками-магнатами и мелкопоместным дворянством—выросла городская буржуазия, к-рая начинала требовать своих прав, своего «места под солнцем». Одновременно усиление крепостнической эксплоатации вызвало крестьянское движение, выразившееся в ряде крестьянских восстаний. На основе разложения натурального хозяйства выявился процесс распада феодально-помещичьей государственности, развал государственного аппарата дворянской Польши. Прогрессивная часть дворянства (обуржуазившиеся дворяне) вместе с верхушкой буржуазии начала борьбу за оздоровление государственного строя Польши, за приспособление его к интересам капиталистического развития страны (Конституция 3 мая 1791).

Развал польского феодально-дворянского государства облегчил соседям Польши—царской России, Австрии и Пруссии—разделы Польши. В 1795, после упорной и кровопролитной борьбы (восстание Костюшко), польское государство перестало существовать. Вскоре начал сказываться результат разделов—национальный гнет. Этот гнет с особенной силой обрушился на мелкопоместное дворянство и городскую буржуазию особенно в той части Польши, которая отошла к царской России. Здесь началась руссификация польских школ и университетов, лишение дворянской и буржуазной интеллигенции возможности продвигаться на государственной службе, в армии и т. д. Экономические мероприятия, проводимые царской властью, тормозили развитие капитализма в Польше. Мелкое дворянство и шедшая за ним городская буржуазия становились главной движущей силой в борьбе против разделов и положения, создавшегося после Венского конгресса. Между тем крупные помещики-магнаты спокойно мирились с национальным гнетом и искали у трона русских царей опоры против крестьянского движения, против демократизирующегося мелкого дворянства и требующей своих прав городской буржуазии. Так. обр. мелкопоместное дворянство и идущие за ним прослойки городской буржуазии становятся носителями и знаменосцами национально-освободительного движения. Эти слои пытаются вовлечь народные массы (крестьянство) в национально-освободительное движение. Мелкопоместная дворянская среда, ее чаяния и стремления, с традициями восстания 1794 и Наполеоновских войн, явилась той почвой, на к-рой выросла польская романтическая поэзия.

Романтизм как лит-ое течение создал выдающихся поэтов: Мицкевича, Словацкого, Красинского. Сторонниками романтического течения стали те же слои, которые поддерживали национально-освободительное движение. «Освобождение в литературе, так сказать заговор в искусстве, было явлением близким к освобождению нации. „Романтики были революционерами, потому ли, что почти все принадлежали к союзам (революционно-патриотическим союзам), потому ли, что в теории искусства не признавали авторитетов"—говорит современный Мицкевичу литературный критик Мохнацкий» (цит. по статье Карла Радека, «Известия», 24 сентября 1934). Так. обр. польский романтизм был прогрессивным историческим явлением.

В то же время польский романтизм имел и свою реакционную сторону. Дело в том, что, как в свое время указывал Энгельс, польская аристократия в 1830 ограничивала восстание той небольшой территорией, которую Венскому конгрессу угодно было назвать Царством Польским, она сдерживала порыв, обнаруживший в других польских областях, она оставляла неприкосновенным рабство, благодаря которому крестьяне опускались до положения скота, унизительное положение евреев. В подавляющем своем большинстве романтики мечтали о восстановлении прежней Польши с ее феодальными классовыми отношениями, идеализировали ее прошлое, понимали восстановление польской независимости как возрождение шляхетского государства в лучшем, исправленном виде. Романтики стремились таким образом спасти обреченную на гибель шляхетскую Польшу, повернуть вспять колесо истории. В этом—реакционная сторона польского романтизма.

Первые стихотворения Мицкевича [1822—1823] являются началом победоносного похода польского романтизма. Приспособленчество классиков, закрывавших глаза на трагические судьбы народа, на основные политические задачи эпохи, облегчало победу романтизма среди наиболее демократических кругов польского дворянства. Невиданная до сих пор в П. л. смелая, новая, свободная от условностей форма, тематика, не замкнуто-педантичная, а включающая в себя народные сказки и предания, страстность, творческая фантазия, патриотические настроения, проявлявшиеся несмотря на цензурные тиски,—все это вызвало громадный сдвиг в П. л. Этими умонастроениями проникнуто творчество великих польских романтиков, среди которых следует отметить вслед за мировыми именами Мицкевича и Словацкого также имя Антония Мальчевского [1793—1826]—

автора поэмы «Мария» [1825], создавшей эпоху в П. л. пожалуй даже раньше Мицкевича. Мальчевский находился под сильным влиянием Байрона. Мальчевский мастерски и самостоятельно овладел новой романтической формой, ввел впервые в П. л. тему борьбы между гордым магнатом и мелким шляхтичем. Колорит в обрисовке природы и людей у Мальчевского — трагически-мрачный, сообразно с трагикой темы. Высокохудожественные описания природы, четкая характеристика всех героев делают из поэмы Мальчевского шедевр польской романтической поэзии.

Гениальнейшим поэтом Польши и одновременно одним из великих мировых поэтов является А д а м М и ц к е в и ч (*см.*), признанный вождь польского романтизма [1798—1855]. Участник национально-освободительного движения, сосланный царским правительством, близкий в свое время к декабристам и Пушкину, Мицкевич откликнулся на вопросы своей бурной революционной эпохи гениальными произведениями, в особенности грандиозной 3-й частью «Дзядов» [1831], с ее монументальной импровизацией (по силе, смелости образов, выразительности, по содержанию — одно из замечательных произведений мировой поэзии). Поэзия Мицкевича, с ее патриотическим размахом, глубоким переживанием страданий угнетенного народа, глубоким протестом против национального гнета, против царских палачей, с ее монументальной поэтической формой, обладает высокой поэтической ценностью.

Кульминационным пунктом в развитии творчества Мицкевича является его поэма «Пан Тадеуш», самое зрелое его произведение и в то же время «лебединая песнь» поэта. Не уступая по художественному мастерству мировым шедеврам лит-ры, «Пан Тадеуш», как и все творчество Мицкевича и вообще всего польского романтизма, отличается в то же время чертами узости, недостаточной глубиной в разрешении поставленных проблем. Как пламенный патриот Мицкевич возглавлял объективно-революционную борьбу польской шляхты, отстаивавшей в данный момент интересы всего народа, против царизма. Это давало могучий размах его творческому гению, но одновременно его патриотизм был все-таки специфическим шляхетским патриотизмом с его классовой ограниченностью. Отсюда религиозность и мистицизм Мицкевича и других романтиков—реакционная сторона их творчества. Неудачи польских восстаний, казалось, должны были бы открыть глаза Мицкевичу на причину этих неудач—на шляхетскую классовую политику правящих кругов Польши. Однако Мицкевич не смог подняться выше политического уровня своих собратьев по классу. Героизм, мученичество угнетенного народа, зверский гнет царского режима, бесчеловечная расправа с побежденной Польшей—все это Мицкевич глубоко трагически впитывает в себя и гениально выражает в своей поэзии. Но реального пути для борьбы с национальным гнетом, реальной программы действия, реального анализа причин народных бедствий Мицкевич не видит и не находит. Не будучи в силах указать польскому народу действительные средства для дальнейшей борьбы, он углубляется в дебри мистического мессианизма. Начиная с 1834 — года появления «Пана Тадеуша», — Мицкевич как поэт замолкает и превращается в мистика-публициста. В течение 21 года своей дальнейшей жизни (умер в 1855 в Константинополе) Мицкевич ничего больше не внес в польскую литературу, как бы символизируя этим то, что и самое могучее дарование не могло уже почерпнуть в польской шляхте содержания для творчества.



Тысевич. Иллюстрация к поэме Мицкевича «Гражина»

Второй из великих романтиков—Ю л и й С л о в а ц к и й [1809—1849, *см.*]—один из самых выдающихся и разносторонних поэтов. Первые, появившиеся в 1833, сочинения Словацкого, в к-рых сильно влияние Байрона и Шекспира, показывают нам всю многогранность его поэтического гения. Лирический гений Словацкого проявляется здесь во всем блеске. В этом отношении Словацкий превосходит Мицкевича и имеет мало равных в мировой лит-ре. Гибкостью, певучестью языка, богатством образов, полетом творческой фантазии Словацкий напоминает Шелли и Байрона. Словацкий обнаруживает также первоклассный драматургический талант. Словацкий — поэт, более всесторонний, более восприимчивый к западным влияниям, более смелый и революционный, нежели Мицкевич. Критическое отношение к шляхте, демократический взгляд на крестьянство, вольнодумное отношение к католической церкви и к религии вообще отличали Словацкого от Мицкевича. Эти два величайших поэта Поль-

ши не нашли при жизни общего языка и остались чуждыми друг другу. Это отчуждение объясняется не столько эмигрантскими дрязгами, интригами и задетым честолюбием, сколько более глубоким расхождением на почве политических убеждений. Среди польских романтиков Словацкий стоял на крайней левой благодаря своему отрицательному отношению к аристократии и феодально-шляхетскому прошлому. Отсюда понятно, почему


NIE-BOSKA

КОМЕДYA.

« Do błędow nagromadzonych przez przodkow, dodali to czego uiesnali ich przodkowie. wahanie się i bojazn, stuka sie zatém ze zoikogli z powierzchni ziemi, i wielkie mi rarnie jest po nich.

Koran, kr 2, wer 18

- To be or not to be, that is the question -

Hamlet

WYDANIE A. JELOWICKIEGO I SPÓŁKI

PARYŻ.

W KSIĘGARNI I DRUKARNI POLSKIEJ

Pary ulicy Marais Saint Germain n° 17 bis

1837

Титульный лист драмы С. Красинского «Небожественная комедия»

польские консерваторы и католическое духовенство до самого недавнего времени [1930] упорно сопротивлялись переносу тела Словацкого из Парижа в Краков для похорон в гробнице польских королей, в то время как Мицкевича они удостоили этой чести уже в 1898. Однако Словацкий, несмотря на свою многогранность, несмотря на то, что он воспринял глубже зап.-европейскую демократическую мысль своего времени, тоже попал в идейный тупик вместе со всем романтизмом. В последние годы своей жизни Словацкий попал под влияние мистика Товианского, подобно Мицкевичу и ряду других писателей. И хотя мистический бред не завел Словацкого так далеко, как Мицкевича, все-таки в мистицизме Словацкий искал спасения для себя и для своего народа. Поэтому наряду с перлами творческой фантазии и подлинного искусства у Словацкого много темного, мистического, католического, и в этом мраке его гений теряет твердую почву. Из лирических стихотворений Словацкого образцом совершенства является его знаменитый ответ Красинскому «К автору трех псалмов», где он с большим блеском и силой бичует реакционного поэта-магната. Замечательным произведением, напоминающим «Дон-Жуана» Байрона, является «Бениовский» — незаконченная блестящая поэма, преисполненная сатирического задора и вскрывающая все основные элементы мировоззрения Словацкого. В «Бениовском» Словацкий свел счеты со своими врагами и определил свое отношение к Мицкевичу. Из трагедий Словацкого выделяются «Балладина», «Лилла Венеда», «Мазепа», «Серебряный сон Саломеи» и ряд «фрагментов» (незаконченных произведений): «Завиша Черный», «Самуил Зборовский», поэма «Король Дух», незаконченная трагедия «Горштынский».

Чрезвычайно своеобразно отразил судьбы польского романтизма Сигизмунд Красинский [1812—1859, *см.*]. Аристократическое происхождение и влияние отца, графа-царедворца, пресмыкавшегося перед Александром I и Николаем I, определили характер творчества Красинского. Всю жизнь терзаемый непреодолимыми для него противоречиями между патриотизмом и мировоззрением магната, защищающего свои поместья, Красинский пытается «философски» их побороть. Христианская католическая мораль, мистицизм, проповедь пассивности, признание старой шляхетской Польши благородной мировой жертвой, страдающей за все человечество,—все это у Красинского является выражением не только общих черт всего польского шляхетского романтизма. Красинский также сознательно защищает интересы польских магнатов.

Действительно крупным поэтом Красинский является лишь в двух своих сочинениях: в «Иридионе» и «Небожественной комедии». «Небожественная комедия»—это шедевр творчества Красинского, где он с исключительной драматической силой и глубоким классовым чутьем, но с реакционными выводами поставил социальную проблему. Его безграничная ненависть к демократии, к народным низам базируется на правильной оценке исторической роли крестьянских и буржуазных масс, призванных в дальнейшем свергнуть магнатов и шляхту. В Париже, в Риме и во всей Европе он видит призрак социальной революции и всю силу своего таланта употребляет для борьбы с этим призраком. Два мира борются в «Небожественной комедии»—мир аристократии и мир демократии. Красинский видит силу врага и слабость католических шляхетских рядов. Вождь демократии Панкратий побеждает в этой борьбе, но, превратив в развалины старый мир, он не в состоянии построить новый, ибо, по мнению Красинского, только в содружестве классов возможно созидание. Победитель Панкратий погибает, побежденный Христом—символом любви. «Небожественная комедия» — единственная в

своем роде попытка с позиций феодальной идеологии дать бой смертельному противнику аристократии—народным массам.

Лирическая поэзия Красинского, его пространные рифмованные проповеди христианского смирения и покорного подчинения крестьянства шляхте никогда не пользовались успехом. Только самые ярые консерваторы, краковские клерикалы, старательно, но безуспешно раздували мнимое величие этой поэзии. Последние годы жизни Красинского преисполнены все усиливавшейся ненавистью против всего, что жизненно и прогрессивно в Европе.

Из других поэтов этого периода, живших в эмиграции, следует упомянуть талантливого лирика «украинской» школы Богдана Залесского [1802—1886] и Северина Гощинского [1801—1876]. Гощинский—неутомимый борец, участник восстания 1830—1831, стоял близко к «народным массам». Гощинский резко критиковал романтиков, оторванных от народа и народного творчества. Главное его произведение «Каневский замок», несмотря на существенные недостатки формы, является попыткой ввести в лит-ру украинское крестьянство и отличается меткой характеристикой типов, динамичностью, драматической напряженностью и прекрасными описаниями украинской природы. Гощинского, так же как и других романтиков, захлестнула волна мистицизма.

Предвестником позднейшего мистического течения — «мессианизма» — является Стефан Гарчинский [1805—1834]. Горячий патриот, Гарчинский во время восстания [1830—1831] писал революционно-патриотические стихотворения. Глубоко потрясенный неудачей восстания, Гарчинский стал мистиком. Он оказал большое влияние на Мицкевича. Особое место среди польских романтиков занимает Киприян Норвид [1821—1883]. Его творчество отражает переходную эпоху от романтизма к позитивизму. Норвида можно считать последним романтиком и первым позитивистом. Как таковой он не был признан крупной буржуазией в эпоху ее зарождения и роста капитализма и умер в нищете, всеми забытый, на больничной койке. Произведения Норвида были «открыты» в последовавший за позитивизмом период романтического патриотизма и впервые напечатаны только в XX в.

Романтическая П. л. создавалась в эмиграции. В основном она закончила свой путь развития в 30-х гг., после разгрома восстания. Мицкевич, Словацкий, Красинский создали в эти годы свои наиболее крупные произведения. Стержневая идея этой литературы—смиренные, христианские, мистические переживания прошлого Польши и такое же мистическое разрешение вопроса о ее будущем. Оторванный от конкретной политической и общественной жизни Польши, не учитывая и не понимая ни уроков прошлого, ни задач будущего, романтизм эмиграции, правда, поднимался до большой поэтической высоты и размаха, но, в конечном счете, оказался бессильным разрешить основные вопросы своей эпохи. Он не мог порвать с феодализмом и вынужден был искать выхода из тупика в феодальной идеологии—в религии. Так. обр. романтизм П. л. все больше и больше терял свое революционное значение и создал специфический, витающий в облаках романтический мистицизм, который в некоторой степени наложил свой отпечаток на все позднейшее развитие П. л., вплоть до последнего времени.

2. От романтизма к позитивизму.—В то время как великие романтики создавали свои


POEZYE

JOZEFA BOHDANA ZALESKIEGO.

LWOW.

1838.

Титульный лист 1-го издания «Поэзии» Залесского

крупнейшие творения, в разных частях Польши П. л. развивалась по-разному. Национальный гнет сказывался тяжелее всего в русской части Польши, так наз. Царстве Польском. Культурная жизнь этой страны замирала под ударами царской реакции, но одновременно постепенно намечались большие перемены в экономической структуре страны, росла промышленность, росли города, укреплялась экономическая связь с Россией и начинала складываться буржуазная идеология. Наименее давящими для развития П. л. были условия, сложившиеся в австрийской части Польши. Здесь талантливый лирик Корнелий Уейский [1823—1897], самый выдающийся из всех тогдашних галицийских поэтов, продолжал линию эмигрантского романтизма; он горько плачет над трагической судьбой своего народа и кончает пессимизмом. Одновременно следует отметить специфические особенности галицийских писателей. В Галиции магнатские семьи сильно связаны с династией Габсбургов, с

феодализмом; австрийское правительство хотя и жестоко расправлялось с патриотическим движением, однако все больше нуждалось в поддержке польской шляхты.

Если некоторые галицийско-польские писатели, как Уейский, скорбят, то одновременно у других замечаются беззаботность, обывательски-шляхетское довольство жизнью. Отсюда такое явление, как польская комедия одаренного Александра Фредро [1793—1876], отличающаяся блестящим юмором, прекрасным стихом, по нынешний день не сходящая со сцены. Юмор комедий Фредро—это не смех сквозь слезы великих юмористов. Он не затрагивает ни одной волнующей социальной проблемы. Юмор Фредро—это беззаботный смех сытого и довольного жизнью аристократа. Недаром поэт Гощинский (*см.*) резко выступал против Фредро за его антинациональное творчество: когда Польша в главной своей части, в Царстве Польском, обливалась кровью, Фредро создавал свои беззаботные стихи в своей «спокойной» Галиции.

Та же беззаботность звучит в творчестве Винцентия Поля [1807—1872], реакционного апологета шляхетства, который с умилением и восторгом вспоминает о тех «добрых» временах, когда отец бил нагайкой взрослого сына за недостаточную почтительность к родителям.

Особняком стоит талантливый, мало известный, почти забытый Ришард Бервинский [1819—1879]. Это единственный радикал-демократ среди поэтов той эпохи и пожалуй единственный в Польше поэт, открыто выступивший в тот период против религии, страстный противник крепостного права, за свою революционную деятельность в период 1848 поплатившийся двумя годами Моабитской тюрьмы. Бервинский (как и в свое время Словацкий) ответил Красинскому на мистически-христианскую проповедь классовой любви резким, прекрасным по форме стихотворением. Среди лириков этой эпохи выделяются Теофиль Ленартович [1822—1893, *см.*] и Владислав Сырокомля [псевдоним Людвика Кондратовича, 1822—1862, *см.*]. Стихотворения Ленартовича воспевают природу и быт польской деревни. Они отличаются простотой формы и изяществом. Владислав Сырокомля (Людвик Кондратович) создал поэтический жанр непринужденной поэтической беседы-рассказа. Он резко выступил против виленской шляхты, которая отвергла правительственный проект раскрепощения крестьян.

Выдающимся поэтом в Царстве Польском в эпоху после 1830—1831 является Леонард Совинский [1831—1887]. Главное его сочинение «Из жизни»—это попытка социально-философского анализа задач польского народа. Ему принадлежит перевод на польский язык «Гайдамаков» Шевченко.

Наряду с поэзией развиваются постепенно роман и комедия. Выдвигаются такие писатели, как Иосиф Корженевский [1797—1863], сыгравший большую роль в развитии польского романа, и в особенности Иосиф Игнатий Крашевский [1812—1887, *см.*]. Большое образование, реализм в передаче быта, демократические идеи, симпатии к крестьянству—все это дает Крашевскому почетное место в развитии польской культуры и в развитии реалистического творчества. Всестороннее творчество Крашевского, изумительное по размерам, по добросовестной кропотливой работе и громадной эрудиции, страдает в художественном отношении крупными недостатками. Талантливым романистом, изображающим гл. обр. старый шляхетский быт, является Сигизмунд Качковский [1826—1896]. Следует также отметить циничного апологета аристократии, ярого реакционера, продажного царского агента Генрика Ржевуского [1791—1866], автора многих исторических романов.

Умственные горизонты этой эпохи хотя постепенно и расширяются, но все-таки остаются еще очень ограниченными. Не преодолены пережитки шляхетского феодализма в сознании шляхты и реакционное влияние католической церкви. Современные философские идеи усваиваются руководящими кругами Польши в минимальной мере. Невежество так наз. образованных классов было поражающим. Царское правительство сделало конечно все возможное, чтобы воспрепятствовать распространению просвещения в Польше. Лишь в немецкой части Польши было заметно влияние германской культуры. Здесь философия Гегеля нашла своеобразных сторонников и истолкователей: Трентовский [1808—1869], Либельт [1807—1875], Цешковский [1814—1894], Голуховский и Петр Кремер [1806—1875]. Все они так или иначе подвергаются влиянию немецкой классической философии, развивают главным образом религиозно-идеалистические элементы немецкого идеализма, а не диалектику. Характерно, что упомянутые писатели не имели большого влияния, и католическая философия десятки лет господствовала в польских университетах Галиции.

Каждая из трех частей Польши постепенно начинала самостоятельно развиваться в зависимости от своих специфических условий. Соответственно с ними развивалась и лит-ра. Ужасный гнет царского режима в русской части Польши, неразрешенный крестьянский вопрос, заторможенное экономическое развитие Царства Польского—все это влияло соответствующим образом на лит-ру. Но именно Царство Польское явилось очагом действительного национально-освободительного движения. Здесь развивались демократические идеи, отвергалось романтическое оправдание прошлого, намечались пути реальной буржуазной политики. Демократия создала себе центр в лице «демократического общества», резко восставшего против помещиков, призывавшего к действию и освобождению крестьян. Все время, вплоть до восстания 1863, появляются тайные революционные патриотические организации, создаются заговоры, кончавшиеся обычно трагической гибелью их участников.

3. ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.— Восстанием 1863, заранее в данных условиях



АНДРЕОЛИ. ИЛЛЮСТРАЦИЯ К ДРАМЕ ЮЛИУСА СЛОВАЦКОГО «ЛИЛЛА ВЕНЕДА» [1879]

обреченным на поражение, кончается целая полоса развития Польши в ее главной части—российской Польше. Выдвигается на первое место новый класс—буржуазия, начинавшая свое развитие в специфических условиях,—после окончательного разгрома всех попыток с оружием в руках отвоевать национальную независимость. Восстание 1863 возглавляло польское дворянство, к-рое конечно не могло разрешить стержневого для Польши крестьянского вопроса. Разгром восстания 1863, крестьянская реформа 1864, проведенная царским правительством в Царстве Польском с расчетом на усиление антипольской руссификаторской политики,—все это создало совершенно новые условия социально-политического развития Польши, а также отразилось на развитии изменившей свой облик польской литературы.

Романтизм к этому времени давно уже выдохся в эмиграции, а еще раньше в самой Польше, в ее разных частях. Австрийская часть Польши благодаря специфическим условиям Австрии и все усиливавшейся антирусской политике последней в национальном отношении продолжала оставаться в самых благоприятных условиях. Автономия Галиции давала полякам возможность относительно свободного развития своей культуры. Однако экономическая отсталость Галиции, нищета крестьян и мелкой буржуазии, отсутствие крупной промышленности, полное владычество помещиков, полное подчинение австрийской монархии кладут специфический отпечаток на лит-ру, создавшуюся в этой части Польши. Католицизм, тупая мещанская ограниченность, резко консервативная шляхетская идеология, гл. обр. восхваляющая шляхетское прошлое, филистерская мелочность во всем укладе жизни, тупой бюрократизм тяготеют над всей умственной и культурной жизнью Галиции. Хотя количество польских школ, научных учреждений и т. д. в Галиции довольно велико, гораздо больше, нежели в Царстве Польском, все же тупая обывательщина, полное отсутствие всякого размаха, всяких стимулов роста определяют убожество лит-ры в течение долгих лет. Долгие годы вклад Галиции в П. л. ничтожен во всех отношениях.

И как раз в той части Польши, к-рая больше всего подвергалась национальному гнету (в Царстве Польском), происходит в 70—80-х гг. новый лит-ый подъем, отражающий и выражающий большие социально-экономические сдвиги. Крестьянская реформа расчистила путь для капиталистического развития страны. Укрепляется все больше и больше новый класс—буржуазия, растут города, промышленность, растет промышленный пролетариат. Крупные помещики и аристократия, в общем и целом никогда полностью не примыкавшие к национально-освободительной борьбе против царизма, теперь, после разгрома восстания, делаются еще более лояльными по отношению к царской власти и стремятся лишь обогатиться путем сделки с нею и расширить свои поместья. Наступает новая эпоха для П. л., эпоха так наз. о р г а н и ч е с к о й ш к о л ы, позитивизма, реализма. Романтизм чрезвычайно обогатил П. л., главным образом поэзию. Но романтизм мельчал идеологически, по мере того как социально-политическое и экономическое развитие Польши все больше отнимало у него почву. Новые классы начали жить новой жизнью и создали лит-ру, новую по содержанию и по форме. Политические и национальные мотивы уходят на задний план. Выдвигаются вопросы повседневной жизни. Если в старом романтизме преобладала поэзия, то теперь выдвигается на первый план проза—повесть, роман. Буржуазия и думать не хочет о старых повстанческих идеях. Восстание 1863 осуждается как своего рода героическое сумасбродство. Патриотизм принимает характер приспособления к действительности. Изменяется тематика лит-ры. Она демократизируется. Героями романов и рассказов являются уже не борцы-патриоты, почти исключительно дворяне, с оружием в руках сражающиеся за независимость, а крестьяне, ремесленники, купцы, инженеры, буржуазные дельцы. Лит-ра делается более городской. Но даже в период окрепшей буржуазии в лит-ре часто встречаются остатки неизжитой шляхетчины, полуфеодальной идеологии, наряду с новыми, буржуазными взглядами. Положительная сторона позитивистского течения выразилась в борьбе за науку, против мракобесия, за демократизацию культуры, за внимательное, добросовестное изучение окружающего мира и общества. Позитивизм—отъявленный враг романтического фантазерства, преклонения перед чувством, порывом, мистикой—смыкается тут с просветительством. Но в то же время позитивисты, как и польские просветители конца XVIII века, закрывали глаза на неслыханный политический гнет, стремились ограничиться лишь культурнической программой. Польский позитивистский реализм, отказываясь от национально-освободительной борьбы, выдвигал на первый план «трезвое мышление», кропотливое исследование всех мелочей обыденной жизни. Он отрицал огульно романтизм—даже его положительные стороны. «Никакой политики, политика нас погубила, давайте мирно культурничать»—таковы лозунги польского позитивизма.

Отрыв культурничества от национально-политической борьбы обозначал в условиях царизма примирение с политикой царского самодержавия. За безоговорочное приспособление к царскому режиму были руководящие круги польской буржуазии и дворянства, к-рые тем самым пытались создать идеологический фронт против всякой попытки борьбы с царизмом. Иначе говоря, польский позитивизм являлся попыткой идейного вооружения буржуазии против растущего революционного пролетариата. Главной руководящей идеей позитивизма явилось мирное сотрудничество «всех поляков» в деле хозяйственного строительства Польши. Обострение классовых противоречий позитивистами старательно замалчивалось, и это понятно почему: бурное развитие капитализма, обрекавшее крестьян на нищету и толкавшее их в ряды резервной армии пролетариата, одновременно создавало возможность чрезвычайно быстрого обогаще-

ния для буржуазии. Поэтому дальше общегуманных фраз позитивисты не шли. Они проливали слезы над судьбой «бедных» крестьян, иногда и рабочих, бедных ремесленников—иногда и евреев,—но этот период не долго длился и выступление на историческую арену нового действительно революционного класса—пролетариата—заставило буржуазию и дворянство перейти к более четким классовым установкам, что нашло соответствующее выражение в новых литературных течениях.

Главными представителями позитивистов-реалистов явились Прус, недолгое время Сенкевич, Свентоховский, Оржешко и ряд второстепенных писателей, вроде Балуцкого [1837—1901], талантливого поэта Адама Асныка [1838—1897], Адама Шимановского и др. Что касается литературных жанров, то на первый план выступают кроме романа, повести, исторического романа—драма, бытовая комедия. Прус, Свентоховский, Сенкевич проделали характерный путь развития, начав с демократических идей, филантропических воздыханий, окончив—один раньше, другой позже—в лагере контрреволюции.

Болеслав Прус [Александр Гловацкий, 1847—1912, *см.*] наиболее полно отразил свои взгляды в образе героя романа «Кукла»—Вокульском, дворянине и купце вместе. Этот герой новой Польши представляет собой сочетание деляги, беззастенчивого, циничного в своих сделках, и нежно любящего некую «куклу» романтика. Роман должен убедить читателя, что торговля приемлема и для дворянства. Место действия произведений Пруса—гл. обр. город, среди персонажей преобладают городские жители: ремесленники, купцы, трудящаяся интеллигенция. Немногочисленные крестьяне и батраки в романах Пруса всегда изображены с большой теплотой и чувством и явно противопоставлены городским рабочим, которых Прус обычно рисует жестокосердными, испорченными, алчными. Прус добродушно подсмеивается над отсталостью крестьян, их темнотой, говором, но одновременно желал бы уберечь их от разлагающего влияния города. Наблюдательность, остроумие, добродушный смех и легкая ирония повествования способствовали тому, что Прус был одним из самых распространенных писателей своего времени. Стремление сохранить в неприкосновенности старый быт и внешний облик помещичьей деревни характеризует Пруса как писателя, не изжившего еще шляхетского мировоззрения. Шляхетским предрассудком Пруса является также его враждебное отношение к эмансипации женщин («Эмансипантки»). Нарастающая пролетарская революция встретила в Прусе ярого противника. Последнее его сочинение («Ребята») является циничным контрреволюционным памфлетом против революции 1905. Политическую физиономию Пруса характеризует то, что он всегда был антисемитом, а под конец своей жизни превратился в оголтелого черносотенца.

Своеобразное место в П. л. этой эпохи занимает Элиза Оржешко. Элиза Оржешко [1842—1910, *см.*] как помещица, почти всю свою жизнь проведшая в родном поместье (б. Гродненской губернии), знала жизнь крестьянства и мелкопоместного дворянства. Отсюда понятно, почему главным образом представители данных классов являются героями ее романов. Уже в первых своих повестях Оржешко выступает за освобождение крестьян от крепостной зависимости и в то же время призывает к содружеству классов, к гуманности. Как истинная представительница позитивизма Оржешко увлекается естественными науками. В ряде сочинений Оржешко выступает против некоторых пережитков шляхетства в мировоззрении и в быту. Она страстно борется за экономическое равноправие женщин, за такое воспитание молодых девушек, к-рое давало бы им возможность заработка. Показывая в своих произведениях «честных» и трудолюбивых ремесленников, вышедших в «люди» крестьянских сынков и интеллигентов, она «допускает» их в дворянское «общество». Демократизм Оржешко ярче всего проявляется в ее рассказах и романах из еврейской жизни. Бесправные, забитые, живущие гл. обр. в городах, обреченные на нищету и постоянные издевательства, еврейские массы влачат самое жалкое существование. Царское правительство делало все возможное для использования травли евреев в своих угнетательских целях. В эту эпоху мужественно прозвучал голос Оржешко. Она отстаивала право еврейских масс на человеческое существование против зверского антисемитизма («Меер Иозефович»). Правда, Оржешко единственно возможное разрешение еврейского вопроса видит в ассимиляции евреев, но все-таки в свое время ее романы из еврейской жизни сыграли весьма прогрессивную роль. В период роста и расцвета буржуазии Оржешко была передовой писательницей. Но когда появился на политической сцене пролетариат и начало развиваться рабочее революционное движение [90-е гг. прошлого столетия], Оржешко стала на позицию, резко враждебную пролетариату («Призраки», «Братья»). Доминирующим тоном последних сочинений Оржешко становится шовинизм, свойственный почти всем польским буржуазным писателям накануне империалист. войны.

Наиболее знаменитый польский писатель этой эпохи Генрик Сенкевич [1846—1916, *см.*] примыкает в начале своей писательской деятельности к позитивистам-реалистам—Прусу, Свентоховскому. В первых рассказах Сенкевича («Эскизы углем») есть некоторое понимание положения крестьянских масс и сочувствие их страданиям. Однако и эту весьма относительную «левизну» Сенкевич быстро изживает. Он становится любимцем, кумиром польской буржуазной реакции, представителем ее на международной арене (Польский комитет в Швейцарии во время мировой войны). Его программа—это характерная программа международной реакции, наградившей его за прославление христианства в романе «Камо грядеши» Нобелевской премией. Сенкевич—талантливый реалистический писатель, но реализм его неглубок и касается только внешней стороны описываемых событий. Социально-исторические про-

цессы и явления Сенкевич изображает с точки зрения дворянства периода роста капитализма. «Трилогия» Сенкевича, снискавшая ему громкую славу, является характерным для этой точки зрения искажением историч. правды. Для широких читательских масс мелкой буржуазии, буржуазии, помещиков Сенкевич—прежде всего автор «Трилогии», «Крестоносцев» и т. п. так наз. исторических романов, главная цель к-рых—укрепить хищнические вожделения крепнущей буржуазии и, обходя молчанием вопрос о вооруженной борьбе против царизма, прославить вооруженную борьбу польской шляхты против украинского крестьянства. Исторические романы Сенкевича—это законченная апология польского шляхетского господства над порабощенной Украиной. Сенкевич не ограничился изображением «славного прошлого» Польши и в ряде бытовых романов громил атеизм и декадентство некоторых слоев интеллигенции. Отдавая должное эпохе капиталистического развития Польши, Сенкевич в своем романе «Семья Полонецких» выводит на сцену дворянина, который становится фабрикантом и использует капиталистическое накопление для выкупа и восстановления своего старого «дворянского гнезда». С точки зрения Сенкевича шляхетско-феодальный элемент необходим как противоядие против «разлагающего» влияния городской культуры с ее демократией, радикальными взглядами в политике и отрицанием религии. Сенкевич искал путей для союза буржуазии с «зубрами», помещиками. Своим шовинизмом, своим культом польской экспансии на Восток он является предшественником соврем. польских фашистов.

Наиболее известным польским публицистом является в этот период Александр Свентоховский [р. 1849, *см.*]. Как писатель Свентоховский совершенно лишен таланта. Герои его произведений—это буржуазные резонеры, индивидуалисты, лишенные всякого живого облика, это люди-схемы, «прогрессивно» болтающие о разных вещах, презирающие одновременно всякую «толпу», будь это рабочие или крестьяне. Своеобразный «прогрессист», Свентоховский кончил свою писательскую карьеру в объятиях польской черной сотни как ярый антисемит и реакционер. Это впрочем судьба почти всех польских буржуазных «прогрессистов». В самом начале своей деятельности он проявлял уже достаточно четко свои контрреволюционные тенденции. В сущности он от начала до конца был черносотенцем, несмотря на «прогрессивную» фразеологию.

Развитие П. л. в 80—90-х гг. определялось усилением капитализма в стране и в связи с этим выступлением рабочего класса на историческую арену. Польский пролетариат все больше и больше начинал осознавать себя как класс, что проявляется в создании революционных пролетарских организаций, в создании боевых пролетарских песен («Варшавянка», «Красное знамя»). Классовая борьба начинала обостряться. Царское правительство в союзе с польскими фабрикантами и помещиками обрушило свирепый террор на пролетариат. Рабочий класс выдвигает борцов за свое дело, вождей и участников первой рабочей партии «Пролетариат».

Под влиянием Запада в лит-ую жизнь Польши вторгся натурализм. Его появлению способствовал рост естественных наук, дарвинизма. В натурализме имело место отвлечение внимания от социальной действительности, общественные проблемы подменялись биологическими. Но подобно тому как глава французского натурализма Золя, несмотря на его неверную теоретическую установку, утверждающую исключительное влияние биологических моментов на жизнь людей, все же сыграл и большую положительную роль в борьбе против лжи и условностей чистого эстетизма и декадентства всякого рода, подобно тому как Золя показал ужасающую картину действительной жизни буржуазного общества, хотя и неправильно объяснял ее, так и польский натурализм и реализм дали много положительного. Однако как представители капиталистических слоев эти реалисты и натуралисты по мере развития империализма и приближения войны 1914 перешли к патриотической тематике. Так напр. самый талантливый представитель реалистического течения Реймонт перешел к историческому патриотическому роману.

Одним из немногих выдающихся писателей, оставшихся верными натурализму, является Адольф Дыгасинский [1839—1902, *см.*]. Образованный естественник, Дыгасинский в мрачных красках рисует картины неумолимой борьбы за существование у людей и животных. Чаще всего он интересуется животными, но в конце концов его животные—это те же люди. С большим мастерством и проникновением в психологию животных Дыгасинский дал ряд талантливых произведений, где героями являются то собаки, то птицы и где всегда он остается тем же мрачным пессимистом. Трагически погибают его четвероногие герои, так же как и двуногие.

Последовательной представительницей натурализма является Габриела Запольская-Снежко [1860—1921]. В произведениях, бичующих мещанскую пошлость, Запольская изображает гл. обр. долю женщины, к-рую мужчина-эксплоататор третирует как средство для удовлетворения похоти и толкает в ряды проституток. Натурализм Запольской, насыщенный морализующей тенденцией, чужд пониманию общественной сущности изображаемых явлений. Мещанская низость, ханжество и цинизм мастерски изображены Запольской в самом лучшем ее произведении — комедии «Мораль пани Дульской». Фамилия Дульская стала нарицательной для определения мещанской пошлости.

Натуралистом, заигрывавшим с социализмом, является Вацлав Серошевский [р. 1860, *см.*], проведший много лет в ссылке за принадлежность к революционной партии «Пролетариат». Талант Серошевского гл. обр. проявился в описаниях суровой сибирской природы и жизни якутов. К якутам Серошевский подходит так же, как и к природе. Для Серошевского тяжелая жизнь якутов—это исключительно отражение тяжелых природных условий Якутии. «Социалист»

Серошевский и не пытается объяснить жизнь людей социальными взаимоотношениями, найти классовые корни окружающей его общественной среды. Только в последующий, патриотический период своего творчества, в романе «Бениовский», Серошевский сумел показать кровавый царский гнет на Камчатке, куда был сослан герой этого произведения за участие в национально-патриотическом движении конца XVIII века. Позднейшие романы Серошевского, как напр. исторический роман «Пан Твардовский», не могут ни в какой степени равняться с «Бениовским» или даже с ранними сибирскими его рассказами. Серошевский кончил жизненный путь в лагере воинствующего национализма и шовинизма.

Наиболее крупным представителем натурализма является Владислав Реймонт [1868—1925, *см.*], вышедший из обедневшего дворянства и прошедший суровую школу жизни. Его первые рассказы из жизни крестьян написаны с невиданным до него в П. л. реализмом. Но этот реализм показа крестьянской бедноты у Реймонта классово ограничен. Бедняки Реймонта улучшают в конце концов свое положение благодаря помощи более зажиточных крестьян. Призыв к «крестьянской солидарности», замазывание расслоения деревни и классовых антагонизмов на селе («Томек Баран») знаменуют первый этап творчества Реймонта и определяют его лицо как кулацкого писателя. В 1898 Реймонт перешел к изображению другой среды в романе «Обетованная земля». В этом произведении Реймонт показал жизнь промышленного центра Польши, города Лодзи, так наз. «польского Манчестера».

Полными ужаса глазами видит Реймонт картину растущей капиталистической индустриализации. Он преклоняется перед машинами, благоговеет перед ними, но одновременно боится их, чувствуя в них «Молоха», который неизбежно проглотит «шляхту». Природа деревни всегда противопоставлена у Реймонта жутким образам города, хорошие люди в деревне—разложившимся, деморализованным горожанам. Поэтому лодзинские капиталисты даны во всем своем циническом плутовстве, во всей своей грубости и жестокости. Но среди лодзинских фабрикантов имеются выходцы из польского дворянства, которых Реймонт изображает слишком честными среди окружающих их спекулянтов и плутов и осужденными поэтому на гибель. Полный мистического испуга перед лицом изображенного им мира, Реймонт находит утешение в мысли, что весь этот капиталистический кошмар—преходящий, бренный. Накануне войны и во время войны Реймонт перешел к историческому роману. Его роман «Год 1794» из эпохи разделов Польши знаменует собой поворот автора к патриотизму и шовинизму. Самым выдающимся произведением Реймонта является роман «Крестьяне», в котором автор пытался изобразить жизнь деревни в зависимости от времен года.

Некоторые элементы натурализма и романтизма объединяет Мария Конопницкая [1842—1910, *см.*], талантливая поэтесса. Ее романтизм объясняется беспомощностью в разрешении тех общественных проблем, которые волновали всю жизнь ее впечатлительную душу. В стихах Конопницкой звучат грустные, страдальческие ноты, т. к. поэтесса тщетно ищет помощи и выхода из трагических условий жизни обездоленных. Революционный же выход решительно ею отвергается, Конопницкая ищет путей улучшения доли трудящихся масс в рамках капиталистического строя. Некоторые песни Конопницкой сделались достоянием самых широких масс, нашли музыкальное оформление, как например знаменитое стихотворение «Как король шел на войну». И подобно тому как германские фашисты мошенничают с песнями Гейне, так и польские фашисты начинают изменять стихи Конопницкой. Неудобно ведь петь, что король вернулся цел и невредим с поля брани, а бедного крестьянского сына Стаха зарыли в могилу, и вот польские «культуртрегеры» приказывают вместо этого петь: не король вернулся цел и невредим, а «полк» вернулся. Наиболее крупным произведением Конопницкой явилась эпическая поэма «Пан Бальцер в Бразилии». Это — шедевр П. л., представляющий собой трагическую эпопею польских крестьян, эмигрировавших в Америку. Не понимая достаточно ясно великого исторического значения пролетариата, Конопницкая все же не опустилась до жалкого шовинизма, империалистического по своему содержанию, как другие певцы «обездоленных» из буржуазной интеллигенции. В одной из самых ярких сцен в конце эпопеи «Пан Бальцер в Бразилии» крестьянин-патриот Бальцер примыкает к шествию бастующих портовых рабочих, поднявших красные знамена.

4. ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ИМПЕРИАЛИЗМА. А. ДО 1918. — Дальнейшим этапом развития П. л. является переход от позитивизма, реализма, патриотического романтизма к модернизму—декадентству. В общем и целом причины, создавшие эти течения в П. л., те же, что и причины, создавшие аналогичные течения в зап.-европейской лит-ре, т. е. рост рабочего революционного движения, обострение классовой борьбы, загнивание капитализма, переходящего в свою высшую стадию—стадию империализма, с ее обнаженными гигантскими противоречиями. Специфические условия в Польше—это рост влияния революционного пролетариата, руководимого польской соц.-дем. В Польше агентурой буржуазии, запуганной перспективами революции, являлась партия социал-патриотов—ППС, пытавшаяся обосновать идею «общенациональных интересов» Польши в целях подчинения интересов пролетариата интересам борьбы за буржуазное польское государство. Все эти политические процессы нашли свое отражение в литературных течениях разных частей Польши (речь идет главным образом о русской и австрийской частях ее). Буржуазии приходилось все больше прикрашивать, лакировать действительность: правда жизни, более или менее объективное ее отражение, опасна для нисходящего класса. Отсюда переход в литературе от реализма к так называемому модернизму.

Развитие лит-ых форм на Западе, развернутое мастерство формы в разнородных областях лит-ого творчества, более усложненный подход к психологии современного образованного интеллигента помогали и в Польше модернизму под удобной ширмой защиты «глубокого» искусства скрывать некоторое время свою реакционную по существу физиономию и выполнять свою задачу защиты буржуазии во имя «чистого искусства». Одно течение польского модернизма—«молодой Польши»—не признавало вообще общественных вопросов, а с аристократическим презрением к «толпе» предавалось культу эстетских «настроений». Другое течение «молодой Польши» смыкалось в основном с левобуржуазной ППС и другими методами выполняло ту же основную задачу: идеологически свести пролетариат с его основного интернационального революционного пути в дебри национализма с якобы революционной национально-освободительной вывеской.

Первое из вышеназванных течений возглавлялось Станиславом Пшибышевским [1868—1927, *см.*], Марьямом Пшесмыцким, Леопольдом Стаффом [р. 1878], Казимиром Тетмайером [р. 1865] и др. Нельзя считать случайным тот факт, что основной цитаделью этого течения был Краков. Также не случайно, что главные руководители этого течения, Пшибышевский и Пшесмыцкий, долгое время жили вне Польши и с Запада внесли струю ницшеанства и т. п. «откровений» зап.-европейской буржуазной мысли. Галиция из-за отсутствия сколько-нибудь значительной промышленности не предъявляла спроса на технически образованные кадры. Краков со своим польским искусством средневековья, со своим патриотическим романтизмом как нельзя больше способствовал влиянию Пшибышевского и его приверженцев. В краковских кафе Пшибышевский проповедывал галицийским интеллигентам учение о «сверхчеловеке», взятое на прокат у зап.-европейских ницшеанцев, и о «чистом искусстве». Неслыханно вульгарная литература жалких последователей Сенкевича и других столпов шляхетско-буржуазной литературы, образцы которой давал и сам Сенкевич, облегчала Пшибышевскому и другим его сторонникам их задачи. Сама буржуазия в русской Польше слишком была запугана громкими фразами глашатаев «чистого искусства», чтобы разобраться, что собственно выражает Пшибышевский. Пшибышевский изображал анархистов как «демонических» позеров, но даже таких «революционеров», бегущих обыкновенно после «подвигов» к «демонической женщине», боялась буржуазия русской Польши: отсюда резкий отпор Сенкевича и других из его лагеря «молодой Польше». С другой стороны, немыслимо было в русской царской Польше с ее могучим революционным движением и очень сильным развитием промышленности проповедывать с успехом и демонизм «сверхчеловека». Здесь нужен был реальный отпор и реальная защита в виду все более нарастающей волны революционного пролетарского движения. Вот почему это крыло «молодой Польши» очень быстро сошло со сцены. Сам Пшибышевский, «демонический» борец за «сверхчеловека», кончил очень маленьким человеком, патриотом и правоверным католиком.

Среди эстетизирующих сторонников Пшесмыцкого и Пшибышевского особое место занимает выдающийся писатель Вацлав Берент [р. 1873], примыкающий к «молодой Польше». Берент дебютировал натуралистическим романом, не чужд был радикальных, даже пролетарских веяний, но скоро отошел от общественности. Его основные произведения: «Профессионал» [1898], «Прах» [1903], «Озимь» [1911], «Живые камни» [1918]. В них проявилось мастерство формы, проникновение в самые скрытые тайники сложной декадентской психики. Но повсюду автор старательно сам скрывается за своими творениями и тщательно избегает ставить себе основные жизненные вопросы. Он бежит от окружающей его действительности, которую видит во всей ее неприглядной наготе. Творчество Берента отличается выдержанностью стиля, строгостью композиции, конкретностью и выразительностью языка.

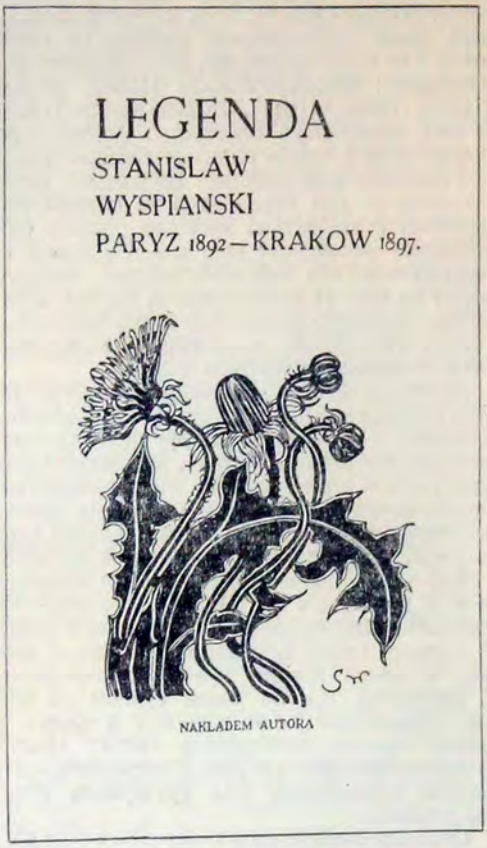
Леопольд Стафф, Казимир Тетмайер—гл. обр. лирические поэты с большим дарованием. Тетмайер в противовес Стаффу не чужд натурализма в подходе к эротике, играющей крупную роль в его творчестве. Значительное место занимает в творчестве Тетмайера природа (специально горы Карпаты), взятая сама по себе. Общественных проблем он не знает.

Еще более значительным поэтом является Ян Каспрович [1850—1926, *см.*]—галичанин, крестьянин по происхождению. В первых своих произведениях видит весь мир с точки зрения крестьянина-бедняка. С протестом против своей судьбы он всегда обращается не к людям, а к «богу». В конце концов подчиняется своему «богу». В действительности «бунт» Каспровича — это весьма приемлемый для буржуазии «бунт на коленях».

Особенно замечателен знаменитый Станислав Выспянский [1869—1907, *см.*], поэт краковского мертвого феодализма с его застывшими формами, хранящими красоту, но красоту умершую, к-рую Выспянский старается оживить патриотизмом. Выспянский является одновременно талантливым композитором и художником. Его музыкальные произведения—это песни на народные мотивы; большое место в его живописи занимают витражи для краковских костелов. В своих лит-ых произведениях Выспянский критикует ошибки польской шляхты, но с точки зрения дворянина. Шляхту—дворянство—он считает единственным классом, призванным вести за собой крестьянство в борьбе за национальную независимость, но одновременно констатирует полную бездарность и безволие шляхты (в главном своем произведении «Свадьба», 1901). Считая крестьян единственным общественным слоем, на который сможет опереться дворянство в своей национально-освободительной борьбе, Выспянский лакирует крестьян, увлекается их национальной архаической одеждой, их говором, их вымышленным единением со шляхтой. Несмотря на всю критику

шляхетского безволия, Выспянский—трагический поэт неминуемого рока, и року он подчиняет судьбы своей родины. Недаром Выспянский углублялся в греческую трагедию. Результатом этого был ряд драматических произведений большой силы и мастерства.

В русской части Польши «молодая Польша» развивалась по-другому. Здесь в связи



Титульный лист 1-го издания «Легенды» Станислава Выспянского

с надвигающейся русской революцией, в виду все более сильного пролетарского движения, нельзя было отмахиваться от общественных проблем, культивировать «искусство для искусства», углубляться в средневековье. Этим объясняется появление на лит-ом поприще того крыла «молодой Польши», к-рое живо откликалось на все общественно-политические события и проблемы, но вместе с близким ему ППС защищало в действительности интересы буржуазии. Представители этого круга «молодой Польши» были предтечами нынешних фашистских писателей и деятелей Польши—пилсудчиков. К наиболее выдающимся писателям этой эпохи надо причислить в первую очередь Стефана Жеромского (*см.*), а из критиков—С. Т. Бржозовского (*см.*), одно время «властителя дум» польской радикальной молодежи. Особое значение имело его выступление против Сенкевича. Бржозовский нанес удар популярности этого писателя среди прогрессивно настроенных читателей. Как и многие члены группы «молодой Польши», Бржозовский кончил утверждением всего того, что отрицал: национализма и религии.

Жеромский [1864—1925] пользовался громадным влиянием благодаря мастерству формы, хотя в его языке много искусственной напыщенности, специфического выпячивания романтического эротизма. Жеромский в творчестве своем проделал вместе с польской буржуазией длинный путь от вершины ее расцвета до фашизма. Так, в первых своих сочинениях Жеромский выступает против некоторых остатков феодализма в хозяйственной жизни страны и психологии людей, против остатков внеэкономического принуждения, против издевательства над крестьянами («Забытье»), против ярко выраженных форм эксплоатации («Бездомные люди»). В романе «Пепел» из эпохи Наполеоновских войн Жеромский выступает против крепостничества, за хозяйство, построенное на капиталистических началах. Уже в своих первых произведениях он выступает как защитник «культурного» помещика-капиталиста и «культурного» фабриканта. Его критика польской отсталости вводила в заблуждение даже многих представителей пролетариата, к-рые принимали ее за критику с революционных позиций. По мере развития революционного движения Жеромский становится все больше и больше на точку зрения, враждебную пролетариату и революционному крестьянству. Величайшее историческое событие—Октябрьская революция—осталось недоступным пониманию этого самого выдающегося писателя «молодой Польши», идейного друга социал-фашистов. После Октябрьской революции он написал вульгарную антибольшевистскую мелодраму «Стану белее снега». В последних своих произведениях Жеромский воспевает империалистическую Польшу как «освободительницу народов». Последний роман Жеромского «Канун весны» [1925] является провозвестником фашистского переворота Пилсудского 1926. Герой этого романа идет во главе безработных на Бельведер с лозунгами морального возрождения, «санации», с теми самыми лозунгами, с которыми пришел к власти Пилсудский.

А. Малецкий

Б. ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПОСЛЕ 1918.— 1918 год, год превращения Польши в отдельное государство, был и годом перелома в П. л., началом оживления в ней после периода войны, во время к-рой в Польше замерло художественное творчество. Перед преобладающей частью польской лит-ры—ее буржуазной частью—после 1918 стояли две задачи: способствовать консолидации независимого польского государства и идейному разоружению польского пролетариата. Для той и другой цели вся буржуазная П. л. широко использует национализм. Она спекулирует на национальных чувствах своих читателей, в которых еще живы воспоминания о гнете царизма, чтобы направить их против отечества трудящихся—СССР.

Национализм, великодержавный шовинизм характерны и для лит-ры пилсудчиковского фашизма, и для лит-ры «эндеции», народовой демократии, и для лит-ры ППС, к-рая при-

нимала столь деятельное участие и в укреплении власти буржуазии в 1918, и в контрреволюционной войне 1920, и в фашистском перевороте 1926.

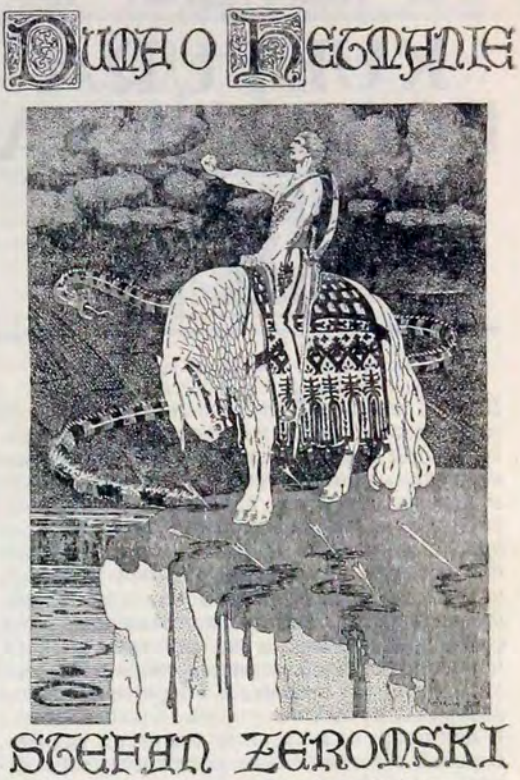
Буржуазная П. л. старательно скрывает решающую роль пролетарской революции в России для возникновения независимой Польши и борьбу большевиков, возглавляемую Лениным и Сталиным, за самоопределение вплоть до отделения всех угнетаемых царизмом народов. Поддерживая и обосновывая экспансию польского империализма, польская буржуазная лит-ра сознательно замалчивает тот факт громадного значения, что после 1918 буржуазная Польша из угнетаемой стала угнетающей (она насчитывает около 40% национальных меньшинств, являющихся в Польше гражданами «второго сорта»).

Великодержавные тенденции в П. л. получили особенно заостренное выражение после 1926—после прихода к власти пилсудчиковского фашизма.

В 1917 родилась группа «Скамандер». Независимость буржуазной Польши нашла в ней своего герольда. Характернейшей чертой этой группы является боевой империалистический тон. Она отражает умонастроения польской буржуазии, к-рая приходит к власти. Одновременно в творчестве поэтов «Скамандра» звучат нотки радикализма («Черная весна» А. Слонимского), появившиеся под давлением высокой волны рабочего движения. Эти якобы антибуржуазные установки, мнимые симпатии к пролетариату были неразрывно связаны с мелкобуржуазной декламацией об «общечеловеческом».

К группе «Скамандер» принадлежали: крупнейший польский поэт Юлиян Тувим [р. 1894], Слонимский, Ивашкевич [р. 1894], Лехонь [р. 1899], Ст. Балинский [р. 1898]. Скамандриты организуют свой так наз. «Варшавский кукольный театр» («Шопка варшавска»). Этот театр политической сатиры вел среди польской интеллигенции массовую пропаганду тех установок, которые лежали в основе социальной демагогии пилсудчины, совершившей фашистский переворот в 1926. После фашистского переворота постепенно политика в «Скамандре» атрофируется, превращается в похабщину, антисемитский анекдот, полупорнографию. «Скамандер» становится поставщиком «чтива» и зрелищ для буржуазии и мелкобуржуазной верхушки. Органом «Скамандра» являлась также еженедельная газ. «Вядомосци литерацки», выходящая по сегодняшний день. Антикоммунистическая установка ее характерна не только для фельетонов Слонимского, автора клеветнической книги об СССР, но и для всей линии журнала. Уже несколько лет как этот журнал польской буржуазной интеллигенции ведет так наз. кампанию «по снятию бронзы». Это значит, что до сих пор из классиков П. л. делали памятники, бронзу, нечто бесспорное, почти что святое. «Вядомосци литерацки» в лице гл. обр. Боя «разбивают бронзу». Эта ревизия истории — работа в пользу сегодняшнего дня, в пользу фашизма. Следует также отметить антиклерикальную кампанию «Вядомосци литерацки» в защиту гражданских браков и разводов. Эта кампания отражает недовольство, растущее среди радикализирующейся польской мелкой буржуазии, всевластием католической церкви, в к-рой сильны влияния народовой демократии.

Ведущую роль в послевоенной П. л. играл Жеромский (Реймонт, Каспрович, Пшибышевский — писатели «молодой Польши»— потеряли влияние еще перед своей смертью).



Е. Окуп. Обложка книги Стефана Жеромского «Дума о гетмане»

Жеромский в 1920 — 1921 открыто выступал в защиту захватнических планов польского империализма. Этот писатель принадлежал к поколению, к-рое уже пережило две революции—революцию 1905 в Польше и 1917. Опыт и противоречия социальной действительности, раздирающие буржуазную независимую Польшу, явились базой для одного из характернейших польских романов, для «Кануна весны» Жеромского. Его тема—это польский коммунизм. Его выводом является предостережение польской буржуазии против грядущей революции. Но предостерегая буржуазию, Жеромский одновременно успокаивает ее—опасность не так велика. Такие революционеры, как герои «Кануна весны», никогда не победят. При всей своей внешней революционности они не способны к борьбе. Основная концепция автора—эти не победят, а если и победят, то это будет победа поражения. В том же самом «Кануне весны» дано описание Октябрьской революции, к-рая ужасает Жеромского. Его вывод: революция в Польше была бы такой же страшной. Победа

революции в Польше—это для Жеромского поражение человечества.

Первый крупный фашистский роман в П. л.—«Черные крылья» Каден-Бандровского [р. 1885, *см.*]. Дусь, коммунист, герой «Черных крыльев»,—это младший брат коммуниста Барыки, героя «Кануна весны».

Cena 400 mk.
№ 4 (26) Warszawa, d. 3 lutego 1923 r. Rok II

KULTURA ROBOTNICZA

Заголовок журн. «Рабочая культура»

Нельзя теперь в Польше написать большого социального романа, не говоря о коммунизме, не говоря о коммунистах,—буржуазный маневр заключается в том, что, изображая коммунистов, дают их настолько выхолощенными, что проблема революции, проблема грядущей диктатуры пролетариата снимается. Фашистский писатель обращается к острым и существенным моментам социальной действительности, но изображает ее в искаженных соотношениях. Время замалчивания прошло, и новой тактикой является ложь через частичный показ правды. В «Черных крыльях» автор обнаружил некоторую дальновидность. В них напр. за несколько лет перед так наз. борьбой с заграничным ростовщическим капиталом в Польше уже была намечена в основном эта идея. Взамен ростовщического иностранного капитала Каден-Бандровский выдвигает «честных» польских капиталистов с «чистыми» руками. Это значит, что когда польский капитал придет к власти (как будто бы он не был у власти в Польше), тогда настанет рай на земле («санация»—оздоровление). Это утверждение аналогично демагогии национал-социалистов, выступающих против «еврейского капитала». Каден-Бандровский резко атакует народовую демократию, крестьянские и социалистическую партии, уже тогда отражая тенденции фашизма к созданию единой монопольной партии в Польше.

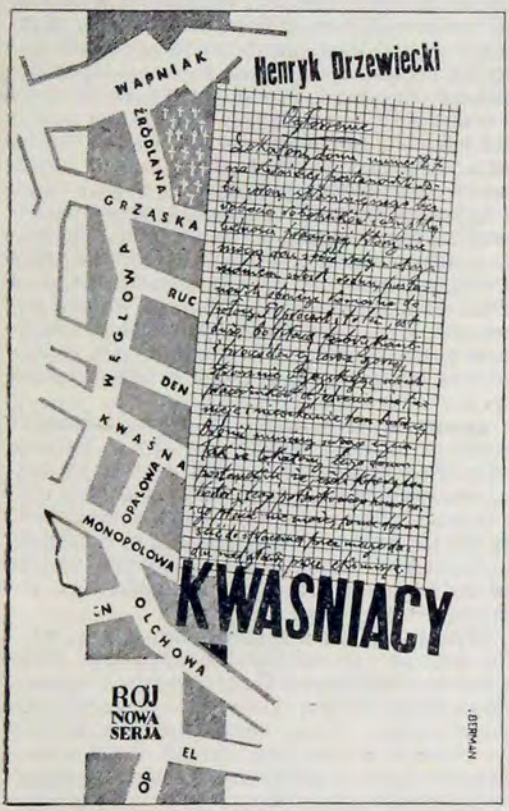
Фашизм делает все возможное, чтобы расширить свои кадры. Организуется Академия польской литературы. В нее втягиваются все маститые польские писатели: Серошевский—экс-социалист, Каден-Бандровский—закоренелый враг коммунизма, Иржиковский—сотрудник «Работника», органа польской соц.-дем., народовый демократ граф Ростворовский. Фашисты постарались придать этой организации характер представительства всех творческих сил народа. Академия ведет политику польского фашизма на лит-ом фронте—политику развращения, подкупа лит-ых кадров. Задача эта облегчается чрезвычайно тяжелым материальным положением польского писателя. Тиражи в Польше минимальные. Большим тиражом романа считается 2 000 экз. Фашизм всячески использует эти обстоятельства. Он вводит систему лит-ых конкурсов, гарантирующую высокие гонорары за приемлемые с точки зрения фашизма романы, за театральные пьесы. (Драма—это самое узкое место П. л.; театры, монополизированные фашистским государством, работают на холостом ходу, главным образом давая переводный репертуар. Советские пьесы перерабатываются режиссурой и цензурой до контрреволюционного извращения их смысла. Единственным драматургом покрупнее является академик Ростворовский). Но, как и в Германии, «поощрения» не могут вызвать к жизни полноценную литературу, на фашистской политической основе искусство может только деградировать.

По отношению к старшему поколению писателей поощрения выражаются в ежегодных наградах со стороны государства и муниципалитетов. Старшее лит-ое поколение потеряло теперь значительную долю своего влияния. Это относится в одинаковой степени и к буржуазной и к соц.-дем. лит-ре. Официальными писателями польской соц.-дем. являются Струг и Иржиковский. Их творчество не отличается от буржуазной П. л. ни по проблемам ни по тематике. Иржиковский [р. 1873], наиболее значительный соц.-дем. критик, связан с официальными фашистскими кругами лит-ой Польши (Академия); «оппозиционер» Струг, «демократ», соц.-дем. сенатор, в своих романах прячется от действительности, где все более крепнет революционное движение пролетариата и борьба широких масс соц.-дем. рабочих, идущих единым фронтом с коммунистическими рабочими к решающим боям с фашизмом. Старшее поколение соц.-дем. лит-ры уходит в свое прошлое или переходит к фашизму. На арену выходят новые молодые писатели. В польской литературе намечается сейчас огромного значения исторический сдвиг. Происходит ускоренная классовая диференциация, меняется расстановка классовых сил, обостряется обнищание города и деревни, растет все более активная борьба нищающих, экономически задавленных широких народных масс города и деревни против фашизма и войны, против ликвидации демократических завоеваний. Националистические легенды об единстве «интересов нации», теории надклассовости буржуазного государства ясно обнаруживают свою несостоятельность.

Фашизирующаяся группа «молодых» невелика. Но очень характерно то, что она показывает так наз. «язвы». Писатели этого толка очень радикальны на словах и в своей тематике, но вовсе не в своих идейных выводах. Лит-ра этих «молодых» проникнута глубоким пессимизмом, неверием в силы собственного класса, безвыходностью, упадочничеством. Так, Я. Курек показывает сегодняшнюю деревню с ее ужасающей нищетой. Установка Курека на то, что иначе быть по

может, страдания неизбежны. Рудницкий в «Солдатах» показывает фашистскую казарму, где все офицеры—ангелы. Рудницкий пытается доказать себе и читателю, что солдаты—пассивная масса, не способная на какой-либо организованный протест, что это страждущее «пушечное мясо», которое по первому сигналу пойдет на новую бойню войны.

Гораздо многочисленнее группа мелкобуржуазных писателей, выражающих ужас, безвыходность мелкой буржуазии, к-рая уже теряет иллюзии относительно возможностей капиталистического строя, но не способна еще осознать свою позицию в классовой борьбе. Это группа «Предместье» с Богушевской и Корнацким во главе.



Суперобложка романа Генрика Држевецкого «Квасняки»

Революционное брожение среди соц.-дем. рабочих, принимающее все более массовые формы единого фронта с коммунистами, отразил роман соц.-дем. Ванды Василевской «Лицо дня». В романе поставлена проблема революции (правда, отягченная мелкобуржуазным, стихийническим ее пониманием), и в признании революции—сила и возможность дальнейшего развития Василевской.

Недавно состоялся конгресс польских крестьянских писателей, который вынес революционную резолюцию. Это—писатели, еще не оформившиеся. Нельзя здесь еще говорить о глубоко обоснованной идеологической базе, но есть все объективные данные к тому, чтобы из этой группы вышло крупное ядро революционных крестьянских писателей, к-рые пойдут нога в ногу с польской революционной лит-рой. Революционное крыло польской литературы развивалось главным образом по линии поэзии, дав таких крупных поэтов, как Бруно Ясенский [р. 1901], Владислав Броневский, Станислав Ричард Стандэ, известных советскому читателю по переводам. Революционная проза развивалась по линии очерка, репортажа. Революционный роман — достижение лишь последних годов.

Первым революционным польским романом является книга Леона Кручковского «Кордиан и Хам». Это—роман о восстании 1830; роман исторический, но в Польше остатки феодализма еще так сильны, что рабочая и радикальная мелкобуржуазная публика восприняла его как роман актуальный, трактующий о сегодняшнем дне. Следующий роман Кручковского «Павлиньи перья», темой которого является расслоение польской деревни перед империалистической войной 1914—1918, не связывает движения крестьянской бедноты с рабочим движением. В этом главный недостаток романа, тем не менее он является серьезным вкладом в современную польскую литературу.

Первым романом о сегодняшней действительности Польши был в революционной П. л. роман Генриха Држевецкого о борьбе рабочих с «эксмиссиями»—выселениями: жилищный вопрос—один из самых наболевших в Польше.

Революционная литература группирует большой молодняк — поэтов, прозаиков и критиков. К ней присоединяется все честное в П. л., к-рому ненавистен фашистский гнет. Намечается в лит-ре единый фронт всех антифашистов. Несмотря на все потуги фашизма, на его усилия разбить революционное крыло П. л., несмотря на его политику коррупции и на террор охранки, революционная П. л. крепнет, растет количественно и качественно, растет, оплодотворенная могучей идеей коммунизма. *Г. Д.*

Библиография: Общие труды по истории польской литературы на польском языке: Brueckner A., Dzieje literatury polskiej w zarysie, 3 wyd., 2 vv., Warszawa, 1921; Его же, Dzieje Kultury Polskiej, 2 vv., Kraków, 1930; Chmielowski P., Historja literatury polskiej, 6 vv., Warszawa, 1899—1900, выходит новое издание, в переработке С. Коссовского; Pilat R., Historja literatury polskiej (1500—1815), pod red. W. Bruchnalskiego, t. II—V, Lwów—Warszawa, 1908—1911; с 1926 в Варшаве выходит новое изд., под ред. Л. Бернацкого и С. Коссовского, т. I посвящен средним векам: Dzieje literatury pięknej w Polsce, в кн. «Encyklopedja Polska», изд. Akadem. Umiejętności, t. XXI—XXII, Warszawa, 1918; Korbut G., Literatura polska, 3 vv., Warszawa—Lublin—Łódź, 1917—1921; 2 wyd., 4 vv., 1929 — 1931 (ценен своей библиографией): Wojciechowski K., Historja powieści w Polsce, Lwów, 1925; Chrzanowski J., Historja literatury Polski niepodległéej (до 1795), 10 wyd., Warszawa, 1930; Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej, 3 vv., Warszawa, 1927; Dobrzycki St., Historja literatury polskiej (до 1795), t. I, Poznań, 1927; Biegeleisen H., Illustrowane dzieje literatury polskiej, 5 vv. Wiedeń, б.г.[1898]; Bystroń J. S., Dzieje obyczajów w dawnej Polce, Wiek XVI—XVIII, Warszawa, 1932. Общие труды на других яз.: Brückner A., Geschichte der polnischen Literatur, 2 Aufl., Lpz., 1922; Kleiner J., Polnische Literatur (Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsg. v. O. Walzel), Wildpark—Potsdam. 1929—1930; Dyboski R., Periods of Polish literary history (Ilchester lectures, 1923), Oxford, 1924. До XIX

века: Łos J., Początki piśmiennictwa polskiego, Lwów, 1922; Pilat R., op. cit.; Krzyżanowski J., Romans polski wieku XVI, Lublin, 1934; Badecki K., Literatura mieszczańska w Polsce XVII wieku, Monografja bibliograficzna, Lwów, 1925. XIX в.: Krzyżanowsky J., Polisch Romantic literature, D., 1930. XIX—XX вв.: Chlebowski B., Literatura polska 1795—1905, Lwów, 1923; Feldman W., Współczesna literatura polska, 1864—1918, 3 cz., Warszawa, 1918—1919, 8 wyd., 1930; Potocki A., Polska literatura współczesna, 1860—1910, 2 vv., Warszawa, 1911—1912; Czachowski K., Obraz współczesnej literatury polskiej, 1884—1933, 2 vv., Lwów, 1934; Pomirowski L., Nowa literatura w nowej Polsce, Warszawa, 1933; Кондратович Л. (В. Сырокомля), История польской литературы от начала и до настоящего времени, пер. О. Кузьминского, 2 тт., М., 1860—1862 (Изложение доведено до XVII ст.); Гильфердинг А. Ф., Собрание сочинений, т. II, Статьи по современным вопросам славянским, СПБ, 1868; Будилович А., Польская литература, «Поэзия славян», Сборник, под ред. Н. В. Гербеля, СПБ, 1871; Спасович В. Д., Очерк истории польской литературы, в сб. «За много лет» (1859—1871), СПБ, 1872; Ламанский В. И., Видные деятели западно-славянской образованности в XV, XVI и XVII вв. Историко-литературные и культурные очерки, «Славянский сборник», т. I, СПБ, 1875; Макушев В., Общественные и государственные вопросы в польской литературе XVI в., «Славянский сборник», т. III, СПБ, 1876; Каль Э. Н., Очерки из новой польской литературы, «Славянский ежегодник», вып. III, Киев, 1878; Пыпин А. Н., Панславизм в прошлом и настоящем, «Вестник Европы», 1878, №№ 9—12, и отд. изд., СПБ, 1913; Пыпин А. Н. и Спасович В. Д., История славянских литератур, изд. 2, переработанное и дополненное, т. II, СПБ, 1881; Всеобщая история литературы, под ред. В. Ф. Корша и А. Кирпичникова, тт. II и III, ч. 1, СПБ, 1885—1888 (статьи П. О. Морозова о славянских литературах); Пыпин А. Н., История русской этнографии, т. III, СПБ, 1891, гл. II, IV, VIII, IX, и т. IV, СПБ, 1892, гл. II и III; Круковский М., Польская народная литература, «Образование», 1896, №№ 7 и 8; Пташицкий С. Л., Средневековые западно-европейские повести в русской и славянских литературах. I. История из Римских Деяний (Gesta Romanorum), СПБ, 1897; Мицкевич А., Из курса славянской литературы, читанного в «Collège de France» в Париже в 1840—1841 гг., Собрание сочинений Мицкевича, т. IV, СПБ, 1902; Храневич К. Г., Очерки новейшей польской литературы, СПБ, 1904; Полонский Л., Современный польский роман, «Вестник Европы», 1906, №№ 6 и 7; Яцимирский А. И., Новейшая польская литература от восстания 1863 до наших дней, тт. I—II, СПБ, 1908; Погодин А. Л., Лекции по истории польской литературы, ч. 1. Средние века и польско-латинский гуманизм первой половины XVI в., Харьков, 1912; Брандес Г., Романтическая литература Польши, Собрание сочинений, т. XX, СПБ, 1913; Козловский Л. С., Польский романтизм, «История западной литературы (1800—1910), под ред. проф. Ф. Д. Батюшкова», т. III, М., 1914, стр. 252—287; Щепкин В. Н., Конспект по истории польской литературы, изд. об-ва при историко-филологич. факультете М. В. Ж. К., М., 1916; Зунделович Я., О современной польской литературе, «Печать и революция», 1923, № 7; Арский Р., Послевоенная польская литература, «Современный Запад», 1924, № 2(6); Революционная поэзия Польши, Сб. стихов, ред. С. Кирсанова, с предисловием Т. Домбаля, М., 1929; Ясенский Б., Фашизм в современной польской литературе, «Вестник иностранной литературы», 1929, № 6; Стандэ Ст. Р., Польская пролетарская литература, пер. с польской рукописи П. Зенкевича, «Литература мировой революции», 1931, № 8—9; Гемпель Ян, Польский фашистский роман, «Литература мировой революции», 1932, № 1; Людкевич С., О польской литературе, «Интернациональная литература», 1934, № 3—4; Его же, Польская художественная литература, «Художественная литература», 1934, № 6; Его же, Заметки о новейшей литературе Польши, «Интернациональная литература», 1935, № 1; см. также указания литературы об отдельных писателях в статьях о Мицкевиче, Словацком, Сенкевиче и др.

ПОЛЬСКИЙ ЯЗЫК. РАСПРОСТРАНЕНИЕ П. ЯЗ.— П. язык принадлежит к группе зап.-славянских яз. и вместе с кашубским и вымершим полабским яз. составляет их лехицкую группу (*см. «Славянские языки»*). Область распространения П. яз. состоит прежде всего из собственно Польши (Rzecz pospolita Polska) и охватывает западные и срединные ее воеводства: познанское, поморское, варшавское, западную часть белостокского, любельское, кельцское, лодзинское, силезское, краковское и наконец западную часть львовского. Значительная часть поляков живет также вне пределов Польши: в Германии, в Чехо-Словакии и в СССР, где на Волыни имеется административный польский район—Мархлевщизна—с главным городом Мархлевском (б. Довбыш). Много поляков живет в Сев. Америке (США) и в Южной (Бразилия). Общая территория распространения П. яз. превышает 200 000 кв. км. Колонизационное движение поляков, приведшее к такому значительному территориальному распространению их, начинается в первые века польской государственной жизни. Наиболее мощно колонизационное движение было на восток, в западные пределы Правобережной Украины. Это движение начинается с конца XIV в. и получает наибольшее развитие в XVI в. Включавшее в свой состав сперва мелких торговцев, ремесленников, мелкий военный люд—жольнеров, драбов и др., а затем и крупную шляхту, оно было вызвано развитием торгово-денежных отношений первоначально в области ремесла и торговли, а затем и в сельском хозяйстве. Эмиграция в Сев. и Юж. Америку началась лишь со второй половины XIX века. Вызвана она была растущей пролетаризацией масс, которые не находили применения в своей слабо развитой промышленности.

ДИАЛЕКТЫ П. ЯЗ.— П. яз. не представляет единства на всей территории своего распространения и распадается на несколько диалектов, имеющих значительные языковые своеобразия. Диалекты эти — великопольский, куявский, хельмско-мазовецкий, мазовецкий, силезский и малопольский. Первые четыре диалекта занимают север Польши, два последних—юг.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ЛИТ-ОГО П. ЯЗ.— До сих пор с достаточной полнотой не обрисован генезис лит-ого П. яз. По этому вопросу среди специалистов существуют значительные разногласия. Так, краковский профессор К. Нитч полагает, что лит-ый язык возник на почве великопольского диалекта, на территории к-рого племя полян положило основание польской государственности. Берлинский профессор А. Брюкнер доказывал, что в основе литературного П. яз. лежит диалект Малой Польши, где был политический центр Польши в течение целых веков. Обстоятельное рассмотрение этого вопроса затруднено тем, что первые памятники письменного языка относятся к XIV веку (Флорианская псалтырь, Свентокржижские отрывки и некоторые др.). Более ранние руничесские надписи (прильвицкие и микоржинские), наделавшие в свое время много шуму, являются фальсификацией. Можно согласиться с мнением проф. Нитча, что первоначально влияние великопольского диалекта на формирование норм литературного языка могло быть значительным. Однако о лит-ом П. яз. для эпохи XI в. и даже позднее, когда центр политической жизни был перенесен в Краков, говорить нельзя.

В тот период литературным языком в Польше был латинский язык, язык не только церкви, но и всей административной и общественной жизни. До XV—XVI вв. следует говорить лишь об истоках формирования литературного языка, к которым нужно отнести влияния и великопольского диалекта и диалекта Малой Польши.

Лит-ым П. яз. до XVI в. являлась латынь. Однако влияние ее сказывалось очень сильно и позднее. С XV в. в Польше наступает эпоха бурного развития торгово-денежных отношений. Развиваются ремесло, торговля. Крепнут города, оберегая свое существование от феодалов рогатками магдебургского права. Проникают торгово-денежные отношения и в сельское хозяйство. Польша наводняет хлебом даже внутренний рынок Испании. Все эти социально-экономические предпосылки были условиями известного культурного подъема, связанного с так наз. «золотым веком» польской лит-ры (*см.* «*Польская литература*») и с созданием л и т - о г о П. яз. Латынь утрачивает свое значение и остается лишь языком религии. С середины XVI века (эпоха Сигизмунда-Августа) все государственные акты пишутся на П. яз. Дальнейшее развитие литературного языка было связано с историей польского шляхетского государства. Раздел Польши в конце XVIII в. привел к созданию двух типов литературного языка—варшавского и краковского. Различия эти сохранены до сих пор и являются не только лексическими, но и фонетическими.

Оформившись в грамматическом отношении в XVI—XVII вв., лит-ый П. яз. на протяжении XVIII—XIX вв. все время развивался в лексическом и стилистическом отношениях. Особенно следует указать на роль Адама Мицкевича в развитии поэтического П. яз. Значение Мицкевича в истории литературного П. яз. можно сравнить со значением Пушкина в истории русского поэтического языка. После Мицкевича литературный язык в большей степени представляет черты народной польской речи, утрачивает много архаизмов, которых еще много в языке поэтов конца XVIII и начала XIX вв.

П. яз. испытал сильное влияние различных яз., отразившееся особенно на его лексике. Значительно число латинских слов, проникновение к-рых продолжалось до XVIII в. С XIV века начинается влияние чешского языка, благодаря чему известное число слов проникает в лит-ый язык. Особенно сильным было влияние немецкого яз., связанное с развитием торговли и различных ремесл. В П. яз. вошло много немецких слов, большинство к-рых сильно ассимилировалось. Так, wędrować—немецкое заимствование wandern, польское dziękować—немецкое danken. Заимствованы были некоторые словообразовательные суффиксы. Напр. нем. ung заимствовано в форме — unek (stosunek). С XVIII века лит-ый яз. испытывает сильное французское влияние. Это привело к заимствованию множества французских слов. С начала XIX в. сильное влияние начинает оказывать русский язык. Этот процесс продолжается в течение всего XIX в. Особенно сильно это влияние в языке польской публицистики. В значительной степени русской была научная терминология. После Октябрьской революции влияние русского языка приняло новые формы. Происходит интенсивное усвоение путем калькирования или просто заимствования большинства русских языковых новообразований революционного периода. Большое число советизмов представлено в языке коммунистической прессы Польши. Много их представлено в словоупотреблении поляков, живущих в пределах СССР.

ЯЗЫКОВАЯ ПОЛИТИКА В СОВРЕМЕННОЙ ПОЛЬШЕ.—Языковая политика в современнойПольше тесно связана с общей националистической политикой польского империализма. Наиболее актуальным является так наз. к а ш у б с к и й вопрос, имеющий многолетнюю давность. Потомки некогда многочисленных поморских славян, кашубы в настоящее время представляют незначительные островки. Польская официальная наука видит в кашубском яз. лишь диалект П. яз., отстоящий якобы от него только несколько дальше, нежели диалекты собственно польские. Для кашубов обязательным лит-ым яз. признан польский. Искусственное насаждение П. яз. имеет место и среди многочисленного у к р а и н с к о г о и б е л о р у с с к о г о населения Польши.

ГРАФИКА П. ЯЗ.—Графика П. яз., упорядоченная в конце XVIII и в XIX вв., пользуется латинским алфавитом.

Из особенностей современной польской графики следует указать на следующие. «Rz» служит почти всегда изображением звука «ž». Исторически это «ж» (ż) возникло на месте смягченного «r» (rzeka—река). В редких случаях «rz» передает два согласных—«r» и «ž» (marzł произносится marz). «Sz» служит для передачи звука «š» (szwindel—обман), «cz»—для передачи «č» (czyn—поступок, дело), а сложное сочетание «szcz» изображает звук «šč»=«щ» (szczupak—щука). Кроме сочетаний букв в польской графике применена система вертикальных и горизонтальных черточек и точек. «Ł»—твердое (велярное) «l» (pług), «ż»—«ž» (ж) (żwir—гравий, żeński). Посредством вертикальных черточек (kreska) передаются некоторые специфические звуки, не имеющие точного соответствия в других славянских языках—«ć», «dź», «ś», «ź», «ń» (соответствует русскому «нь»). Употребляется kreska и над гласным «o» (ó—pochyloue) для передачи звука «u» (narów — порок, норов). Для гласных следует отметить графическое обозначение носовых гласных «o» и «e», наличие которых в П. яз. служит отличительным признаком его от всех других славянских языков. Носовое «o» графически изображается «ą», носовое «e»—«ę». Смягчение большинства согласных перед гласными передается с помощью буквы «i» (niebo—фонетически ńebo). Ударение в графике не передается, т. к. оно связано всегда с предпоследним слогом, за исключением незначительного числа иностранных слов, где ударение сохранено (напр. fizyka, но не fizyka).

Звуковой состав польского языка

Г л а с н ы е

	Передний ряд		Средний ряд		Задний ряд	
	нелаб.	лаб.	нелаб.	лаб.	нелаб.	лаб.
Верхний подъем	i		y			u
Средний подъем	e ę					o ǫ
Нижний подъем					a	

Звуковой состав польского языка

Согласные

Место артикуляции			I	II	III	IV	V	VI
Взрывные		Твердые	b—p		d—t			g—k
		Мягкие	b′—p′					g′—k′
Фрикативные		Твердые		v—f	z—s	ž—š	ź—ś	x
		Мягкие		v′—f′				
Аффрикаты		Твердые			ʒ—c	ǯ—č	ʒ́—ć	
		Мягкие						
Сонорные	плавные	Твердые				r		
		Мягкие						
		Твердые			ł	l		
		Мягкие			l′			
	носовые	Твердые	m		n		ń	
		Мягкие	ḿ					

Библиография: Польский язык в сравнении с другими славянскими языками является наиболее изученным. Литература по различным вопросам языка обильна. Грамматики: Szober S., Gramatyka języka polskiego, wyd. 3, Warszawa, 1931 (новейшая). Всестороннюю характеристику П. яз. см. в коллективном труде: Benni T., Łos J., Nitsch K., Rozwadowski J., Ułaszyn H., Gramatyka języka polskiego, Kraków, 1923 (историческая); Łos J., Gramatyka polska, 3 vv., Lwów, 1922—1927; Meillet A. et Willman-Grabowska H., de, Grammaire de la langue polonaise, P., 1921 (практическая); Линский Г. Г., Учебник и грамматика польского языка, СПБ, 1892. Опыт диалектологической классификации: Nitsch K., Próba ugrupowania gwar polskich, Kraków, 1910; Его же, Wybor polskich tekstów gwarowych, Lwów, 1929. Общие сведения по истории письменного языка: Łos J., Pisownia polska w przeszłości i obecnie, Kraków, 1917; Его же, Początki piśmiennictwa polskiego, Lwów, 1922; Brückner A., Geschichte der älteren polnischen Schriftsprache, Lpz., 1922; Baudouin de Courtenay J., Zarys historji języka polskiego, 1922; Бодуэн де Куртенэ И. А., О древне-польском языке до XIV ст., Лейпциг, 1870; Брандт Р., Краткая фонетика и морфология польского языка, М., 1894. Словари: Linde S. B., Słownik języka polskiego, 6 vv., wyd. 2, Lwów, 1854—1860; Karłowicz J. [и др.], Słownik języka polskiego, 8 vv., Warszawa, 1900—1927; Konarski F., Inlender A. L. u. a., Vollständiges Handwörterbuch der deutschen und polnischen Sprache, 4 Bde, 2 Aufl., Wien, 1907—1911. Журнал «Język polski», изд. с 1913; Потоцкий Ф. А., Словарь польского и русского языка, ч. 1, Лейпциг, 1873, ч. 2, 1876; Дубровский П., Полный русско-польский словарь, Варшава, 1878 (2 г.г.); Красный Ю., Польско-русский словарь, Москва, 1931; Его же, Русско-польский словарь с краткими грамматическими указаниями, составленными Г. Каменским, Москва, 1933.

Сам. Бернштейн

ПОЛЯНОВ Дмитрий Иванович [1875—]—первый из болгарских поэтов, посвятивший свое творчество идеям социализма. Его поэзия почти исключительно «гражданственная», личной лирики в ней почти нет. Работает гл. обр. в области стихотворной публицистики. Более ценные его вещи собраны в трех сборниках: «Морские капли» [1907], «С Востока до Запада» [1909] и «Железные стихи» (Железни стихове, 1921). С 1926 по 1932 под его редакцией выходил журнал «Наковальня». На фоне фашистской диктатуры и обостренной борьбы классов выделяется пацифистское, насыщенное соц.-дем. тенденциями и религиозной символикой содержание его произведений. В период, когда лит-ый фронт болгарского пролетариата начал усваивать марксистско-ленинскую большевистскую методологию [1931—1932], в противовес этому П. выступил с лозунгом: «Назад к Плеханову», заняв позиции социал-пацифистского попутчика.

Библиография: П. Бакалов Г., Д. И. Полянов, пролетарски поет ли е?, 1923; Бучинский Т., Пролетарска антология, Враца, 1931, стр. 28—32.

Г. Б.

ПОЛЯНСКИЙ Валериан [лит-ый псевдоним Павла Ивановича Лебедева, 1881—]—критик и историк русской лит-ры. Р. в семье мелкого чиновника в г. Меленках б. Владимирской губ. Учился в духовной семинарии и в Дерптском университете на медицинском факультете. Член ВКП(б) с 1902. Действительный член Коммунистической академии, профессор. За участие в революционном движении несколько раз арестовывался, несколько раз бежал. В 1908 эмигрировал в Швейцарию, входил в группу «Вперед». В 1917 через Германию возвратился в Россию. Был членом ВЦИК, Петроградского совета и комитета РСДРП(б). После июль-

ских дней сидел в Крестах. В 1917—1919—член коллегии Наркомпроса, правительственный комиссар литературно-издательского отдела Наркомпроса, провел декрет о национализации классиков и переиздал сочинения Пушкина, Щедрина, Некрасова, Помяловского, Успенского, Чехова, Герцена, Белинского, Чернышевского и др. В 1918—1920—председатель Всероссийского совета Пролеткульта, секретарь Международного бюро Пролеткульта. В 1921—1930—начальник Главлита.



П. принимал непрерывное участие в научно-исследовательской работе Комакадемии, РАНИОНа, РАНИМХИРКа, ГАИСа и др., работая над вопросами истории русской критики, публицистики и журналистики XIX—XX вв. Во время гражданской войны редактировал газету Реввоенсовета южного фронта «Красная звезда». Редактировал журналы: «Народное просвещение» [1918], «Пролетарская культура» [1918—1921], «Творчество» [1922], «Литература и марксизм» [1928—1930], «Русский язык в советской школе» [1929—1931]; с 1934 редактирует «Литературное наследство». Главный редактор «Литературной энциклопедии», член главной редакции «Большой сов. энц.», редактор «Малой сов. энциклопедии», заведует сектором русской и иностранной классич. лит-ры Гослитиздата и отделом литературоведения в изд-ве «Academia».

Систематическую работу по вопросам культуры и литературы П. начал в 1910 статьями о русских писателях в рабочих профессиональных органах.

Как лит-ый критик П. сложился под сильным влиянием Белинского, Добролюбова, Чернышевского,—стремясь переоценить их лит-ое наследие в свете марксизма,—и Плеханова как философа, эстетика и литературоведа. Литературоведческие ошибки последнего изживались П. по мере раскрытия плехановских ошибок и разработки марксистско-ленинского литературоведения.

Обширную литературно-критическую работу П. развил после Октябрьской революции. П. разрабатывал проблемы пролетарской культуры, занимаясь преимущественно вопросами литературы и критики. Наиболее ценными являются две работы: «Мотивы рабочей поэзии» [1918] и «Две поэзии» [1920], в которых П. правильно указал в прошлом пролетарской поэзии влияние революционно-демократической поэзии разночинцев и вместе с тем вскрыл и своеобразие пролетарской лит-ры. Когда часть пролетарских писателей с началом нэпа подпала под влияние мелкобуржуазной стихии, П. настойчиво призывал их итти за партией, прислушиваться к ее голосу.

В своих работах тех лет П. ставил актуальные вопросы пролетарского лит-ого движения и марксистского литературоведения: вопросы взаимоотношения науки и искусства, художественности и тенденциозности, формы и содержания, поэтических средств и т. д. Не меньшее внимание он уделял проблемам критики. В условиях, когда еще сильна была буржуазная антимарксистская критика, он, отстаивая пролетарскую классовую точку зрения в оценке искусства и литературы, требовал от критики политической зоркости, активности, идейной непримиримости, партийности.

Защищая идею пролетарской культуры, пролетарской науки и пролетарского искусства, он резко выступал против ее противников, меньшевиков и троцкистов. Однако вместе со всем Пролеткультом он совершенно неверно рассматривал культурное движение как самостоятельную третью форму рабочего движения (политическая, экономическая, культурная), не умея органически увязать его с политикой Наркомпроса и в частности с деятельностью отдела внешкольного образования.

П. развернул широкую деятельность как председатель Пролеткульта. Не будучи ни философским ни политическим последователем А. Богданова, П. в своей пролеткультовской работе допустил ряд ошибок, обусловленных несомненным влиянием Богданова. Однако оперируя богдановской фразеологией об «организации» жизни, Полянский вкладывал в нее иное содержание: строительство жизни он понимал как конкретную борьбу классов, как борьбу за социалистическую культуру на основе диктатуры пролетариата.

Заостренный партийный характер критики Полянского особенно сказался в его статьях, направленных против враждебных революции и пролетариату художественных произведений и литературно-критических теорий. В этом смысле следует отметить его статьи о Замятине, Ю. Айхенвальде, критику футуристов.

Более широким по интересам является период деятельности П. после 1923. Работы П. в эти годы представляют развитие и углубление предыдущих тем, а также расширение их в сторону методологии и исследовательского изучения истории лит-ры и критики XIX в. Рост советской лит-ры вызвал ряд критич. очерков о творчестве А. Серафимовича, Н. Ляшко, Ю. Либединского, И. Бабеля, В. Брюсова, Малашкина и др. П.—критик-публицист по преимуществу: в историко-литературных сво-

их исследованиях научный анализ явлений Полянский всегда стремится завершить раскрытием их политического смысла, оценку сочетать с очередными задачами политической жизни пролетариата.

В области методологии П. выступил застрельщиком борьбы против социологического метода проф. П. Сакулина [1925], «историко-материалистического», как называл его автор, метода проф. В. Келтуяллы [1926], против формалистской методологии Б. Ярхо [1927] и позднее против переверзевщины [1929]. Отстаивая марксистско-ленинскую методологию в литературоведении, П. еще в 1924 писал о методе оценки Лениным-публицистом лит-ых явлений, о превращении художественной лит-ры в орудие политической борьбы пролетариата. Анализируя взгляды Ленина на критику и на творчество классиков—Герцена и Л. Толстого,—призывал учиться у Ленина.

П. принадлежит попытка дать целостную картину развития русской критики за XVIII—XX века, схема которой напечатана в V т. «Литературной энциклопедии». Эта работа была хорошо встречена нашей критикой. По инициативе П. создана коллективная работа «История русской критики» (I и II тт. вышли под его и А. В. Луначарского редакцией), имеющая большое значение как первый опыт марксистского истолкования явлений критики и публицистики XVIII—XIX вв. Под редакцией П. выходит юбилейное полуакадемическое полное собрание сочинений Н. А. Добролюбова.

Историко-литературные исследования П. сосредоточены гл. обр. на эпохе 60-х гг., привлекающей к себе его внимание как эпоха глубоких социальных конфликтов, как эпоха Чернышевского и Добролюбова, предшественников марксизма. В работах об Островском, Некрасове, Добролюбове, опровергая либеральные и народнические оценки их, П. трактует творчество названных писателей с точки зрения ленинской концепции. Ценно умение П. вскрыть те стороны творчества этих писателей, к-рые делают их близкими нашей современности. В этом отношении заслуживает особого внимания исследование о Добролюбове. В своей работе П. исходит из ленинской оценки Добролюбова как крупнейшего представителя революционно-демократического движения. В монографии освещена борьба Добролюбова с либерализмом всех оттенков, обстоятельно охарактеризованы взгляды Добролюбова на сущность и роль буржуазного строя и парламентаризма, на сущность капиталистич. эксплоатации, на этапы классовой борьбы в различных странах Зап. Европы. Книга много дает читателю в смысле уяснения существа философских воззрений Добролюбова, предлагая конкретный разбор взглядов Добролюбова по коренным философским проблемам: бытия и мышления, духа и материи, достоверности человеческих знаний и истинности понятий, этики и эстетики. Главы работы, посвященные разбору литературно-критической деятельности Добролюбова, дают богатый материал о его взглядах на задачи лит-ры и искусства, освещают его критику теории «чистого искусства», его высказывания по вопросу о служебно-пропагандистской роли лит-ры, дают анализ взглядов Добролюбова на роль лит-ры в объяснении жизненных явлений и т. д. Пробел в этой части—отсутствие разработки вопроса о взглядах Добролюбова на историческое развитие реалистического и романтического направлений; отдельные моменты этой проблемы затрагиваются в книге лишь частично. В целом монография является серьезной марксистской работой, знакомство с к-рой необходимо для всех работающих в области истории русской критики и лит-ры. Эта книга на конкретном материале широко раскрывает принципы марксистско-ленинской методологии. Сейчас Полянский пишет большую работу о другом великом критике—В. Г. Белинском.

Библиография: I. Н. А. Некрасов, Гиз, М., 1921; изд. 2, дополненное, Гиз, М., 1925; А. Н. Островский, Гиз, П., 1923; Ленин и литература, Гиз, Л., 1924; На литературном фронте, «Новая Москва», Москва, 1924; Н. А. Добролюбов, Гиз, М., 1926; А. В. Луначарский, «Работник просвещения», М., 1926; Вопросы современной критики, Гиз, Москва, 1927; Литература—орудие организации и строительства, «Новый мир», 1928, кн. VII; Наши задачи, «Литература и марксизм», 1931, кн. I; В. Г. Белинский, Н. А. Добролюбов, изд. Комакадемии, М., 1931; Критика русская, «Литературная энциклопедия», т. V, Москва, 1931; Н. А. Добролюбов. Мировоззрение и литературно-критическая деятельность, «Academia», 1933; Н. Г. Чернышевский, Биографический очерк, Чернышевский литературовед и писатель, «Большая сов. энц.», т. 61, М., 1934.

II. Лебедев Павел Иванович, Деятели СССР и Октябрьской революции, Энцикл. словарь Гранат, 41—1; Писатели современной эпохи, под ред. Б. П. Козьмина, т. I, изд. ГАХН, М., 1928; К о р о б о в Я., На острие ножа, Гиз, М., 1928; Б а г р и й А. В., проф., Русская литература XIX и первой четверти XX в., «Изд. восточн. фак. А. Г. У.», Баку, 1926; К о г а н П. С., Отзыв о книге «Н. А. Некрасов», «Печать и революция», 1925, III; И с б а х А., Отзыв о книге «На литературном фронте», «Книгоноша», 1923, № 31; А. Ц., Отзыв о той же книге, «Вестник книги», 1924, №№ 1—3; Г л а г о л е в Н., Отзыв о книге «Н. А. Добролюбов», «Художественная литература», 1934, № 2; Б е л ь ч и к о в Н. Ф., «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1934, 23 мая.

III. М а н д е л ь ш т а м Р. С., Художественная литература в оценке марксистской критики, изд. 4, ред. Н. К. Пиксанова, М.—Л., 1928; Р о з а н о в Я., Философско-социологическая литература марксизма (1917—1927), изд. Комакадемии, М., 1928; Б а л у х а т ы й С., Теория литературы, Аннотированная библиография, «Прибой», Л., 1929.

Н. Бельчиков

ПОМОРСКИЙ Александр Николаевич [1891—]—пролетарский поэт. Р. в семье писателя Пружанского-Липковского. Учился в Петербургской гимназии (не окончил), одновременно летом работал на фабрике. В 1908 вступил в РСДРП(б). С 1913 по 1917 вел жизнь профессионального революционера, подвергался неоднократно тюремным заключениям. После 1917—на партийной, а затем на лит-ой работе. Печататься начал с 1909 в легальных и нелегальных профорганах, с 1911 по 1914—в «Звезде» и «Правде». Был одним из организаторов Петроградского Пролеткульта и журн. «Грядущее», входил в первоначальное ядро группы «Кузница».

П.—один из ранних пролетарских поэтов, отразил в своем творчестве революционный подъем рабочих масс. Участвуя в 1913 в рабочем лит-ом сборнике «Наши песни», П. обратил на себя внимание стихотворением «Рабочий дворец». Основной темой первой книжки стихов П. «Цветы восстания» [1917] явилась тема революции, воспринятая романтически. Воспевая восстание, коллективную мощь пролетариата («Нас — миллионы, мы—

сила вдохновенья, Нас—миллионы, мы—коллектив»), П. вместе с тем не чужд сентиментального жаления обездоленных, тех, кто вынужден продавать свою силу городским фабрикам, этим «тесным тюрьмам».

В сборнике «Революция на ладони» [1924] дано несколько циклов. Цикл «В белом тумане», посвященный борьбе с белогвардейщиной, говорит о стремлении автора подойти к реалистическому изображению революции. В цикле стихотворений о нэпе сказалось непонимание его П.: нэп трактуется как отступление революции.

В 1919 тамбовский Пролеткульт издал пьесу П. «Солнечные лучи». В настоящее время он пишет пьесу «Расстрел крымского совнаркома», издает новые сборники стихов, посвященные изображению социалистической действительности («Советская страна», «Этапы»). Большой популярностью пользуется написанная П. за последние годы массовая песня «Дальневосточная».

Библиография: I. Цветы восстания, изд. Пролеткульта, П., 1917; То же, изд. 3, П., 1919; Пролетарские песни борьбы и печали, изд. «Успех», П., 1917; Солнечные лучи, Драматич. этюд в 4-х д., изд. Тамбовск. Пролеткульта, Тамбов, 1919; Мировой пожар, Пьеса в 2-х д., изд. Губпролеткульта, Тамбов, 1919; Революция на ладони, Стихи, предисл. И. Ясинского, изд. «Гудок», М.—Л., 1924; Стихи в журн. «Горн»; Избранные стихи. 1908—1934, Гослитиздат, М., 1935.

II. Полянский В. (Лебедев), Мотивы рабочей поэзии, «Пролетарская культура», 1918, № 3; Львов-Рогачевский В., Поэзия новой России, Москва, 1919; Его же, Новейшая русская литература, изд. Центросоюза, Москва, 1922; Ясинский И., О музе Поморского, предисловие к сб. «Революция на ладони» (см. выше); Новожалов С., А. Н. Поморский, «Литературная газета», 1934, № 69, 6 мая (к 25-летию литературной деятельности); Автобиографические сведения см. в сб.: Родов С., Пролетарские писатели, Гиз, Москва, 1925.

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

ПОМЯЛОВСКИЙ Николай Герасимович [1835—1863] — один из первых и наиболее значительных писателей радикальной мелкой буржуазии 60-х годов. Р. в семье дьякона на окраине Петербурга. Восьми лет П. отдали в Александро-Невское приходское, а через два года он перешел в Александро-Невское духовное училище. П. жил в общежитии при училище. Бессмысленная зубрежка, розга как главное средство воздействия на учащихся, грубость нравов и цинизм, дикие проделки с учителями, являвшиеся единственной формой протеста и самозащиты,—вот что характеризовало духовную школу. Все это нашло яркое отражение в автобиографич. «Очерках бурсы». В 1851 Помяловский кончил училище и поступил в духовную семинарию. Здесь господствовали та же зубрежка и муштра. Чтение небогословских книг преследовалось; но именно чтение было единственной отрадой Помяловского; читал он все, что попадало под руку. В старшем классе семинаристы издавали рукописный журнал «Семинарский листок», одним из редакторов к-рого был П. Он поместил в журнале рассказ из семинарской жизни «Махилов», статью «Попытка решить нерешенный и притом философский вопрос» (имеют ли животные душу) и др. П. кончил семинарию в 1857. Первое время жил, как всякий окончивший курс семинарист, в ожидании места,—читал по покойникам, пел в церкви и т. д. В то же время занимался самообразованием, следил за журналами. Больше всего помог П. в выработке мировоззрения «Современник», особенно статьи Добролюбова и Чернышевского. Заинтересовавшись педагогическими вопросами, П. написал ряд очерков, а один из них—«Вукол»—напечатал в 1859 в «Журнале для воспитания». Это было начало его недолгой,



четырехлетней лит-ой деятельности. В 1860—1861 П. посещал университет в качестве вольнослушателя, одновременно с увлечением работал в воскресной школе, мечтал об издании листка воскресных школ. В 1861 он напечатал в «Современнике» первое большое произведение «Мещанское счастье», а вслед за ним «Молотова». В 1862—1863 П. напечатал «Очерки бурсы». Весной 1862 начал роман «Брат и сестра», но написал очень немного. В это время резко обозначился крутой поворот правительственной политики в сторону реакции. К этому у П. присоединились неудачи личного характера. Он впал в апатию, запил, покушался на самоубийство. Незадолго до смерти он писал А. Н. Пыпину: «Опротивела мне цензурная литература, опротивела гаже бурсацкой инструкции. Я дела хочу... Не будет дела, не найду его, буду пить мертвым поем». В промежутках между запоями П. все-таки работал (рассказ «Поречане», несколько глав романа «Брат и сестра», замысел нового романа «Каникулы», или «Гражданский брак»). Умер Помяловский 5 октября 1863 на 29-м году жизни, не успев осуществить главные свои замыслы.

Творчество Помяловского было полемично по отношению к литературе господствующего класса. Устами Нади Дороговой он дает ей такую оценку: «Там, в книгах, люди живут не по-нашему, там не те обычаи, не те убеждения... Там все помещики—и герой помещик, и поэт помещик... Барина описывают с заметной к нему любовью, хотя бы он был и дрянной человек... барин всегда на первом плане, а чиновники, попадьи, учителя, купцы

всегда выходят негодными людьми, безобразными личностями, играют унизительную роль». Это — суровый обвинительный акт, предъявленный дворянской литературе 1-й половины XIX в. Из творчества П. был изгнан ее излюбленный герой—дворянский интеллигент. «Мещанское счастье» и «Молотов» — первые в русской литературе той эпохи большие произведения, в центре которых стоял «плебей», разночинец, притом описанный не со стороны недоброжелательным или плохо понимающим его автором, а, так сказать, изнутри. Основной конфликт, стягивающий сюжетную и идейную ткань «Мещанского счастья»,—это конфликт между «плебеем» и «барством». «Мещанское счастье» и «Молотов»—не непритязательные бытовые зарисовки, каких немало было в лит-ре 60-х гг., а проблемные повести, в к-рых писатель ставил актуальные вопросы своего времени и своего класса. П. рисовал процесс созревания классового самосознания мелкого буржуа и борьбу его за место в жизни. Он с симпатией относится не только к своему главному герою, сыну слесаря Молотову, но и к Дороговым, тяжким трудом добившимся сносного существования, и противопоставляет их дворянству, благополучие к-рого основано на крепостном труде. Но в то же время П. показывает, как, добившись этого относительного благосостояния, Дороговы постепенно превращаются в типичных представителей массы реакционной мелкой буржуазии. Новый герой, выдвинутый мелкой буржуазией, наиболее развернуто представлен у П. в образе Молотова. Молотов—не Дорогов. Его характерные черты, сочувственно обрисованные П.,—«плебейская» гордость, презрение к господствующим классам, отказ от их «благодеяний» и покровительства, стремление к полной независимости. Однако П. видел симптомы перерождения и в Молотове (последний разговор с Надей). Молотову противопоставлен бездомный, все отвергающий Череванин, неспособный удовлетвориться «мещанским счастьем». И Череванин и Молотов изображены во второй повести как бы на распутьи. Они отвергают идеалы и быт вскормившей их среды, но не могут нащупать настоящего пути борьбы за общественное переустройство. Первая повесть П. во многом несамостоятельна, на ней заметно влияние тургеневской поэтики (несвойственный П. лирический пейзаж, ситуация «Молотов—Леночка», даже словесные совпадения). Гораздо более зрелым произведением является «Молотов». В нем П. показал себя крупным художником-реалистом, одним из зачинателей лит-ого стиля революционной демократии 60-х гг. Это сказалось прежде всего на изображении центрального лица повести. Положительный герой П.—живое лицо. П.—реалист. Реализм П. проявился и в мастерском изображении бытовых деталей, к-рое, не являясь самоцелью, полно обобщающего значения. Интересно в этом смысле описание огромного петербургского дома, в известной степени символизирующего собой весь общественный строй, сжатое и скупое описание, к-рое служит яркой экспозицией, определяющей общую тональность произведения. У большинства народников эта рисовка деталей и уменье воспользоваться ими для показа смысловой доминанты произведения отсутствуют. В страницах, посвященных роду Дороговых, можно усмотреть некоторое влияние «Дворянского гнезда» Тургенева, но если между ними и есть связь, то скорее следует сказать, что П. полемизирует с Тургеневым, включив в аналогичные рамки совершенно иной материал. Изображение чиновничьего быта в «Молотове» оказало несомненное воздействие на первую часть «Что делать?» Чернышевского: есть ряд фабульных соответствий в этих двух произведениях.

От произведений, в центре к-рых была фигура «нового человека», от поисков «положительного героя» из разночинской среды Помяловский перешел к другому жанру, характерному для литературы 60-х годов,—к «обличительным» очеркам. В 1862—1863 он напечатал «Очерки бурсы». Бурса изображена П. как часть ненавистного социального целого, как одна из сторон затхлой, убивающей и разлагающей личность жизни. В очерках есть много резких слов о религии и церкви, покрывающих злоупотребления и насилия. Религиозному ханжеству П. открыто противопоставлял в непропущенных цензурой местах свой атеизм, хотя и не столь последовательный, как активный, воинствующий атеизм Чернышевского. Множество «кощунственных» мест о религиозных обрядах, духовенстве, бурсацком начальстве и т. д. было выброшено цензурой.

Бурсаки появлялись в лит-ре и до П., но веселые приключения бурсаков Нарежного и Гоголя, чистенькие и добродетельные воспитанники семинарии, изображенные в «Баритоне» В. Крестовского (Хвощинской), не имели ничего общего с героями П. Враждебная революционно-демократической лит-ре критика встретила «Очерки бурсы» в штыки. Анненков считал, что мрачные, беспросветные картины Помяловского, несмотря на его талант, находятся за пределами искусства; другие критики обвиняли П. в клевете, «упоены грязью», щеголяньи цинизмом и т. п. Но раздавалось также немало голосов, утверждавших, что П. не сказал ни слова неправды. Теперь на основании целого ряда воспоминаний о бурсе мы знаем, что в «Очерках» верно не только общее освещение: они документально верны. Детальное знание всей подноготной бурсы и жгучая ненависть к ней обусловили собой, с одной стороны, реалистическое изображение бурсы, а с другой — гневный публицистический тон автора. Существенной стилистической особенностью произведения, связанной с его тематикой, является обилие церковно-славянизмов и цитат из «священных текстов», к-рые неоднократно использованы в комическом, пародийном плане. В «Очерках бурсы» значительно возросло уменье П. показывать людей, человеческий характер; в первых вещах есть все же в манере их изображения некоторый схематизм.

«Брат и сестра», как видно из сохранившихся отрывков,—следующий этап лит-ой эволюции П. Перед нами замысел романа, но не тургеневского или гончаровского типа, а ро-

мана, выросшего на основе обличительного очерка. Роман должен был вскрыть неблагополучие социального строя той эпохи, ужасы неравенства и классовых противоречий. Потесин и его сестра должны были связать множество сцен, типов, бытовых зарисовок, начиная с аристократических салонов и кончая притонами Сенной площади. Предвидя обвинения в цинизме и грязи и в свою очередь нападая на дворянскую эстетику, П. писал: «Мы сочли за необходимое предупредить читателя, что если он слаб на нервы и в литературе ищет развлечения и элегантных образов, то пусть он не читает мою книгу. Не скажу, чтобы я был циник, но предмет, выбранный мною, циничен часто до последнего предела». В этом заявлении дано обоснование не только «грубости» объектов, привлекающих внимание писателя, но и «грубости» словаря, характерной в большей или меньшей степени для всего творчества П. Пренебрежительное отношение ко всякой «красивости» было свойственно не одному Помяловскому, но почти всем представителям демократической литературы 60-х годов. Не менее характерной особенностью стиля последних вещей Помяловского являются публицистические отступления и обращения к читателям.

П. не был народником; не был он и последовательным идейным выразителем революционной демократии 60-х гг. Он принадлежал к той группе городской мелкой буржуазии, к-рая, не будучи непосредственно связана с революционным движением, подвергалась воздействию его идеологов. Этим и объясняется стихийная тяга П. к «Современнику»; в письме к Чернышевскому он называет себя его «воспитанником». Чернышевский, считая П. близким и большим писателем, говорил о нем как о «сильнейшем из нынешних поэтов-прозаиков», как о «человеке гоголевской и лермонтовской силы». Трагедия П. состояла в том, что он не почувствовал связей с единственным в ту эпоху революционным классом, т. е. с крестьянством. П. все больше терял веру в возможность социального переустройства России. «Мещанское счастье» уже не могло удовлетворить его; отсюда—«кладбищенские» настроения и тяга на дно.

Библиография: I. Очерки бурсы, СПБ, 1865; Повести, рассказы и очерки, 2 тт., СПБ, 1865; Полное собр. сочин., изд. 2, исправл. и дополн., 2 тт., СПБ, 1868; Из последних предреволюционных изданий лучшими являются приложения к журн. «Нива» (СПБ, 1912) и изд. «Просвещение» (СПБ, 1913, 2 тт.); Очерки бурсы, М.—Л., 1930 (восстановлены некоторые, но не все цензурные пропуски); Молотов, М.—Л., 1931; Очерки бурсы, с прил. ст. Д. И. Писарева, предисл. И. Г. Ямпольского, изд. «Молодая гвардия», [М.], 1935; Письма Помяловского к Я. Полонскому («Русская старина», 1884, I), Н. Г. Чернышевскому («Вестник Европы», 1915, IV—там же к И. П. Панаеву, и «Литературное наследие» Чернышевского, том II, М.—Л., 1928), Н. А. Некрасову («Архив села Карабихи», М., 1916), Достоевским («Из архива Достоевского», М., 1923), А. Н. Пыпину («Новый мир», 1927, V).

П. Благовещенский Н. А., Н. Г. Помяловский, «Современник», 1864, III (перепеч. в собр. сочин. Помяловского, т. I); Острогорский В., Н. Г. Помяловский, СПБ, 1889; то же, изд. 2, М., 1904; Успенский Н., Из прошлого, М., 1889; Л-в В., Школьные годы Помяловского, «Исторический вестник», 1896, VII; Бибиков П., По поводу одной современной повести, «Время», 1862, I (о пов. «Молотов»); «Куда девались герои?», «Светоч», 1862, I; Анненков П., Современная беллетристика, «С.-Петербургские ведомости», 1863, № 5 (перепеч. в «Воспоминаниях и критических очерках», т. II, СПБ, 1881); [Острогорский В.], Помяловский, его типы и очерки, «Биб-ка для чтения», 1863, IV; [Пыпин А.], Сочинения Помяловского, «Современник», 1864, XI—XII; Писарев Д., Роман кисейной девушки, «Сочинения», т. II, СПБ, 1894; Его же, Погибшие и погибающие, там же, т. V, СПБ, 1894; Incognito (Е. Зарин), Между старым и новым, «Отечественные записки», 1865, IV—V; Ветринский Ч., Памяти Помяловского, «Журнал для всех», 1903, X—XI; Сакулин П., Н. Г. Помяловский, «История русской литературы XIX века, под ред. Д. Овсянико-Куликовского», т. III, М., 1909; Измайлов А., Воинствующее плебейство (Жизнь и книги Н. Помяловского), Литературное приложение к «Ниве», 1911, XII; Борисов Н., Без живого дела, «Наша заря», 1913, IX; Горнфельд А., Памяти Помяловского, «Русское богатство», 1913, X; Игнатов И., Скучающие и довольные, «Заветы», 1913, № 10а; Кранихфельд В., Памяти Помяловского, «Современный мир», 1913, X; Рябовский П., Поэт маленьких людей, «Просвещение», 1913, VIII; Сакулин П., Исповедь разночинца, «Голос минувшего», 1913, X; Белавин К., К вопросу об идеологическом значении «Очерков бурсы» Помяловского, «Звезда», 1930, IX—X; Ямпольский И., Помяловский и его повесть «Молотов», Вступ. ст. к «Молотову», М.—Л., 1931.

Ш. Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4, Гиз, М.—Л., 1924. *И. Ямпольский*

ПОНИЧАН Ян [Poničan, псевдоним Ян Роб Поничан, 1900—]—словацкий революционный поэт. Р. в семье чиновника. Входит в группу словацких революционных писателей «Дав» (Толпа). Первую книгу стихов «Som» (Я есмь) выпустил в 1926. В 1933 издал книгу стихов «Ангара». В том же году вышла в издании словацкого МОПР книга очерков Поничана о СССР.

Первая книга стихов П., свидетельствуя о художественном мастерстве поэта, проникнута революционным пафосом и протестом против социального и национального гнета. Но бунтующий поэт далеко не всегда понимает классовый характер национального угнетения. Последняя книжка—«Ангара»,—говорящая об успехах соц. строительства СССР, связывает с ними надежды угнетенного пролетариата и свидетельствует о несомненном росте писателя. *Ю. В.*

ПОНСАР Франсуа [François Ponsard, 1814—1867]—французский драматург. Сын провинциального адвоката. Основатель вместе с Ожье (*см.*) так наз. «школы здравого смысла». Его трагедия в стихах «Lucrèce» (Лукреция, 1843) соединяет античный сюжет, рационалистическую трактовку образов, идею долга—черты, характерные для французского классицизма XVII в.,—с отдельными положениями романтической поэтики (отказ от педантического следования правилам трех единств, изгнание наперсников, снижение стиля). Она была художественным осуществлением принципа П.—«дополнить Расина Шекспиром и исправить Шекспира Расином», выдвинутого им против «крайностей» Гюго и его последователей. Пьеса, проникнутая духом умеренного либерализма, имела большой успех в широких кругах средней буржуазии, неудовлетворенной мелкобуржуазной романтической драмой. После нескольких мифологических и исторических пьес, в том числе «Charlotte Corday» (Шарлотта Корде, 1850), обвинительного акта либерального буржуа против революции, П. пишет злободневные моралистические комедии в стихах—«L'honneur et l'argent» (Честь и деньги, 1853), «La bourse» (Биржа, 1856) и др.

Библиография: I. Œuvres complètes, 3 vv., Paris, 1866—1876. На русский язык переведена комедия «Честь и деньги», 1857.

II. Blanc P., Ponsard, P., 1870; Janin J., F. Ponsard, 1814—1867, P., 1872; Janvier J., François Ponsard, P., 1872; Stern D., Ponsard, esquisse de sa vie et de son œuvre, Œuvres complètes, t. I., Paris, 1875; Sainte-Beuve C., Causeries du Lundi, v. XV, P., 1862; Savigné E. J., Ponsard inconnu, Vienne, 1886; Latreille C., La fin du théâtre romantique et François Ponsard, P., 1900; Schenner H., Ponsard als Dramatiker u. Lyriker, Erlanger Diss., 1913; Souriau M., Histoire du romantisme en France, t. II, Paris, 1928.

Л. Галицкий

ПОНСИ Шарль [Charles Poncy, 1821—1891]—французский поэт из провинциальной ремесленно-рабочей среды. Р. и ум. в Тулоне. До эпохи Февральской революции—каменщик и затем строительный мастер. При Второй империи занимал должность секретаря местной торговой палаты.

Вступление П. в лит-ру совпало с появлением между Июльской и Февральской революциями целого ряда ремесленнических и ремесленно-рабочих поэтов. Творчество этих ремесленнических и ремесленно-рабочих поэтов, в том числе и П., стимулировалось в частности расцветом утопического социализма и поощрялось преимущественно радикально-демократическими и социал-утопическими писателями-народолюбцами из мелкобуржуазной интеллигенции (Ж. Санд, Беранже и др.). В 1842 вышел первый сборник стихотворений П. «Marines» (Марины). В этом юношеском сборнике среди морских пейзажей и личной лирики, иногда очень яркой и свежей, несмотря на общую громоздкость и вычурность лит-ой формы, выделяется ряд поэм социального содержания. В них местами прорываются мятежные нотки, но в общем в сборнике преобладает мирный социал-утопизм. В 1844 вышел второй сборник Понси «Le chantier» (что означает как «Верфь», так и «Постройку») с предисловием Ж. Санд. В этом сборнике, обнаружившем известные успехи П. со стороны формы, социальная поэзия заняла сравнительно большее место, чем в «Маринах». Однако эта поэзия еще больше, чем в первом сборнике, ослаблена мелкобуржуазно-интеллигентскими влияниями, проповедью мирно-пролетарского миссионерства и т. п. Рабочую солидарность П. видит в отсталых формах компаньонажа. В эпоху реакции после 1848 социальные интересы П. вообще слабеют. В 1850 по инициативе Ж. Санд он издал сб. «Chanson de chaque métier» (Песни каждого ремесла), в к-ром пытался дать внешнебытовое изображение отдельных отраслей и отрядов ремесленнического труда.

При Второй империи Понси-чиновник все более уходит в личную лирику и в 1852 издает, а в 1855 переиздает, также с предисловием Ж. Санд, лирический сборник «Bouquet de marguerites» (Букет маргариток). В этом сборнике изредка прорывается дух социального протеста, выраженный однако в религиозной форме.

В эту же эпоху через своего брата, провансальского поэта Александра Понси, он сблизился с фелибрижем (*см.*), сделался сам активным фелибром и стал писать по-провансальски в качестве сотрудника печатного органа фелибров «Armane Prouvençau».

Библиография: I. Poésies, 5 vv., t. I. Marines, 3 éd.; t. II. Le chantier, 3 éd.; t. III. Bouquet de marguerites; t. IV. Chanson de chaque métier; t. V. Regains, Paris, 1868; Contes et nouvelles, 4 vv., Paris, 1868—1873.

II. Fahmy D., Charles Poncy, poète-maçon, P., 1935; Sand G., Questions d'art et de littérature, Paris, 1878, ch. VIII. Les poètes populaires (nov. 1841), ch. IX. Poésie des prolétaires (1842), ch. XI. Préface du «Chantier» par Poncy (1844), ch. XIX. «Bouquet de marguerites» par Ch. Poncy (1854); Ее же, Correspondance, vv. I—V, P., 1882, lettres №№ 211, 216, 221, 223, 241, 242, 250, 262, 263, 268, 302, 309, 315, 323, 328, 332, 337, 377, 379, 404, 412, 435, 443, 444, 464, 475, 479, 484, 498, 503, 534, 540, 571 (à Charles Poncy); P. L. [Pierre Leroux], «Marines», poésies par Ch. Poncy, ouvrier-maçon de Toulon, «Revue indépendante», 1842, t. III; Ripert Ch., La renaissance provençale 1800—1860, P.-Aix, [1918], гл.: Charles Poncy et Louis Pelabon; Каренин Вл., Жорж Занд, ее жизнь и произведения, т. II, Петроград, 1916, гл. III, стр. 237: Поэты-пролетарии.

Ал. Дробинский

ПОНТАНО Джованни или Джовиано [Giovanni или Gioviano Pontano, 1426—1503]—итальянский писатель, писавший по-латыни, гуманист. Р. в Умбрии, почти всю жизнь провел при неаполитанском дворе. Принимал деятельное участие в основанной в 1433 А. Беккаделли «Палермской академии», которая впоследствии была переименована в «Понтаниан-скую». Состоял воспитателем при неаполитанском дворе, выполнял ряд дипломатических поручений. С 1486 в течение десяти лет занимал место государственного секретаря. Его измена арагонской династии и переход на сторону Карла VIII французского [1495] повлекли за собой полное удаление П. от участия в государственной жизни Неаполя, когда произошла реставрация. Как представитель гуманизма П. проявил себя в различных отраслях науки, но наиболее значителен П. в своей лит-ой деятельности, отражавшей вкусы и запросы патрицианско-буржуазных слоев. Во взглядах на язык П. придерживался убеждения, что «народный» (итальянский) язык должен вернуться к народу и что для поэзии пригоден лишь латинский язык. Его «Amorum libri» (Книги о любви) посвящены описаниям любовных похождений; в них, так же как и в «Hendecasyllabi seu Baia» (Одиннадцатисложные стихи), П. достиг большого мастерства. Используя катуллов размер, П. сумел дать красочные описания итальянской природы, оживленной присутствием нимф и тритонов. В элегиях «De amore conjugali» (О супружеской любви) и в «Versus jambici» (Ямбические стихи) он изобразил радости и горести семейной жизни. Умелое употребление античных размеров, яркая образность поэзии П. доставили ему прозвище воскресшего Катулла. В небольшой поэме, написанной гекзаметром («Lepidina»), П. по-новому разработал сюжет свадьбы морского бога и нимфы. С удивительным совершенством П. сочетал в своих стихах классическое начало (условно-буколическая обстановка, мифология) с реалистическим. Реализмом пронизаны и прозаические диалоги П. П. принадлежат историческое сочинение «De bello napolitano» (О неаполитанской войне) и ряд трактатов из различных областей знания—от астрономии до садоводства.

Библиография: I. Lettere inedite de Pontano, publ. da F. Gabotto, Bologna, 1893; Pontani Carmina a cura di B. Soldati, 2 vv., Firenze, 1902; Sainati A. J., La lirica latina del Rinascimento, Pisa, 1919.

II. Tallarigo C. M., Giovanni Pontano e i suoi tempi, 2 vv., Napoli, 1874; Rosselli del Turco C., G. G. Pontano, Firenze, 1878; Ellinger G., Italien und der deutsche Humanismus in der neulateinischen Lyrik, Berlin, 1929. *Д. Михальчи*

ПОНТОПИДАН Генрих [Pontoppidan, 1857—]—датский писатель. Р. в семье священника, в которой священнический сан передавался от отца к сыну в течение двух с половиной веков. Некоторое время работал учителем в так называемой «высшей крестьянской школе».

Понтопидан—один из крупнейших датских писателей конца XIX века, представитель мелкой буржуазии. Деградации мелкого буржуа, его гибели и приспособлению к новым



экономическим условиям и посвящено творчество П. Уже в первом своем сборнике рассказов «Stäkkede Vinger» (Подрезанные крылья) П. показывает крушение и гибель мелкого производителя — крестьянина. Особенно характерен в этом отношении рассказ «Конец», где показано полное разорение и гибель крестьянской семьи. Как в этих рассказах, так и в своих крупных произведениях — трилогия «Обетованная земля» (состоящая из романов «Muld», 1891; «Det forjättede Land», 1892; «Domens Dag», 1895), роман «Lykke Per» (Счастливчик Пер, 1898—1905)— П. выступает как законченный реалист. Стоя на позициях нисходящего класса, к к-рому устремлены его симпатии, П. однако далек от мысли о возможности возврата старого, о возможности повернуть вспять колесо истории. П. принимает современную ему капиталистическую действительность, понимает ее неизбежность и требует такого же приятия и приспособления от своей социальной группы. Однако П. не только далек от ее апологии, но стремится также разоблачить язвы и противоречия современного буржуазного общества. Отсюда — критические тенденции его реализма. Вскрывая отрицательные стороны буржуазии, продажность ее прессы, науки, искусства («Счастливчик Пер»),- противопоставляя расчетливости и пустоте света идиллию любви и теплой дружбы «простых людей» (семья «всеми уважаемого» боцмана Олуфсена, шкипера Мортенесса и др.), Понтопидан далек от идеализации своего класса. Его критика тут направлена гл. обр. против той мелкобуржуазной ограниченности и консервативности психики, к-рые мешают приспособиться к новому капиталистическому «сегодня». Так, нелепы и даже отвратительны братья «счастливчика Пера» — наследники высоких моральных заветов старого пастора Сидениция, превратившие их своей ограниченностью в отжившую догму, в тупые предрассудки. Олицетворением этой консервативной психики для П. становится религия. Против увлечения религиозными течениями направлен его роман «Sandinge Meninghed» [1883] и очень много места критике религии посвящается в его «Det forjättede Land» и в «Счастливчике Пере». Здесь мы находим целые филиппики, направленные против христианского аскетизма, гонения на евреев и культа старой, отжившей морали («Счастливчик Пер»). Разоблачению идеалистического понимания природы и людей посвящена трилогия «Обетованная земля». П. показывает всю несостоятельность своего героя Эмануэля Ханстеда, законченного идеалиста, подходящего к жизни с раз навсегда установленными идеалистическими требованиями. Но, требуя вместе со своим любимым героем «счастливчиком Пером» «освобождения от призраков прошлого», П. все же не отказывается от старого мира, и настоящее удовлетворение его герой получает лишь тогда, когда находит свою миссию в исправлении утверждающегося общественного порядка внесением в него положительных черт старого мелкобуржуазного мира. Утопичность такого «реформаторства» привела П. в последнем его произведении «De Dödes Rige» (Страна смерти, 1912—1916) к столь популярной в скандинавской литературе теме, как уход от общества, возврат к природе, «к естественной жизни всех живых существ земли». Выдержанный реалист во всем своем творчестве, П. однако в этом последнем романе значительно приближается к импрессионизму. Если в таких романах, как «Счастливчик Пер» и «Обетованная земля», П. показывает своего героя в действии, в его взаимоотношениях с обществом, то здесь его интересует только духовная жизнь фантаста Иетте. Образы и сравнения П., носящие в первый период зачастую нарочито прозаический характер, становятся более отвлеченными и усложненными. В художественном отношении это последнее произведение значительно уступает его реалистическим романам, дающим богатую галерею типов буржуазной Дании, а подчас с чисто бальзаковской прозорливостью вскрывающим противоречия буржуазного общества.

Библиография: I. Fra Hytterne, 1887; Natur, 1890; Skyer, 1890; Den gamle Adam, 1894; Højsang, 1896, Собр. сочин., перев. М. Благовещенской, вступ. ст. Б. П. Сильверсвана, изд. «Просвещение», СПБ, 1913 (тт. I—III. Счастливчик Пер. Роман; тт. IV—V. Обетованная земля, Роман); Встречные силы, Роман, СПБ, 1906; Молодая любовь, Идиллия, перев. В. Спасской, изд. Антик, М., 1908 (изд. 3, М., 1914).

II. Hofmiller J., Zeitgenossen, München, 1910; Andersen V., H. Pontoppidan, Kjöbenhaven. 1917. *Л. Блюмфельд*

ПОП Александр [Pope, 1688—1744]—английский поэт. Р. в Лондоне, в католической семье купца. Принадлежит к тем выходцам из буржуазии, к-рые, становясь идеологами аристократии, стремятся всячески вытравить следы своего буржуазного происхождения. Порывая со своим классом, они не всегда сливаются с другим, и творчество их обычно полно противоречий между их субъективными намерениями и чертами буржуазной культуры, которые они вносят в дворянскую лит-ру.



Титульный лист к 1-му «Собр. сочин.» Попа [1795]

Первое значительное произведение П.—«Essay on criticism» (Опыт о критике, 1711), написанное стихами во время тяги буржуазных писателей к прозе,—это попытка построить систему эстетики английской аристократии. П. защищал классицизм теоретически и старался всемерно оправдать его творчески. Но в следующем своем произведении—«The rape of the lock» (Похищение локона, 1712)—П. явно нарушил изложенные им принципы, отразив в своем творчестве буржуазные влияния. Торжественным размером, в высоком «штиле» повествуется о том, как глуповатый юнец похитил у чопорной девицы локон. Сюжет взят из действительной жизни. Демократическая критика и читатель восприняли эту поэму как пародию на стиль аристократии. Следующее произведение Попа—«Windsor forest» (Виндзорский лес, 1713)—еще дальше от классицизма. По отношению к природе Поп является прямым предшественником Томсона, автора «Времен года», хотя и пытается удержаться на позициях классицизма и отстоять их от влияния буржуазной лит-ры. Продолжая невольно отражать буржуазные влияния, этот обслуживающий аристократию поэт в некоторых произведениях, как «Elegy to the memory of an unfortunate lady» (Элегия памяти несчастной леди, 1717) или «Epistle from Eloisa to Abelard» (Письма Элоизы к Абеляру, 1717), подошел весьма близко к буржуазному сентиментализму. Особенно это выражено в его «Переписке с друзьями». В большинстве случаев это—мастерски написанные короткие рассказы, предвещающие «Сентиментальное путешествие» Стерна.

Совместно со Свифтом П. издал четыре сборника «Miscelanies in prose a. verse» [1727—1732], в к-рых они нападали на демократическую лит-ру и писателей; буржуазные писатели ответили резким контрударом. П. написал тогда свою знаменитую «The Dunciad» (Дунсиада, 1728), что по-русски значит «Глупиада». В этой мастерски выполненной сатирической поэме сделан как бы смотр всем неаристократическим лит-ым силам того времени и все они жестоко высмеяны. Это был сильный удар по врагам того класса, к-рому П. служил. Вся писательская среда выступает под видом птиц и животных, а многие и под собственными именами. Рисуется царство сплошной скуки и глупости. «Essay on man» (Опыт о человеке, 1733) представляет собой попытку построения философии оптимизма. По существу, это—стихотворное переложение взглядов лорда Болингброка. Основной тезис этой философии—«все, что существует,—разумно». Бог создал мир и ушел от дел, законы мира вечны и незыблемы. Эта «незыблемость мира» означала прежде всего незыблемость общественных форм. Но и в «Опыте о человеке» П. не мог не поддаться воздействию буржуазной мысли, в частности вольтерьянским влияниям. Это вызвало недовольство аристократических читателей. В оправдание он написал «Всемирную молитву» (Universal prayer), к-рая прошла незамеченной. Кроме этого П. написал еще опыты «Of the Knowledge a. characters of men» (О знаниях и характере человека, 1733), «Of the characters of women» (О характере женщины, 1735; этот опыт—сплошная сатира на женщину), «Of the use of riches» (Об употреблении богатства, 1732).

П. перевел «Илиаду» и «Одиссею». Переводы эти весьма далеки от подлинника. Теоретик классицизма, Поп редактировал сочинения Шекспира, совершенно не удовлетворявшие по своей эдиционной технике даже современников Попа.

Библиография: I. Works, ed. J. W. Croker, W. Elwin and W. J. Courthope, 10 vv., L., 1871—1889; Poetical Works, ed. by A. W. Ward (Globe ed.), L., 1869, new. ed., 1882. Переводы у Н. В. Гербеля: «Английские поэты в биографиях и образцах», СПБ, 1875; Опыт о человеке, переведено с французского на русский язык учеником Ломоносова Н. Н. Поповским, несколько изданий, Москва, 1757; Яссы, 1791; Москва, 1802; Москва, 1812, перевод «обработан» епископом Амвросием (А. С. Зертис-Каменский) и с подлинником имеет очень мало общего; Четыре времени года, перевел с английского М. Макаров, Москва, 1809.

II. Stephen L., Pope, English Men of Letters, L., 1880; Paston G., Mr. Pope, his Life and Times, 2 vv., L., 1909; Strachey L., Pope (Leslie Stephen Lecture for 1925), Cambridge, 1925; Warren A., A. Pope as Critic and Humanist, Diss., Princeton, 1929; Andra E., L'influence française dans l'œuvre de Pope, P., 1931; Meyer H., Studien zur Verskunst A. Popes, Diss., Göttingen, 1930; Стороженко Н. И., Очерк истории западно-европейской литературы, М., 1916 (отд. III, гл. III); Веселовский А., Век просвещения в Англии. Английская литература XVIII века, статья во «Всеобщей истории литературы», под ред. В. Корша—А. Кирпичникова, т. III, СПБ, 1888.

III. Griffith R. H., A. Pope: a Bibliography, v. I, pt 2, Pope's own writings, 1735—1751, Austin, 1927.

ПОПОВ Николай Павлович [псевдоним Жугыль, 1901—]— коми пролетарский писатель, преимущественно драматург и критик. Р. в семье крестьянина-бедняка. Член ВКП(б). Был секретарем КАПП; редактором лит-ого журн. «Ордым» (ныне «Ударник»). Ответственный редактор ряда изданий в Коми обл., член бюро Обкома.

В драмах «Кто виноват?» и «Поживешь—полюбишь» писатель изображает косный быт дореволюционной коми деревни со всеми темными его сторонами. «Чурка Нина» рисует историю жизни «незаконнорожденной» девушки в отравленной предрассудками атмосфере старого быта. П. написал ряд драматических этюдов о гражданской войне («Как черная туча»—«Симсьӧд кымӧрмоз» и др.). Страдания и радости рабочих и крестьян в их борьбе против контрреволюции получают у П. реалистическое выражение. В своем творческом развитии писатель преодолел некоторые недостатки первого периода своей лит-ой деятельности [1918—1920], характеризовавшиеся культурничеством. Элементы национализма («Отец с сыном коммунисты»), имевшиеся у П. в первых его произведениях, постепенно были изжиты.

П. является одним из немногих коми критиков. Был долгое время в руководстве коми лит-ого движения КАПП и в 1931—1932 вел борьбу с «леваками», исключившими из Коми АПП не только революционных «попутчиков», но и некоторых пролетарских писателей. В последние годы в творческой лит-ой работе П. себя не проявлял.

Библиография: II. См. журнал «Ордым» (1926—1931) и «Ударник» (1931—1934). *О.*

ПОПОВИЧ Богдан [1863—] — видный сербский лит-ый критик (искусствовед), проф. Белградского университета. Р. в Белграде. Первые лит-ые работы его относятся к концу 80-х гг. («Студия о Бомарше», 1889). П. был основателем, первым редактором и постоянным сотрудником крупнейшего сербского лит-ого журн. «Српски Књижевни Гласник», пользовавшегося громадным влиянием, особенно среди молодежи, непосредственно перед войной, когда им руководил ученик Поповича И. Скерлич (*см.*). Вместе со Скерличем П. был виднейшим проводником влияния французской лит-ры на сербскую. Отдельными книгами вышли его лекция «О књижевности» (О литературе, 1894) и «Огледи из књижевности и уметности» (Очерки по литературе и искусству, 1914). Особенно большой популярностью пользовалась его «Антологија новије српске лирике» (Антология новейшей сербской лирики, изд. 1, 1911). В ней, как и во всех своих работах, П. выступает как буржуазный критик, тонкий эстет французской школы, идеолог «искусства для искусства». Искусство, в частности поэзия, по его взглядам, не должно подвергаться никаким «посторонним» влияниям, не должно знать никаких тенденций кроме пробуждения «благородных чувств». После войны влияние П. стало сильно падать и мало-по-малу сошло на-нет. Новое поколение буржуазных писателей и литераторов отрицает его во имя всевозможных новых направлений, характеризующих распад буржуазной лит-ры и искусства (от футуризма до сюрреализма). Революционно настроенная интеллигенция отвергает его тоже как «устарелого эстета» и идеалиста.

Библиография: II. Скерлић Јован, Историја нове српске књижевности, издание Геца Кон, Београд, 1921. *А. Д-ский*

ПОПУТЧИКИ—отряд советских писателей, сотрудничавших с пролетариатом в годы восстановительного и в начале реконструктивного периода. Термин «литературное попутничество» возник как термин литературно-политический. Под П. партийные документы и марксистская критика понимали отряд писателей, отражавших идеологию советской мелкобуржуазной интеллигенции, к-рой свойственны были значительные политические колебания, но к-рая тем не менее стремилась к сотрудничеству с пролетариатом. В истории лит-ой борьбы встречаются случаи глубоко неверного толкования этого термина. Так, Троцкий, а вслед за ним Воронский, Полонский и некоторые другие критики определяли попутничество как «переходное искусство», созданное революцией, относя к нему и явно кулацкую лит-ру (Клюев и др.), и фактически отвергали возможность партийного воздействия на творчество попутчиков и руководства ими. Другие, «левые»-напостовцы, ставили знак равенства между П. и буржуазными писателями. В резолюции I Всесоюзной конференции пролетписателей [1925] говорится: «преобладающим типом попутчика является писатель, который в литературе искажает революцию, зачастую клевещет на нее, который пропитан духом национализма, великодержавности, мистицизма... Попутническая художественная литература—это в основе своей литература, направленная против пролетарской революции». И троцкистское и «лево»-напостовское понимание попутничества вытекало из отрицания культурной гегемонии пролетариата, перевоспитывающего в процессе революции широкие массы мелкобуржуазной интеллигенции.

Резолюция ЦК ВКП(б) о политике партии в области художественной лит-ры [1925], исправляя эти извращения политики партии, так формулировала в особом пункте задачи партии в отношении попутничества: «По отношению к „попутчикам" необходимо иметь в виду: 1) их дифференцированность, 2) значение многих из них как квалифицированных „специалистов" литературной техники, 3) наличность колебаний среди этого слоя писателей. Общей директивой должна здесь быть директива тактичного и бережного отношения к ним, т. е. такого подхода, который обеспечивал бы все условия для возможно более быстрого их

перехода на сторону коммунистической идеологии. Отсеивая антипролетарские и антиреволюционные элементы (теперь крайне незначительные), борясь с формирующейся идеологией новой буржуазии среди части „попутчиков" сменовеховского толка, партия должна терпимо относиться к промежуточным идеологическим формам, терпеливо помогая эти неизбежно многочисленные формы изживать в процессе все более тесного товарищеского сотрудничества с культурными силами коммунизма».

По мере того как большинство попутчиков в годы пятилетки преодолело свои главнейшие политические колебания и прочно стало на платформу советской власти и социалистического строительства, термин «П.» потерял свое реальное содержание и ныне имеет значение лишь историческое.

За редким исключением основные кадры буржуазных писателей после Октября 1917 оказались в лагере буржуазно-помещичьей контрреволюции. В противовес им группы молодых писателей, вошедших в лит-ру к концу гражданской войны и к началу восстановительного периода, не будучи представителями искусства пролетариата, встали постепенно на путь сотрудничества с пролетарской революцией в той мере, в какой последняя еще не приступила к окончательному выкорчевыванию корней капитализма. Так возникли первые объединения П.—напр. ленинградская группа «Серапионовы братья» (Вс. Иванов, Н. Тихонов, М. Слонимский, Н. Никитин, Л. Лунц, В. Каверин и др.). П. явились и некоторые писатели дооктябрьского периода, различными путями пришедшие к принятию Октябрьской революции, хотя подлинный социалистический смысл ее ими тогда и не был понят (М. Шагинян, О. Форш, А. Толстой, Б. Пастернак, В. Лидин и др.). Впоследствии основными центрами попутничества стали журнал «Красная новь» и издательская артель писателей «Круг», руководимые А. Воронским.

К началу восстановительного периода пролетарская лит-ра, несмотря на то, что в ее рядах были такие писатели, как М. Горький, Д. Бедный, А. Серафимович, несмотря на передовое идейное значение ее, в целом была еще слаба. П. в то время составляли преобладающий отряд советской лит-ры. Ими был создан ряд ценных произведений, выдвинувших советскую лит-ру в первые ряды современной мировой лит-ры. С большой художественной силой П. создали образы побеждающей революции, разрушающей старый мир—господства помещиков и буржуазии. Но в то же время общими чертами, присущими всем оттенкам попутничества—и его правого крыла, смыкавшегося с буржуазно-кулацкой лит-рой и сменовеховством, и его левого крыла, стремившегося к органическому сотрудничеству с пролетариатом,—было в той или другой мере выраженное непонимание подлинных движущих сил революции, исторической роли пролетариата, задач пролетарской диктатуры. Представление об Октябре как о стихийном социальном сдвиге, задачи которого ограничивались «доделкой» буржуазно-демократической революции, преувеличенное представление о роли крестьянства (без учета классовой дифференциации в его среде) и мелкобуржуазной интеллигенции, расчет на «затухание» классовой борьбы характерны для П. С различной силой и в различных сочетаниях эти черты можно вскрыть при анализе наиболее характерных для попутничества восстановительного периода произведений—«Барсуки» Л. Леонова, «Бронепоезд» Вс. Иванова, «Перегной» Л. Сейфуллиной, «Брага» Н. Тихонова, «Города и годы» К. Федина, «Конармия» Бабеля, «Падение Даира» А. Малышкина и др. Наконец П. прокламировали независимость, «автономность» искусства от политики, от классовой борьбы. Объективно такой «аполитизм» П. означал их стремление обособиться от воздействия на них пролетарской революции.

Наличие дифференциации в попутничестве (на что указывала резолюция ЦК), различных оттенков, струй, тенденций в годы восстановительного периода как правило еще не осознавалось самими П. Они рассматривали себя как единое целое. Тесной связи и организованного сотрудничества между пролетарскими писателями и П. в то время еще не было.

Последовательное проведение линии партии в отношении попутчиков затруднялось тем обстоятельством, что целая группа критиков пыталась проводить свои законченно-ликвидаторские взгляды. Основным идеологом их был Троцкий, антиреволюционными взглядами к-рого на пролет. лит-ру руководствовались в своей работе А. Воронский и критики «Перевала»: Горбов, Лежнев, Пакентрейгер и др. Антиленинская, контрреволюционная концепция культурной революции у Троцкого, отрицание им возможности создания пролетарского искусства, ограничение культурных задач пролетариата прихлебательством у стола буржуазной культуры—все это приводило к ставке на П. как на опорный, ведущий отряд лит-ры в течение всего периода диктатуры пролетариата, к отказу от классового подхода к П., к апологетике таких черт в них, к-рые препятствовали приближению П. к позициям пролетариата. Группа Троцкого—Воронского была реакционно-капитулянтской не только в вопросах литературно-политических, но и в вопросах творческих. Теория Воронского о «первоначальных ощущениях», о «незаинтересованности эстетического наслаждения», об «искусстве видеть мир», превознесении интуиции—все это культивировало в творческой работе П. черты идеализма, стихийничества, вело к обособлению попутчиков от пролетариата. Но помимо капитулянтства была и другая опасность. Резолюция ЦК говорит также о необходимости решительной борьбы с комчванством. Комчванство, «левацкое» вульгаризаторство в вопросах попутничества было особенно ярко представлено в журнале «На посту» группой Вардина—Лелевича—Родова, впоследствии оформившейся в «левую» оппозицию в ВАПП.

Разногласия по вопросам П. особенно обострились в период 1926—1927, непосредственно предшествовавший созданию Федерации объединений советских писателей (ФОСП).

Перед ФОСП была поставлена задача срабатывания пролетарских и попутнических писателей и содействия наибольшему приближению попутничества к пролетариату. И Воронский и «левые» решительно выступили против создания ФОСП, причем первый мотивировал это отсутствием необходимости бороться за гегемонию пролетарской лит-ры, а вторые выражали общее недоверие к П.

В последние годы восстановительного периода начался глубокий идейный кризис значительной части попутничества. Переход пролетариата к развернутому социалистическому наступлению и вызванное этим резкое обострение классовой борьбы в стране усилили общественно-политические и творческие колебания в попутничестве. Мировоззренческие и творческие установки времен «Бронепоезда» и «Городов и годов» приходили в решительное противоречие с новыми задачами классовой борьбы. Перед попутничеством во весь рост встала необходимость четко определить свои позиции в борьбе.

Линия развития значительной части попутничества в этот период делается зигзагообразной. Так, Л. Леонов после «Барсуков» пишет «Вора» и «Унтиловск», Вс. Иванов после «Бронепоезда»—«Тайное тайных» и «Особняк», И. Сельвинский после «Улялаевщины»—«Пушторг», К. Федин после «Городов и годов»—«Трансвааль». И «Особняк», и «Унтиловск», и «Трансвааль», и «Пушторг», и ряд других произведений выражают собой в разной мере рост реакционных настроений в части П. Бегство от действительности, мысль о поражении социалистической революции, противопоставление интеллигенции пролетариату, проповедь буржуазного делячества или «всечеловеческого» гуманизма, апологетика сильной индивидуалистически настроенной личности, уход в формализм—в этих формах нашли для себя выражение колебания части П. Некоторые П. восстановительного периода превращались в подголосков буржуазии. В эти годы появилось произведение Вяч. Шишкова «Дикольче», объективно являвшееся апологией кулацкого сопротивления; в этот период Пильняк издал за границей свой пасквиль на революцию «Красное дерево», активизировались «Литературный центр конструктивистов» («ЛЦК») и группа «Перевал». Лидер «ЛЦК», впоследствии распущенного, И. Сельвинский сам охарактеризовал политический смысл взглядов конструктивизма как попытку противопоставления интеллигенции пролетариату. Весьма активно действовала группа «Перевал», сосредоточившая реакционно настроенных П.

В среде попутнического лит-ого движения народов СССР усиление реакционных тенденций обычно сопровождалось переходом на сторону национал-демократизма, ростом националистических настроений, курсом на культуру буржуазного Запада или феодального Востока. Раскрытие контрреволюционных национал-демократических организаций на Украине, в Белоруссии и Узбекистане показало, что эти организации имели свои литературные ячейки, в к-рых часть П. шла на поводу откровенных идеологов кулачества.

Последние годы восстановительного периода обозначены были однако не только усилением реакционных тенденций в попутнической литературе, но и значительным укреплением левого крыла попутничества, искавшего сближения с пролетариатом и его лит-рой. В разных формах это нашло свое выражение в творчестве таких писателей, как Б. Лавренев, Н. Огнев, А. Малышкин, Н. Тихонов, Н. Асеев и др. Диференциация в попутничестве получила свое яркое выражение в 1929 в связи с изданием за границей «Красного дерева» Пильняка и романа Е. Замятина «Мы», клеветнически изображавшего будущее социализма. Основные кадры попутничества резко осудили поступок Пильняка и Замятина. Прежнее реакционное руководство Всероссийского союза писателей было изменено, и союз, переименованный во Всесоюзный союз советских писателей, начал перестройку своей деятельности.

Успехи социалистического строительства и разгром контрреволюционных замыслов классовых врагов пролетариата обусловили решительный поворот в сторону социализма огромного большинства прежнего попутничества. Прежний термин «П.» оказался уже неприменимым для определения того отряда писателей мелкобуржуазной интеллигенции, который в период социалистической реконструкции четко встал на сторону наступающего пролетариата. Общественно-политическое единство с пролетариатом, признание пролетарского руководства в эпоху выкорчевывания корней капитализма, участие в строительстве новой по своему качеству культуры и литературы, органическое включение в практику пролетариата, критический пересмотр творческих установок прежнего попутничества—таковы основные черты нового типа советского беспартийного писателя в годы первой пятилетки. Так возник в 1931 термин «литературный союзник». Проблема «союзничества» (при всей неточности этой, вскоре отпавшей терминологии) была проблемой превращения мелкобуржуазно-интеллигентского писателя в писателя социалистического.

Сдвиги в среде прежнего попутничества начали получать осознанное и оформленное выражение. В этом смысле очень интересны дискуссии 1931 о попутничестве и союзничестве. Так например Тихонов и Слонимский, входившие некогда в группу «Серапионовы братья», делавшие ставку на аполитичность искусства, на примат интуиции в творчестве, дали крайне симптоматичные заявления, тем более ценные, что они были подкреплены творческой практикой этих писателей. «Мы должны учиться вскрывать объективную диалектику действительности так, чтобы служить переделке мира, делу социализма», заявлял Слонимский. Н. Тихонов подчеркивал: «Для меня ясно, что сейчас я не могу написать ни одного произведения, которое не предусматривало бы политического содержания... Произведения без политики сейчас быть не может». Эти высказывания уже в то время были типичными для лучшей и большей части П. Но переход последних на новые позиции не совершался равномерно. Отдельные П. пре-

одолевали значительные препятствия. Проблема судьбы личности при социализме, проблема судеб искусства выдвинуты были целым рядом писателей, и интерес к ним был своеобразной формой неприятия, спора с новой действительностью, желанием сохранить мир мелкобуржуазных интеллигентских настроений в прежней его форме. Серия книг 1931—1932—«Сумасшедший корабль» Ольги Форш, «Вишневая косточка» и «Список благодеяний» Ю. Олеши, «Художник неизвестен» В. Каверина, ряд стихотворений Пастернака — ставила и по-разному разрешала указанные проблемы.

Некоторые писатели подменяли глубокую борьбу за переделку своего отношения к действительности внешним, поверхностным отображательством фактов социалистического строительства. В эти годы повышается интерес к очерку. В очерковом жанре ряд писателей П. в то время дает хорошие образцы (Стонов, Лапин, Шагинян и др.). Но наряду с этим для некоторых П. переход к очерковому жанру сделался отпиской от возрастающих требований, предъявляемых к литературе, заменой искусства больших художественных обобщений поверхностным описательством, публицистикой. Появляется ряд очерковых произведений, соединяющих безудержную лакировку действительности с проповедью реакционных идей (напр. сб. «Большая Балахна»).

Попутничество сбрасывало с себя уже устаревшую оболочку. Путь Маяковского от мелкобуржуазного анархического бунтарства к пролетарской лит-ре, путь бывших конструктивистов Э. Багрицкого и В. Луговского, путь М. Шагинян от ее ранней книги мистико-эстетствующих стихов «Orientalia» до подлинно революционного, близкого пролетарской лит-ре романа «Гидроцентраль» — таковы яркие примеры изменений, внесенных в литературу новой, социалистической действительностью.

Практика опровергла не только переверзианское положение о фатальной ограниченности писателя рамками своей классовой группы, но и утверждения о том, что художественное качество творчества П. неизбежно будет снижаться по мере приближения их к мировоззренческим позициям пролетариата. «Гидроцентраль» Шагинян, «Соть» Леонова, «Война» Тихонова, «День второй» И. Эренбурга, «Петр I» А. Толстого, «Фома Клешнев» М. Слонимского, «Похищение Европы» К. Федина, «Могила неизвестного солдата» и «Великий или Тихий» В. Лидина, «Время вперед» В. Катаева, «Похождения факира» В. Иванова, «Время, пространство, движение» Л. Никулина, «Строгий юноша» Ю. Олеши, «Последняя ночь» Э. Багрицкого, «Жизнь» В. Луговского—таков далеко не полный перечень важнейших произведений, созданных беспартийными советскими писателями за последние годы, произведений, по своему идейно-художественному качеству заслуженно входящих в актив советской литературы.

При всем разнообразии художественных свойств творчества различных представителей попутнической литературы, при социальной неравнозначности отдельных прослоек в ней ряд типовых черт лит-ры мелкобуржуазной интеллигенции, сотрудничавшей с пролетариатом, проявляется отчетливо. Типовые черты лит-ры П. на раннем этапе развития советской лит-ры обособляли попутническую лит-ру от пролетарской. В годы восстановительного периода основной проблемой попутнической лит-ры была проблема отношения к пролетариату и пролетарской революции, проблема роли и места интеллигенции и крестьянства в этой революции. Социалистическое содержание революции не было освоено П. С большой искренностью и мастерством они изображали послеоктябрьский период как стихийное движение масс, гл. обр. крестьянских. Первое попутническое произведение—поэма Блока «Двенадцать»—ставит проблему отношения к пролетарской революции прежде всего в морально-этическом разрезе, и такой же подход свойственен большому количеству последующих попутнических произведений. Судьба в революции «маленького человека», его переживания, мысли и чувства на фоне грандиозных всемирно-исторических потрясений—вот содержание значительной части ранних попутнических произведений: повестей Л. Леонова, рассказов Бабеля, Федина и т. д. Произведения эти социально двойственны, в них отсутствует понимание реальной закономерности революционного процесса, а восхищение размахом революции переплетается с сочувственным отношением к страданиям и болям «маленького человека». При бесспорной художественной значительности попутнических произведений раннего этапа ряд существенных сторон современности в них не был отражен, а рабочий класс и коммунисты подвергались предельной схематизации («кожаные куртки» у Б. Пильняка напр.).

Закономерно в последующие годы нэпа «маленький человек» превращается в «лишнего человека» в революции, и проблема интеллигенции выдвигается на первый план. Попутнические произведения, посвященные уже не гражданской войне, а годам нэпа, оказываются бесперспективными, а выраженное в них мелкобуржуазное неприятие нэпа объективно противопоставляется программе действий партии пролетариата. «Проточный переулок» Эренбурга, «Особняк» Вс. Иванова, «Трансвааль» Федина—все эти произведения искажают соотношение классовых сил в СССР, неверно показывая якобы рост и мнимую победу буржуазно-собственнических сил в Советской стране. Утрата веры в будущее революции сказалась в произведениях нек-рых П. Тема об интеллигенции стала основной и для левого крыла лит-ры П., но левые П. разрешали ее в широком социальном диапазоне: они пытались разоблачать иллюзии, связанные с преувеличенным представлением о роли и значении интеллигенции. Так появился ряд произведений со специфически-интеллигентской тематикой (начиная от «Исхода Никпетожа» Н. Огнева или «Списка благодеяний» Ю. Олеши и кончая «Севастополем» А. Малышкина и «Временем, пространством, движением» Л. Никулина).

Процесс пересмотра прежних идейных и художественных позиций и «прощания с про-

шлым» охватил в годы первой пятилетки большинство беспартийных советских писателей. С одной стороны, ликвидируется специфически-попутническая ограниченность тематики прежних лет: теперь внимание писателей привлекает во всем ее объеме тематика социалистической реконструкции и социалистического перевоспитания масс. Уже не анархиствующий партизан, не «лишний человек», не интеллигент-одиночка становится центральным героем, но строитель социализма, отважный исследователь, советский ученый, коммунист, хозяйственник, рабочий. С другой стороны, снимаются как окончательно решенные проблемы принятия и непринятия, в каких пределах и с какой стороны, пролетарской революции. Н. Тихонов, А. Толстой, Л. Леонов, М. Шагинян, В. Катаев, В. Лидин, Ю. Олеша, Э. Багрицкий, В. Луговской и др. стремятся полностью перейти на позиции пролетариата. Это стремление сопровождается порой частичными неудачами, неполным пониманием смысла происходящих событий, рецидивами прежних, мелкобуржуазно-интеллигентских колебаний. Но тем не менее основной чертой их творчества является все большее приближение к партии, все более органическое сближение с практикой социалистического строительства, все большее желание осмыслить жизнь с высоты теории Маркса—Энгельса—Ленина—Сталина. В соответствии с этим изменяются и основные черты художественной практики прежнего попутничества. Детальное психологизирование, соединенное с книжно-абстрактными построениями, увлечение самодельным орнаментализмом стиля, утверждение художественного интуитивизма, ограничение запаса жизненных наблюдений крайне узким, кабинетным, преимущественно интеллигентским мирком, частое изображение случайных, нетипичных «анекдотических» явлений—все это сменяется теперь тягой к широким обобщениям, к созданию типичных характеров, к осмыслению опыта, к непосредственному ознакомлению с живой жизнью во всех ее проявлениях, к активному вмешательству в ее ход.

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 о перестройке литературно-художественных организаций и ликвидации РАПП явилось поворотным моментом в лит-ой политике партии, вызванным новой расстановкой сил на лит-ом фронте. Постановление это исходило из учета решающих успехов социалистического строительства, поворота, вносимого этими успехами в практику и сознание миллионов людей, в том числе интеллигенции. В новых условиях существование обособленной организации пролетарской лит-ры, нужной на прежних этапах, стало тормозом в дальнейшем развитии литературы и создало реальную опасность изоляции пролетарских писателей от писателей советской интеллигенции. Такая опасность усугублялась тем, что руководство РАПП и рапповская критика проводили по отношению к П. «левацко»-вульгаризаторскую линию. Руководство РАПП не сделало всех необходимых выводов из речи т. Сталина на совещании хозяйственников. Лозунг «Союзник или враг», извращавший директивы партии о необходимости чуткого подхода к попутчикам, стал повсеместно распространенным. Товарищеская критика произведений подменялась администраторским окриком. Не понимая особенностей путей приближения беспартийных советских писателей к партии, теоретики РАПП схоластически навязывали им требования писать по «методу диалектического материализма» (*см.* также «*РАПП*»). Занятое групповой борьбой, руководство РАПП проглядело решающие сдвиги в среде беспартийных писателей.

Решение ЦК от 23 апр., положившее начало созданию единого Союза советских писателей, было встречено единодушным одобрением всех отрядов советской лит-ры, стало импульсом для развертывания творческой работы. Если в ответ на резолюцию ЦК по вопросам лит-ры от 1925 в высказываниях ряда писателей (см. анкету, проведенную редакцией «Журналиста») звучало завуалированное требование избавить советскую лит-ру от руководства партии, то в 1932 беспартийные советские писатели единодушно демонстрировали свое доверие партии и ее руководству.

Вторая пятилетка выдвигает задачу построения бесклассового социалистического общества, превращения всего трудящегося населения страны в активных и сознательных строителей социализма и ликвидации пережитков капитализма в экономике и сознании людей. Создается бесклассовая лит-ра бесклассового социалистического общества. Классовая борьба в лит-ре существует и на данном этапе, принимая новые формы и обостряясь в отдельные периоды и на отдельных участках. Но все более сближаются ряды пролетарских писателей, писателей-коммунистов и беспартийных советских писателей. Процесс создания литературы бесклассового социалистического общества (при продолжающейся классовой борьбе) является и процессом органического слияния беспартийных советских писателей со всей армией художников социализма.

I Всесоюзный съезд советских писателей [июль—август 1934] явился реальным подтверждением факта создания единого производственно-творческого коллектива, состоящего из писателей-коммунистов и огромного большинства беспартийных советских писателей. Выступления беспартийных писателей, в прошлом называвшихся П. (Вс. Иванова, И. Эренбурга, Л. Леонова, К. Федина, Н. Тихонова, Ю. Олеши и др.), с заявлениями о партийности творчества, о важнейшей задаче писателя создать образ большевика, строителя социализма — такие выступления были не только могучей демонстрацией доверия к партии, признания плодотворности ее руководства и понимания задач социалистической лит-ры, но и прямым выводом из творческой практики советской лит-ры за последние годы. Старое понятие «попутничество» изжило себя как в литературно-политическом, так и в творческо-художественном смысле.

Библиография: Григорьев Я., Кризис старых попутчиков, «На литературном посту», 1927, № 20; Ермилов В., Буржуазия и попутническая литература, «Ежегодник литературы и искусства на 1929»,

М.,1929; Машбиц-Веров И., Русская литература в 1928. Статья вторая, Литература попутчиков, «Русский язык в советской школе», 1929, №№ 1 и 2; Ольховый Б., Еще раз о литературном попутничестве, «Печать и революция», 1929, № 8; Его же, О попутничестве и попутчиках, «Печать и революция», 1929, №№ 5 и 6; Динамов С., Из попутчиков в союзники, «Литературная газета», 1930, № 51; Либединский Ю., Сегодня попутнической литературы, «Звезда», 1930, № 1; Мессер Р., Попутчики второго призыва, «Звезда», 1930, № 4; Нусинов И., От попутчика к союзнику, «Литературная газета», 1930, № 43; Саянов В., Современные литературные группировки, Л., 1930; Северин Е., В преодолении попутничества, «Литература и искусство», 1930, № 3—4; Авербах Л., За писателя союзника, «На литературном посту», 1931, № 15; Его же, Кризис буржуазной литературы, «Литературная газета», 1931, № 33, 20 июня; Его же, Темпы саморазоблачения. О Троцком, Маяковском и попутничестве, «РАПП», 1931, № 1; Браун Н., Борьба за перестройку, «Ленинград», 1931, № 10; Лузгин М., Больше самокритики, «Ленинград», 1931, № 6; М. Б., Национал-демократизм и борьба за попутчиков. На диспуте в Комакадемии, «Литературная газета», 1931, № 31; [О попутничестве]. Стенограммы речей в Ленинградск. ВССП, М. Слонимский, Н. Тихонов, Н. Никитин, Н. Браун, М. Козаков, «Звезда», 1931, № 8; О попутничестве и союзничестве. Резолюция пленума РАПП по докладу Селивановского, «На литературном посту», 1931, № 26, и «Литературная газета», 1931, № 50, 15 сент.; Тихонов Н., Нет произведения без политики, «На литературном посту», 1931, № 26 (ср. «Литературная газета», 1931, № 42, 5 авг.); Чумандрин М., О попутчиках, перестройке и «штаммейстерах», «На литературном посту», 1931, № 26; Штейнман З., На путях от попутничества к союзничеству, «Пролетарский авангард», 1931, № 9; Гольцев В., Перед новыми задачами, «Литературная газета», 1931, №№ 39 и 40 от 20 и 25 июля; За пять дней, Творческая дискуссия в ВССП, «Литературная газета», 1931, № 38, 15 июля; За четкое размежевание в рядах ВССП. Второй и третий день дискуссии в Москве, «Литературная газета», 1931, № 50, 15 сент.; К дискуссии в Московском отделе ВССП, «Литературная газета», 1931, № 50, 15 сент.; Леонов Л., Речь, Дискуссия в ВССП, «Новый мир», 1931, № 10; Лидин Вл., Проверка по времени, «Литературная газета», 1931, № 43, 10 авг.; Никитин Ник., Нужно знать и любить пролетариат и ненависть его, «Литературная газета», 1931, № 42, 5 авг.; Его же, От разума к сердцу, «На литературном посту», 1931, № 26; Нусинов И., Уровень и качество отступления, «Литературная газета», 1931, № 38; Огнев Н., О трех крушениях, «Литературная газета», 1931, № 34, 25 июня; О первом этапе творческой дискуссии в Ленинградск. организации ВССП. Резолюция бюро фракции ВКП(б) Ленинградск. ассоциации пролетписателей и Ленотдела федерации объединения советских писателей, «Литературная газета», 1931, № 42, 5 авг.; Первые уроки дискуссии в ВССП, «Литературная газета», 1931, № 54, 7 окт.; Полонский В., Речь, Дискуссия в ВССП, «Новый мир», 1931, № 10; Его же, Интуиция и творчество, Доклад, «Литературная газета», 1931, № 53, 2 окт.; Рест Б., О попутнической поэзии. На докладе В. Саянова в ВССП, «Литературная газета», 1931, № 47, 30 авг.; Его же, Дискуссия в Ленинграде, «Формулы перехода»—доклад Зел. Штейнмана, «Литературная газета», 1931, №№ 38, 39, 40 и 42 от 15, 20 и 25 июля и 5 авг.; Его же, Творческая дискуссия в ВССП в Ленинграде, «Литературная газета», 1931, № 58 (о детской лит-ре); Сейфуллина Л., Речь, Дискуссия в ВССП, «Новый мир», 1931, № 10; Селивановский А., Два творческих полюса в попутничестве и союзничестве (Отрывки из доклада на пленуме правления РАПП), «Литературная газета», 1931, № 50, 15 сент.; Его же, Из попутчика—в союзники, «Известия ЦИК СССР», 1931, № 142, 25 мая; Его же, Попутчики и союзники, «Правда», 1931, № 275, 5 окт.; Его же, Попутничество и союзничество, «Пролетарская литература», 1931, № 4; Его же, Ваша работа проверяется (Заключительное слово т. Селивановского), «Литературная газета», 1931, № 52, 25 сент.; Его же, О чем идет спор? (К дискуссии в ВССП), «Октябрь», 1931, № 11—12; Его же, Против вульгаризации, «Литературная газета», 1931, № 51, 20 сент.; Слетов П., Речь, Дискуссия в ВССП, «Новый мир», 1931, № 10; Селивановский А., О буржуазном реставраторстве и социалистической лирике (Речь на поэтической дискуссии в ВССП 16 дек. 1931), «Красная новь», 1932, № 2; Слонимский Мих., Новые формы могут быть созданы новым отношением к действительности, «Литературная газета», 1931, № 42, 5 авг.; Его же, Против «бессмысленного» орнамента—за мировоззрение, «На литературном посту», 1931, № 26; Творческая дискуссия в ВССП, «Литературная газета», 1931, № 51, 20 сент.; Творческая дискуссия ВССП (Шестой и седьмой день), «Литературная газета», 1931, № 52, 25 сент.; Творческая дискуссия в Моск. отд. ВССП, «Пролетарская литература», 1931, № 5—6; Асеев Н., Сегодняшний день советской поэзии (Речь на поэтической дискуссии в ВССП 16 дек.), «Красная новь», 1932, № 2; Павленко П., Творческая дискуссия в ВССП, «Красная новь», 1932, № 1; Рест Б., Плохо понимающие необходимость перестройки, Творческая дискуссия в ВССП в Ленинграде, «Литературная газета», 1932, № 7, 11 февр.; Творческая дискуссия в ВССП в Ленинграде, «Литературная газета», 1932, № 5, 28 янв.; Селивановский А., Попутничество и союзничество, ГИХЛ, М.—Л., 1932 (Массовая критич. биб-ка «На литературном посту»); Корабельников Г., Талант и направление, «Литературная газета», 1933, № 18—19, 23 апр.; Его же, Конец чеховской темы, «Правда», 1933, 27 мая (то же, «Литературный критик», 1933, № 1); Серебрянский М., Прощание с прошлым, в сб. «Советская лит-ра на новом этапе», М.—Л., 1934. *А. Селивановский*

ПОРТРЕТ в лит-ре—одно из средств художественной характеристики, состоящее в том, что писатель раскрывает типический характер своих героев и выражает свое идейное отношение к ним через изображение внешности героев: их фигуры, лица, одежды, движений, жестов и манер. В пространственных изобразительных искусствах—живописи, рисунке, скульптуре—изображение внешности персонажей—единственное средство построения художественного образа. В том случае, когда целое произведение посвящено характеристике отдельной личности, П. является особым жанром, к-рый носит именно это название и к-рый стоит иногда в центре художественного течения или отдельного творчества художника-портретиста. Из изобразительного искусства название П. перешло в теорию лит-ры.

В художественной лит-ре как искусстве словесном П. является только одним из средств характеристики, употребляемом в композиционном единстве с другими подобными же средствами: развертыванием действия в сюжете, описанием мыслей и настроений героев, диалогом действующих лиц, описанием обстановки и т. д. Своеобразной системой таких средств характеристики и создается в лит-ре художественный образ, а П. оказывается тем самым одной из сторон художественного образа. Среди всех других способов изображения П. отличается особой зрительной наглядностью и вместе с пейзажем (*см.*) и бытовыми описаниями придает произведению особую силу изобразительности.

Являясь одной из сторон художественного образа, П. включает те основные моменты, к-рые существенны для образа в его целом. В П. героя, как и во всем его образе, существуют и общие типические черты и индивидуальные. С одной стороны, лит-ый герой изображается в большинстве случаев как социальный и исторический человек, представитель определенной общественной эпохи, определенного класса и классовой группы; его наружность, движения, манеры характеризуют обычно ту социальную среду, к-рую писатель в своем произведении обобщает и идеологически оценивает. С другой стороны, лит-ый герой является отдельной личностью, неповторимой индивидуальностью, отличающейся от других членов своей среды; выбором и сочетанием индивидуальных черт его И. пи-

сатель также выражает свое идейное отношение к той социальной группе, представителем к-рой является герой. Напр., рисуя в последней главе «Евгения Онегина» образ Татьяны-княгини, Пушкин дает ее П., в к-ром раскрыты типические, социально-групповые черты, характерные для светского дворянского общества: «Она казалась верный снимок du comme il faut». Но на основе этих типических черт поэт подчеркивает индивидуальные особенности поведения и манер Татьяны, выделяющие ее из светской толпы, возвышающие ее образ в сознании читателя: «Она была не тороплива, / Не холодна, не говорлива;/ Без взора наглого для всех, / Без притязанья на успех,/ Без этих маленьких ужимок, / Без подражательных затей, / Все тихо, просто было в ней». Эти черты свойственны Татьяне, потому что она выросла не в испорченной светской среде, а в усадебной простоте и непосредственности, к-рые так высоко ценил Пушкин. П. литературных героев бывает следовательно различен и исторически меняется в зависимости от того, какая социальная действительность в нем типизируется, какое идейное отношение к типическому герою выражает в нем автор. Но и портрет литературных героев, представляющих одну и ту же социальную среду, бывает различным у разных писателей вследствие различного идейного отношения их к этой среде. Ср. напр. портрет Рахметова в «Что делать?», подчеркивающий силу и мужество будущего борца за «дело народное», с портретом Губарева в «Дыме» Тургенева, где все индивидуальные черты героя, его фигура и лицо выражают резко-отрицательное, сатирическое отношение писателя-либерала к вождю революционной эмиграции.

В различных лит-ых родах и жанрах П. меняется со сменой художественных методов, стилей и лит-ых направлений. На разных этапах лит-ого развития, в различных его моментах П. отличается степенью своей типичности и степенью своей индивидуализации на основе идейного его содержания. В творчестве писателей, тяготеющих к натурализму с его социально-бытовыми обобщениями или к реализму, раскрывающему более глубокие социальные противоречия, П. героев отличаются обычно реалистическим правдоподобием и типичностью. Герой изображается как типичный представитель своей среды, в ее обычных, повседневных бытовых отношениях и обстановке; в П. героев чаще всего подчеркиваются повседневные бытовые черты, не имеющие в себе ничего исключительного и необычайного. В творчестве же писателей, отличающихся теми или иными оттенками романтизма, фантастики, очень часто можно видеть отталкивание от обыденного и бытового. Герои изображаются как исключительные личности, в необычных, редко встречающихся обстоятельствах, и в П. их много необычайного, преувеличенного, а иногда и фантастического. Это уже не бытовой, а романтический портрет, встречающийся преимущественно в романтических поэмах, балладах и лирике. Однако не всегда у писателей-реалистов портрет отличается сохранением черт внешнебытового правдоподобия. В некоторых произведениях писателей-реалистов, пронизанных романтикой или сатирической настроенностью, доходящей до гротеска, мы находим типический П. типических героев, показанных в гиперболизированных бытовых связях или же вне их. Таковы П. щедринских градоначальников из «Истории одного города», в к-рых гипербола и фантастичность индивидуальных фигур ярко раскрывают глубокое типическое обобщение художника.

В зависимости от характера литературного стиля меняется содержание портрета и самое место, к-рое ему уделяется. Отсюда весьма различные формы П. в истории лит-ры—от богато разработанного П. до почти полного отсутствия его (напр. у символистов).

Литература русского феодально-крепостнического дворянства конца XVIII века утверждала существовавший порядок и через лит-ый П. Так, в одах Державина портрет Екатерины II рисуется как утверждение политического строя крепостнического государства. Живые индивидуальные черты Екатерины II в этом портрете Державина не интересуют. Им подчеркивается божественность, величественность, мощь, роскошь. Державин выбирает и соответствующую позу: императрица спускается с облаков, как жрица или богиня («Видение мурзы»). П. выступает как элемент образа и дополняет общую державинскую характеристику Екатерины II. Это же утверждение дворянского государства определяет П. крестьян у Державина. Он изображает напр. крестьянок как всем довольных, счастливых и здоровых девушек, проводящих время в веселых танцах под свирель пастушка,—у них «сквозь жилки голубые льется розовая кровь» и т. д. («Русские девушки»). Лит-ра прогрессивного дворянства и зарождающегося капитализма стремилась разоблачить такое изображение феодальных отношений, в частности и в области П. Крылов в повести «Каиб» высмеивает крепостнические идиллии и дает иной П. пастуха-крестьянина: «на берегу реки запачканное творенье, загорелое от солнца, заметенное грязью»; портрет Крылова правдивее портрета Державина, он раскрывает противоречия действительности, которые Державин стремился скрыть. В отличие от феодально-крепостнической литературы с ее обобщенным, неиндивидуализированным портретом Пушкин, отражая в своем творчестве тенденции и элементы буржуазного развития, разрабатывает иной социально-психологический, индивидуальный П. Изображая человека в развитии, в связи с общественной средой, Пушкин и внешность показывает в развитии и ее социальной характерности (Татьяна—уездная барышня, Татьяна—княгиня, Пугачев—бездомный скиталец, Пугачев—вождь крестьянского войска). Притом у Пушкина черты внешности человека в его П. теснейшим образом связаны с внутренним миром его переживаний, его отношением к жизни (фигура скучающего Онегина, П. романтика Ленского, портрет Ольги, раскрывающий ее примитивность, и др.).

Лит-ра революционной крестьянской демократии 60—70-х годов дает нам яркие примеры социально заостренного П. Так, Черны-

шевский в образе Рахметова («Что делать?») утверждает внешний облик крестьянского революционера: физическая сила, выносливость, простота и демократизм внешности раскрываются в романе как свойства, сближающие с людьми труда, как необходимые в грядущих революционных боях. Тяжесть хищнической капиталистической эксплоатации Некрасов раскрывает через П. крестьянина-белоруса («Железная дорога»). Резко сатирические портреты буржуазии он же дает в «Современниках», «Железной дороге» и др.

Буржуазно-дворянская лит-ра стремилась опорочить деятельность крестьянских революционеров и давала их П. антипатичным, отрицательным или даже карикатурным (портрет Марка Волохова в «Обрыве» Гончарова, портреты революционеров Маркевича).

Буржуазно-дворянская литература эпохи империализма давала мистически-искаженное отражение действительности. Символисты поэтому культивировали изображение человеческой личности, оторванной от общества, полной асоциальных переживаний, ощущавшей неустойчивость действительности. Отсюда реальный портрет занимает в поэзии символистов ничтожное место. Внешний облик человека выступает лишь как знак чего-то непознаваемого, тайного, а не как облик реального человека: «Шлейф, забрызганный звездами, /синий, синий, синий взор./ Меж землей и небесами /вихрем поднятый костер/. Жизнь и смерть в круженьи вечном, /вся— в шелках тугих—/ Ты—путям открыта млечным, /скрыта в тучах грозовых» и т. д. (Блок).

Лит-ра наиболее агрессивных кругов предвоенной империалистической буржуазии (акмеизм) выдвинула новый образ положительного героя—завоевателя, смелого покорителя колоний—и соответствующий эстетизированный его П. (Гумилев).

Пролетарская лит-ра, критически овладевая наследством прошлого, вносит в П. свое новое. Дает реальное изображение человека в единстве его индивидуальных и социальных особенностей, раскрывает подлинную его сущность с точки зрения интересов пролетариата. Отсюда например многосторонность портрета у Горького, отмечающего и классовые, и профессиональные, и национальные, и др. черты. Давая портрет купца Щурова («Фома Гордеев»), Горький отмечает в его облике и черты, характерные для купца определенной среды и эпохи, и возрастные и другие особенности, но сквозь все эти черты прежде всего выступает представитель буржуазии. Горький заостряет внимание читателя на внешности Щурова в тот момент, когда в ней ярче проявляется собственник. Давая внешний облик Павла («Мать»), Горький утверждает силу, выдержанность и энтузиазм революционера. Пролетарская литература, отражая многообразие нашей социалистической действительности, все же отстает в деле отражения и утверждения нового внешнего облика человека, к-рый формируется в процессе строительства социализма. П. человека нашего времени, радостный и здоровый облик его, еще недостаточно разработан советской лит-рой.

Библиография: Bruns J., Das literarische Porträt der Griechen, Berlin, 1896; Kircheissen F. M., Die Geschichte des literarischen Porträts in Deutschland, Bd I, Lpz., 1905; Franz A., Das literarische Porträt in Frankreich im Zeitalter Richelieus u. Masarins, Chemnitz, 1906; Лессинг Г., Лаокоон или о границах живописи и поэзии, Собр. сочин. Лессинга, т. VII—VIII, СПБ, 1904, новое изд., Изогиз, [Л.], 1933; Бурхгардт Я., Культура Италии в эпоху Возрождения, т. II, СПБ, 1906, стр. 60—69; Переверзев В., Творчество Гоголя, М., 1914 (неск. изд.); Белецкий А. И., В мастерской художника слова, гл. IV («Изображение внешности лиц»), написанная М. О. Габель, в изд. «Вопросы теории и психологии творчества», т. VIII, 1923; Дружкина В. А., Портретная живопись в романе «Война и мир» (Методологический этюд), сб. «Толстой и о Толстом», вып. II, М., 1926; Давидович М. Г., Женский портрет у русских романтиков первой половины XIX в., в сборнике «Русский романтизм», под редакцией А. И. Белецкого, Л., 1927; Фриче В. М., Социология искусства, изд. 3, Гиз, Москва, 1930.

Г. П. и Г. Шпайер

ПОРТУГАЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. — Древнейшими памятниками П. л., если не считать дошедших до нас в немногочисленных отрывках так наз. коссант (cossantes)—лирических стихотворений, создавшихся в результате скрещения церковной и народной песенных традиций,—является поэтическое наследие галисийско-провансальской школы XIII—XV вв. Результат южно-французских культурных влияний, школа эта, воспроизводившая на галисийском наречии характерные для поэзии провансальских трубадуров стихотворные жанры, сложилась в феодально-аристократических португало-испанских кругах, имея своими представителями кастильского короля Альфонса X [ум. 1290], — галисийская лирика была придворной при кастильском дворе,—ряд принцев крови, многих поэтов из числа придворной интеллигенции и т. д. Поэзия их, проникнутая мотивами любовного томления, куртуазной чувствительности и мистического символизма, достигла своего расцвета при короле Динише [Diniz, 1279—1325]. Поэтическими сводами этой эпохи являются несколько «Песенников» (Cancioneiros), из к-рых наиболее известны Ажудский («Cancioneiro da Ajuda»), Ватиканский («Cancioneiro da Vaticano»), Колоччи-Бранкути («Colocci Brancuti») и в особенности обширный «Всеобщий песенник» (Cancioneiro Geral), изданный в Лиссабоне в 1516. Помимо любовной и мистической лирики мы встречаем здесь также стихотворения, восходящие к народным песенным традициям, и сатиры, подражающие провансальским сирвентам.

Дальнейший этап в развитии португальской поэзии отмечен решительным влиянием латинских и итальянских образцов. Ко второй половине XIV в. относится и самая ранняя из попыток эпического повествования—«Поэма о битве у Саладо» Афонсо Жиралдеша (Affonso Giraldes). Испано-итальянские и классические влияния можно различить уже у португальско-галисийских лириков конца XIV и начала XV вв. Таковы Жуан Родригеш де ла Камара, Фернан Кашкисио [Fernam Casquicio], Вашко де Камойнш [ум. 1386], Гонсало Родригеш [ум. 1385], Гарси Фернандеш де Жерена [1340—1400], Масиаш Влюбленный [Macias Namorado, первая половина XV в.] и мн. др. Популярным чтением в эту эпоху являлись рыцарские романы бретонского цикла, из к-рых уже в XIII в. большое распро-

странение получил «Амадис Гальский» (Amadis de Gaula). Вопрос о влиянии португальской разработки этого романа на испанского «Амадиса» остается до сих пор открытым, хотя историко-литературная традиция и продолжает отдавать первенство Португалии.

Из ранних прозаиков следует упомянуть короля Дуарте [1391—1438] с его моральнофилософской энциклопедией «Leal conselheiro» (Верный советник) и хроникеров Фернана Лопеша [Fernam Lopes, 1380—1460], Гомеш де Азурара [Gomes Eannes de Azurara, 1410 — ок. 1474], оставившего описание похода на Гвинею, и Дуарте Гальвао [Duarte Galvão, 1445—1517]. Предвестниками «золотого века» португальской поэзии следует считать утонченных буколиков Бернардина Рибейро [Bernardim Ribeiro, 1486—1554], автора известной пасторали «Menina e moça», и Кристована Фалкао [Christóvam Falcão, 1500—1558], оказавших значительное влияние и на испанскую лит-ру. Так. обр. к середине XVI в. мы наблюдаем в П. л. все характерные для феодально-аристократической поэтики жанры. Экономический подъем Португалии в связи с ее колониальной экспансией в Америке, Африке и Азии дал мощный толчок развитию ее национальной культуры. XVI в. по праву считается «золотым веком» П. л. Все ярче сказывается влияние итальянских ренессансных воздействий. Молодой португальский торговый капитал в культурном отношении приобщается к лучшему и наиболее изысканному из того, что можно было найти у соседей и соперников. Выучка у классиков Аппенинского полуострова в соединении с незаурядным поэтическим талантом создала такого крупного поэта, как Франсишко де Саа де Миранда [(*см.*) Francisco de Sá de Miranda, 1495—1558], автора эклог, лирических поэм и комедий итальянского типа, насадителя итальянских ритмов и поэтических форм. Его продолжателями являются Диого Бернардеш [Diogo Bernardes, ок. 1530—1605], Антонио Феррейра [Antonio Ferreira, 1528—1569], Франсишко Галвао [Francisco Galvão, 1563 — около 1636] и другие. Выдающимися представителями португальской буколической поэзии были Франсишко Родригеш Лобо [Francisco Rodrigues Lobo, ок. 1550—ок. 1625] и Фернао Альвареш ду Ориенте [Fernão Alvares d'Oriente, 1540—1595]. Мистика католицизма вдохновляла религиозную поэзию Элоя де Саа Соутомайора [Eloi de Sá Soutomaior]. Первым португальским драматургом, деятельность которого важна также и в истории испанского театра, является Жил Висенте [Gil Vicente, ок. 1470—ок. 1536], автор диалогов на религиозные темы и фарсов бытового характера. Опираясь на технику церковного и уличного театров позднего средневековья, он учитывал и возможности придворного спектакля в итальянском духе. Последующие португальские драматурги, как Рибейро Шиадо [Antonio Ribeiro Chiado, 1520—1591], Балтазар Диаш [Balthasar Dias], все более и более склонялись к итальянским комедийным образцам, пропагандировавшимся в особенности Саа де Миранда. Особняком стоит драматизированная повесть Жорже де Вашконселлуша [Jorge Ferreira de Vasconcellos, 1515—1585] «Эуфрозина», написанная под влиянием анонимной испанской «Трагедии о Калисто и Мелибее». Крупнейшей фигурой этой эпохи является певец колониального величия Португалии Луиш де Камойнш [Luis de Camões, 1525—1580], или, как принято обозначать по-русски, Камоэнс (*см.*), слагавший торжественные октавы португальским завоеваниям в далеком Индийском океане. Его поэма «Os Lusiadas» (Лузиады, 1 изд., 1572) наряду с «Освобожденным Иерусалимом» Тассо является крупнейшим эпическим произведением эпохи Возрождения. Основу ее составляет описание морского похода Васко да Гама на Индию. В десяти песнях повествуется о беспримерном героизме португальской флотилии и ее капитана, об их испытаниях, жестокой борьбе и великих победах в полуденных странах «во имя христианской веры и величия родины». Согласно правилам классической поэтики, унаследованным преимущественно у Вергилия, в описываемых событиях ближайшее участие принимают олимпийские боги. Камоэнс пользуется также удобными поводами для воспевания былой славы Португалии, щедро рассыпая по всей поэме намеки и на современные события. Ряд строф поэмы отличается величайшим изобразительным мастерством и лирическим пафосом, преодолевающим каноны эпического повествования. Кроме «Лузиад» Камоэнсу принадлежат лучшие в португальской поэзии сонеты, написанные в манере Петрарки, оды, эклоги и наконец три, впрочем не столь примечательные, комедии. Творчество Камоэнса явилось кульминационным пунктом в развитии П. л. эпохи колониальной экспансии; оно в известном смысле и завершило ее; т. к. ряд социально-политических условий в дальнейшем, вплоть до XIX века, мало благоприятствовал лит-ому преуспеянию страны. В 1580 Испания в форме насильственно навязанной унии аннексировала Португалию. Португалия утратила значительную часть своих колониальных владений, перешедших в руки голландцев и англичан, и наконец стала жертвой той экономической катастрофы, благодаря которой роль стран Пиренейского п-ова в европейской экономической и политической жизни стала с XVII в. третьестепенной. В удел многочисленным поэтам и писателям остались лишь воспоминания о прошлом величии колониальной монархии. Отсюда мы встречаем ряд эпических поэм, написанных в манере «Лузиад», Жеронимо Корте Реал [Jeronimo Corte Real, 1540—1593], Луиша Перейры Брандао [Luis Pereira Brandão], Монзиньо Кеведо [Quevedo], Габриэла де Каштро [Gabriel Pereira de Castro, 1571—1632], Франсишко де Са де Менезеш [ум. 1664] и пр. Колониальная экспансия Португалии и связанный с ее экономическими и политич. успехами в XVI веке рост самосознания ее экспансионистских групп послужили источниками и материалом для развития обширной исторической литературы. Славные времена заокеанских походов и блистательные царствования королей-завоевателей дали обильную пищу воображению преимущественно

историографов, например Фернан Лопеш де Каштаньеда [Fernam Lopes de Castanheda, 1500—ок. 1550], Жоао де Барруш [João de Barros, 1496—1570], Диого до Който [Diogo do Couto, 1542—1616] и мн. др. Наряду с этим следует отметить и рост лит-ры путешествий, в особенности путешествий по Востоку. Иные повествовательные жанры эпохи копируют по преимуществу испано-итальянские образцы; таковы например некоторые плутовские романы. Рыцарский роман, идеализирующий былое рыцарство, заявил о себе соперником «Амадиса» по всеевропейской популярности «Chronica de Palmerim de Inglaterra» (Хроника о Пальмерине Английском, 1567) Франсишко де Морайша [1500—1572]. Во второй половине XVI в., в связи с развитием католической реакции, можно наблюдать и некоторый подъем религиозно-философской лит-ры, представленной мистиками Томе де Жезушем [Frei Thome de Jesus, 1529—1582] и Жуаной де Гама [Joana de Gama, ум. 1568].

В XVII в. наблюдается полное оскудение португальской прозы и подчинение драматургии испанским образцам, упадок эпических форм и историографии, вынужденной культивировать воспоминания о былом национальном величии. За весь этот период можно назвать лишь два-три имени, возвышающихся над общим оскудением. Антонио Виейра [Antonio Vieira, 1608—1697] интересен своими морально-обличительными письмами, проповедями и «Пророчествами» о печальном будущем Португалии. В поэзии господствуют гонгористы (*см. «Гонгора»*) вроде Франсишко Мануэл де Мело [Francisco Manoel de Mello, 1608—1666], Антонио Барбозы Бесейлара [Antonio Barbosa Bacellar, 1610—1663] и др. Из всех памятников лит-ры этой эпохи наибольшей известностью пользуются так наз. «Письма португальской монахини», принадлежащие перу Марианны Алкофорадо [Marianna Alcoforado, 1640—1673], отличающиеся своей лирической глубиной и тонкостью в обрисовке любовной страсти.

В преддверии XVIII в. лит-ая жизнь Португалии теплится в многочисленных феодально-салонных академиях, отражающих литературное вырождение. Создание в 1720 Португальской академии и культурная ориентация на Францию несколько оживили печальную лит-ую действительность. Франсишко Шавьер де Менезеш, граф Эрисейра [Francisco Xavier de Menezes, 1673—1743] написал поэму «Henriqueida» (Энрикеида, 1741), члены «Общества аркадийцев» Педро Антонио Корреа Гарсао [Pedro Antonio Correa Garção, 1724—1772] и Антонио да Круш э Силва [Antonio Diniz da Cruz e Silva, 1731—1799] воскресили классические традиции и заслужили прозвища португальских Горация и Пиндара. К первой трети XVIII века относится творчество талантливого драматурга Антонио Жозе да Силва [Antonio José da Silva, 1705—1739], сына крещеного еврея, сожженного на костре по обвинению в иудействе. Возврат к классицизму на фоне политической реакции и экономического упадка свидетельствует о стремлениях некоторой части португальской дворянской и буржуазной интеллигенции через обращение к «гармонической» античности уйти от неприглядной действительности. В этом отношении весьма показателен рецидив буколической и идиллической поэзии у Домингуша Торреш [Domingos Maximiano Torres, 1748—1810], возврат к забытому мастерству сонета и к элегии у Мануэла Барбозы дю Бокаже [Manoel Barbosa du Bocage, 1765—1805], ученая усидчивость эпика Жозе Агоштиньо де Маседо [José Agostinho de Macedo, 1761—1831] и т. д. Появляется и группа сатириков во главе с Николау Толентино д'Алмейдой [Nicolau Tolentino de Almeida, 1741 — 1811]. Крупнейшим представителем классицизма и вместе с тем предвестником романтической поэзии является Франсишко Мануэл до Нашименто [Francisco Manoel do Nascimento, 1734—1819].

Начало XIX века принесло Португалии неисчислимые бедствия. Оказавшись ареной борьбы между англичанами и французами, раздираемая гражданской войной, истощенная и разоренная страна забывает о литературе. Возрождение ее связано уже с эпохой роста буржуазного самосознания, с эпохой глубоких социально-политических сдвигов, приведших в конце концов к падению монархии [1910]. Первые шаги романтизма в начале XIX века связаны с либеральной общественностью. Алмейда Гаррет [Almeida Garrett, 1799—1854] прошел в эмиграции школу французских романтиков. Португальский либерализм в силу сложившихся исторических условий принял яркую национально-патриотическую окраску. Наступившему упадку Португалии и ее политической зависимости либералы противопоставляли ее славное прошлое. Поэтому либерально-романтическая литература осуществляла задачи идеализации этого прошлого. В творчестве Алмейды Гаррета это сказалось в обращении к народной поэтической традиции, в идеализации старины в романе «O arco de Santa Anna», в поэмах «Camões» (Камоэнс, 1825) и «Dona Branca» (Дона Бранка, 1826), в драмах «Auto de Gil Vicente» (Ауто Жиля Висенте, 1838), «Dona Philippa de Vilhena» (Дона Филиппа де Вильена, 1840) и «O Alfageme de Santarem» (Оружейник из Сантарена, 1842). Продолжателем дела Гаррета явился «португальский Вальтер Скотт» Алешандре Эркулано [Alexandre Herculano, 1810—1877], автор «Легенд и рассказов» [1851], романов «Пресвитер Эурико» [1844] и «Систерский монах» [1848]. Либеральную и антикатолическую точку зрения Эркулано развивал и в своих исторических работах «История Португалии» [1846—1853] и «О происхождении и учреждении инквизиции в Португалии» [1854—1859]. В поэзии значительную роль играли романтик Антонио Фелисиано Каштильо [Antonio Feliciano de Castilho, 1800 — 1875] и лирики сентиментального толка, как например Франсишко Гомеш де Аморин [Francisco Gomes de Amorim, 1827—1892], автор ряда песен свободы, драмы, осуждающей расовую ненависть, и пр.

С середины XIX в. П. л. вступила в новую фазу своего существования. Молодое послеромантическое поколение, выражая настрое-

ния «мятежной» леволиберальной буржуазии, обратило свои взоры на передовую Европу. Центром лит-ого движения становится Коимбра с ее университетом, а главой его—выдающийся поэт, член I Интернационала, Антеро де Кентал [Antero de Quentales, 1842—1891] вместе с филологом Теофилом Брагой [Theophilo Braga, p. 1843]. Староромантические традиции однако еще надолго сохранили свою силу. Поэт Томазо Рибейро Феррейра [Tomas Antonio Ribeiro Ferreira, 1831—1901] пишет романтико-патриотические поэмы на историческом материале, Жоао де Деуш [João de Deus, 1830—1896] выражает лирическую стихию романтизма в духе Мюссе, Антеро де Кентал эпатирует провинциальную Португалию своим прудонизмом, антиклерикализмом и обнажением противоречий психики в своих сонетах. Утопический социализм, проникнутый мотивами своеобразного мистического анархизма, отличает творчество автора поэмы «Антихрист» Гомеша Леал [1849 — 1921]. Оригинальным вариантом романтика-патриота явился талантливый поэт Герра Жункейро [Guerra Junqueiro, p. 1850]. К идеологам умирающей аристократии, обращающейся к прошлому «благородству нации, поверженному во прах перед демократией», следует отнести Луиша де Магальяйша [Luis de Magalhães, p. 1859] с его поэмой «Дон Себаштьао». Крупнейшим представителем парнасизма явился Антонио Фейжо [Antonio Feijo, 1862—1917], за к-рым последовало целое поколение модернистов.

Коимбрская школа воспитала ряд прозаиков, создавших буржуазно-реалистический и натуралистический роман. К ним принадлежат: плодовитый Камилло Каштелло Бранко [Camillo Castello Branco, 1826 — 1890], типичный представитель мелкобуржуазного филантропизма, автор ряда романов из быта португальского города и его социальных низов, Жулио Диниш [Julio Diniz, 1839—1871]—народник и бытописатель провинции. Жозе Мариа де Эса де Кейрош [(см.) José Maria de Eça de Queiroz, 1846—1900], наиболее известный в Европе из новых португальских писателей, последователь Флобера, первый и лучший представитель психологического романа в П. л., остановивший свое внимание преимущественно на конфликтах и кризисе мелкобуржуазного сознания в эпоху капитализации страны. Представителями натурализма явились: Жулио Пинто [1842—1907], Жайме де Лима [Jaime Magalhães de Lima, p. 1857], Франсишко де Кейрош [Francisco de Queiroz, 1848—1919], Мануэл де Силва Гайо [Manuel de Silva Gayo, p. 1860], Жоао Граве [João Grave, p. 1872] с его романом из рабочей жизни «Os Famintos», Мария Ваш де Карвальо [D. Maria Amalia Vaz de Carvalho, 1847—1920] и т. д. Среди новеллистов, по большей части испытавших влияние французских авторов, следует назвать Жулио Машадо [1835—1890], Родриго Паганино [1835 — 1863], Аугушто Сарменто, Жозе Фиайо де Алмейду [José Fialho d'Almeida, 1857—1912] и Жозе де Тринидаде Коэльо [José Francisco Trinidade Coelho, 1861—1908]. Драматургия XIX века совершила свой путь от романтического историзма школы Гаррета к натуралистической буржуазной драме. Из авторов этой группы наиболее известны: Фернандо Калдейра [1841—1894], Антонио Эннеш [1848—1901], Максимилиано де Азеведо [1850—1911], Жозе да Монтейро [1846—1908]. Значительнее всех Жоао да Камара [João da Camara, 1852—1908]—драматург большого диапазона, известный в особенности своими драмами из быта уходящей в прошлое португальской аристократии. Жулио Данташ [Julio Dantas, p. 1876] — крупнейший португальский драматург XX века. Рядом с ним следует назвать Ладислао Патрисио, Франсишко Лаже, Жайме Кортезао, Витториано Брагу и некоторых других представителей натуралистической драматургии.

Литература современной Португалии характеризуется отсутствием какого-либо центрального и главенствующего течения. Она в значительной мере ориентируется на французские образцы. Воинствующий символист Эужению де Каштро [p. 1869] замкнулся в кругу своих виртуозных ритмов и условных, абстрактных образов. Поэтический импрессионизм и мистическую созерцательность культивируют поэты Раул Брандао [Raul Brandão] и Венсеслао де Морайш. Антонио Коррейа д'Оливейра [Antonio Correira d'Oliveira, p. 1880] отличается приверженностью к религиозной романтике, так же как и его сверстник Афонсо Лопеш Виейра [Affonso Lopes Vieira, p. 1878]. Оба они—поэты заката романтизма, прошедшего формальную выучку у символистов.

Литературное поколение 1910 (год падения монархии и установления республиканского режима) выросло в условиях республиканско-буржуазного режима, в условиях глубокой внутренней диференциации буржуазной интеллигенции. На крайне правом фланге стоят такие писатели, как поэт-мистик Антонио Сардинья и католический романист Мануэл Рибейро [Manoel Ribeiro]. Выразителями интеллигентской рефлексии являются поэты Тейшейра де Пашкуайш [Teixeira de Pascoaes] и Жайме Кортезао. Оппозиционная литература, проникнутая порой социалистическими и пацифистскими мотивами, представлена романами блестящего стилиста Акилино Рибейро [Aquilino Ribeiro] и Пино де Морайша. Социальным очеркистом, стоящим на платформе реформизма, является Эзекиел де Кампуш. Крестьянско-кулацкая идеология проникает повести и рассказы Ипполито Репозо, бытописателем распадающегося крестьянского уклада является Самуэл Мапа и изобразителем городского дна — Раул Брандао. Новейшие литературные течения, как экспрессионизм, дадаизм и т. д., нашли соответствующее отражение и в португальской литературе. Пропагандистом их является молодой поэт, новеллист и критик Антонио Ферро.

ГАЛИСИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА.— Середина XIX в. явилась эпохой возрождения галисийской литературы, замолкнувшей со времен короля Диниша и его преемников. Земледельческая Галисия выдвинула по преимуществу писателей и поэтов крестьянского быта, идеоло-

гов среднего крестьянства и народнической интеллигенции. Среди них нужно назвать следующие имена: Жуан Пинтош [1811—1876], Франсишко Анвон [1817—1878], Жозе Розада и Перейра [1817—1886], и наиболее популярные: Розалия де Каштро [1837—1885] и Валентин Ламаш де Карважал [1849—1906]. Эдуардо Пондал [1835—1917] и Мануэл Курош Экринеш [1851—1908] отобразили в своих поэмах быт бедноты и дали впервые поэтическое оформление социальному протесту крестьянства. Из прозаиков наиболее известны Аурелио Рибалта [р. 1864], Мануэл Лугреш и Фрейре [р. 1863], Эраклио Переш Пласер и Франсишка Эррера.

Библиография: На португальском яз.: Braga Th., Historia da litteratura portugueza, 24 vv., Porto, 1870—1901; Ero же, Manual da historia da litteratura portugueza, Porto, 1875; Monis Barreto F., Litteratura portugueza contemporanea, 1889; Fidelino de Figueiredo, Historia da litteratura romantica portugueza, Lisboa, 2-a éd., 1923; Ero же, Historia da litteratura realista, Lisboa, 1914, 2-a éd., 1924; Mendes dos Remedios J., Historia da litteratura portugueza, 5-a éd., Coimbra, 1921; Camara Reis, Aspectos da litteratura portugueza, 1929; Pereira Forjaz de Sampaio A. M. (редактор), Historia da litteratura portugueza, Lisboa, 1928. На европейск. яз.: Bouterweck F., Geschichte d. portug. Poesie und Beredsamkeit, Göttingen, 1804; Diez F., Ueber die erste portug. Kunst und Hofpoesie, Bonn, 1863; Loiseau A., Histoire de la littérature portugaise, P., 1885; Michaëlis de Vasconcellos C., Geschichte d. portug. Literatur (см. в Gröbers Grundriss d. roman. Philologie, Bd II, Abt. 2, Strassburg, 1897); Reinhardstoettner K. V., Portugiesische Literaturgeschichte, Sammlung Göschen, Lpz., 1904; Bell A. F. G., Portuguese literature, L., 1922. На русском яз.: Ватсон М., Португалия и ее литература, «Русская мысль», 1890, № 9; Адамов Е., Из португальской жизни и литературы, «Современный мир», 1911, VIII. Галисийская литература: Carré Aldão E., Literatura gallegaen el siglo XIX, Barc., 1911.

К. Державин

БРАЗИЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА — лит-ра на португальском языке в Бразилии. Начатки Б. л. восходят к колониальной эпохе, когда в Бразилии господствовало рабовладельческое колониальное хозяйство, основанное на рабском труде негров, тесно связанное с торговым капиталом ее метрополии, Португалии, и опиравшееся на закрепощение туземного индейского населения, в частности при помощи духовных миссий, которые располагали в стране огромными земельными наделами и являлись мощным идеологическим орудием колонизаторов Бразилии. В первой половине XVI в. иезуиты выступили с рядом произведений духовного характера. Первые местные поэты из рабовладельческой среды, вроде Бенто Тейшейра Пинто [Bento Teixeira Pinto, 1545—1605], выступившего в 1601 с поэмой «Prosopopeia», восхваляющей губернатора Пернамбуко, писали всецело под влиянием господствующих вкусов метрополии, с торговым капиталом которой и знатью эта среда была связана. Социальной основой Б. л. этого времени являлся господствующий класс крупных колониальных помещиков-рабовладельцев. Тем не менее исключительно тяжелое положение рабов на сахарных плантациях, создававшее угрозу для самих основ колониального хозяйства, произвол колониально-помещичьей верхушки в стране и происки иезуитов вызвали к жизни творчество сатирика Грегорио де Маттос [Gregorio de Mattos, 1623—1696].

XVIII век является, как и в метрополии, эпохой развития многочисленных лит-ых «академий», из к-рых наиболее значительна учрежденная в 1763 в Рио де Жанейро «Arcadia Ultramarina». Лит-ая продукция этих кружков не выходит за пределы чисто академических упражнений.

Провинция Минас Жераис (Minas Geraes), где получила развитие горная промышленность (правда, на основе рабского труда), стала очагом движения, стремившегося к независимости страны от Португалии. В лит-ре это движение характеризовалось поисками национальной тематики.

Видными представителями этого течения явились лирики Клаудио Мануэл да Коста [Claudio Manuel da Costa, 1729—1789], Мануэл Инасио да Силва Алваренга [Manuel Ignacio da Silva Alvarenga, 1749—1814] и Жозе де Алваренга Пейшото [José de Alvarenga Peixoto, 1744—1793]. Главным представителем этого лит-ого движения, талантливым стилизатором народной поэтической стихии был умерший в изгнании в Африке Томас Антонио Гонзага [Thomas Antonio Gonzaga, 1744—1809], одна из любовных идиллий которого была переведена Пушкиным на русский язык («С португальского»).

Это движение нашло также отзвук в творчестве Жозе Базилио да Гама [José Basilio da Gama, 1741—1795], написавшего «O Uruguay» (Уругвай, 1769), и Санта Рита Дурао [José de Santa Rita Durão, 1737—1784], создавшего эпос «Caramuru» (Карамуру, 1781).

Внедрение иностранного капитала способствовало в обстановке общего подъема в Южной Америке непосредственной борьбе за отделение от Португалии [1822]. Борьбу за независимость возглавили либеральные круги землевладельческой Бразилии («esclarecidos»—«просвещенные»), связанные с иностранным капиталом. Движение в пользу лит-ой независимости от Португалии нашло свое выражение в бразильском романтизме. В то же время бразильский романтизм сложился под влиянием европейской, главным образом французской романтики. Его наиболее ярким проявлением было творчество выдающегося поэта Домингос Жозе Гонсалваса де Магальяйс [Domingos José Gonçalves de Magalhães, 1811 — 1882], автора «Suspiros poéticos» (Поэтические вздохи) и «Mysterios», эпоса «Confederação dos Tamayos» (Конфедерация Тамойев—индейского племени) и трагедий на национальные темы. В произведениях романтиков, гл. обр. из помещичьей интеллигенции, господствуют звучная фраза и условные образы: индейцы говорят языком интеллигентов и т. п. Но фон картины—бразильская природа—великолепен; в некоторых произведениях изображаются страдания индейцев и жизнь трудящихся масс. Наиболее яркие представители этого течения, помимо упомянутого Магальяйса,—романист Жозе де Аленкар [José de Alencar, 1829—1877] и поэт Гонсалвес Диас [Gonçalves Dias, 1823—1864]. Следует также упомянуть элегического поэта Казимиро де Абреу [Casimiro de Abreu, 1837—1860]. Влияние Байрона сказалось на творчестве Алварес

де Азеведо [Alvares de Azevedo, 1831—1852]. Борьба за освобождение негров-рабов в Бразилии отразилась в творчестве Антонио де Кастро Алвес [Antonio de Castro Alves, 1847—1871], величайшего бразильского поэта (поэма «O navio negreiro»—«Невольничий корабль»—и др.), Жозе до Патросинио [José do Patrocinio, 1854—1905], оратора и журналиста, и Луиса Гама [Luiz Gama, 1830—1882], поэта и оратора (оба—сыновья рабынь).

Последняя треть XIX века отмечена «освобождением» негров [1888] и падением монархии [1889]. Представителем республиканского движения в публицистике явился Силвио Ромеро [Silvio Romero, 1851—1914], выступивший с критикой католической церкви и рабовладельческой монархии. К этому движению примыкал также критик Тобиас Баррето [Tobias Barreto, 1839—1889]. Этот период характеризуется в бразильской лит-ре господством реализма и натурализма. Главным представителем реализма в бразильской литературе явился романист Алуизио Азеведо [Aluisio Azevedo, р. 1857— ?]. Жестокая эксплоатация «сарингейросов», кабальных индейцев-крестьян на каучуковых плантациях, описана мелкобуржуазным бунтарем Эуклидес да Кунья [Euclydes da Cunha, 1868—1909]. Обеднение городского мещанства порождает поэзию Аугусто дос Анжос [Augusto dos Anjos, 1884—1913], поэта с материалистическими тенденциями и в то же время пессимиста.

Под прямым французским влиянием складывается в кругах бразильской мелкобуржуазной интеллигенции, пытающейся уйти от социальных противоречий, бразильский парнасизм. Его выдающийся представитель—Олаво Билак [Olavo Bilac, 1865—1918], мастер сонета, эстет, культивировавший субъективный лиризм, мотивы язычества, патриотизма и особенно эротизма.

В тех же мелкобуржуазных кругах складывается в бразильской литературе символизм, представленный творчеством поэта-негра Крузе Соуза [Cruze Sousa, 1863—1898], бедного чиновника. Изысканный стилист, он отражает в поэмах и очерках в туманных и запутанных образах бунтарские настроения негров. Психологизм нашел место в романах Жозе Мариа Машадо де Ассис [José Maria Machado de Assis, 1839—1909]; скептик и пессимист, он выводит типы разлагающегося общества Рио де Жанейро. Романист Лима Баррето [Lima Barreto] изображал жизнь столичного мелкого чиновничества в предместьях Рио де Жанейро.

Среди современных писателей Бразилии значительный интерес представляет группа «режионалистов», бытописателей бразильских провинций, бразильского крестьянства, в частности индейских масс и т. д., не единая однако по своим социальным тенденциям. Один из ее главных представителей—Альберто Ранжел [Alberto Rangel].

Во время империалистической войны быстрыми темпами развилась бразильская промышленность и вырос бразильский пролетариат. Октябрьская революция в России произвела на него глубочайшее впечатление. Молодой бразильский пролетариат, к-рым на первых порах еще руководили анархисты, объявляет всеобщие забастовки и поднимает в 1918 восстание в Рио де Жанейро. Революционно-пролетарскому лагерю противостоит блок крупных землевладельцев, буржуазии и империалистов. Создавшаяся социально-политическая обстановка диференцирует интеллигенцию. Большинство ее выступает против Октябрьской революции в России и мало-по-малу превращается из «свободомыслящих» в клерикалов и апологетов полицейщины. Критики Жаксон де Фигейредо [Jackson de Figueiredo] и Тристао де Атайде [Tristão de Athayde]—наиболее типичные представители этого большинства. Другая небольшая часть интеллигенции из мелкобуржуазных слоев ориентируется в революционном направлении: она выступает за Октябрьскую революцию против империализма. Однако движение это развертывается на основе анархизма. Еще перед войной один из основоположников бразильского рабочего движения, португальский анархист Нено Васко (Neno Vasco), переводчик гимна «Интернационал» на португальский язык, публикует агитационную брошюру для крестьян («Georgicas»—«Георгики»), а после войны—книгу о синдикализме. После войны Жозе Ойтисика [José Oiticica] представляет среди анархистов лит-ую и социальную критику, Эверардо Диас [Everardo Dias] выпускает публицистические книги, направленные против католической церкви, а также посвященные жизни бразильских тюрем, а Фабио Лус [Fabio Luz] пишет новеллы и книги для детей, направленные против буржуазного общества. После 1922, с основанием коммунистической партии Бразилии, анархизм и анархистская лит-ра скатываются на позиции контрреволюции и в конце концов вовсе распадаются.

Престизм—движение революционной мелкой буржуазии [1925—1926], большинство вождей которого позже капитулировало перед реакцией,—отразился в романе «Гул» (Bruhaha) Педро Мотта Лима [Motta Lima], скрывающим под «марксистской» фразеологией правооппортунистическое содержание.

Мятущиеся настроения мелкобуржуазной интеллигенции, не нашедшие себе социального исхода, проявились в футуризме Жорже де Лима [Jorge de Lima] и Мануэла Бандейра [Manuel Bandeira].

Общий кризис капитализма, борьба между кликами полуфеодалов, буржуазии и империалистов, борьба рабочих в Бразилии и расцвет социалистического строительства в СССР заставили левое крыло мелкобуржуазной интеллигенции искать союза с революционным пролетариатом. Представителями этого направления являются Ракел де Кейрос [Rachel de Queiros], романистка, написавшая роман о страданиях кастильского крестьянства «O quinze» (Пятнадцать), Озорио Сезар [Osorio César], написавший книгу очерков об СССР, к-рый он посетил, новеллист Афонсо Шмидт [Affonso Schmidt], автор памфлетов в защиту негров и против империализма.

Большинством мелкобуржуазной интеллигенции уделяется значительное внимание

проблемам, связанным с СССР, проблемам империалистической войны, фашизма, жизни и борьбы рабочих и крестьян. Но политическое сознание этих слоев крайне неустойчиво. Часть их приближается к коммунистической партии, в то время как другая капитулирует, изменяет и приспособляется к реакции. Проблема создания пролетарского руководства мелкобуржуазным движением является для данного момента центральной.

Рост революционного движения среди бразильского пролетариата и крестьянства и образование коммунистической партии Бразилии вызвали к жизни коммунистическую лит-ру. Журналы и газеты коммунистической партии Бразилии посвящены естественно гл. обр. публицистике. Одним из крупнейших коммунистических органов в Юж. Америке явилась бразильская газета «A Classe Operaria» (осн. 1925, с 1929 — нелегальная). Она разбудила и художественно-литературные силы — появились рассказы, повести, поэмы, критические статьи, пронизанные революционной идеологией.

[Одним из представителей молодой революционно-пролетарской литературы Бразилии является Отавио Брандао (Octavio Brandão, р. 1896), подвергнутый в 1931 изгнанию и живущий в Москве. Его перу в частности принадлежат очерки «Бразильская тюрьма» и циклы стихотворений, посвященные борьбе бразильских трудящихся масс и соц. строительству в СССР (цикл «Поезд в пути», см. переводы в «Интернациональной литературе», 1934, № 2)—*примеч. ред.*].

Среди поэтов, присоединившихся к пролетарскому революционному движению, следует отметить Лауру да Фонсека э Сильва Брандао [Laura da Fonseca e Silva Brandão], перешедшую от субъективной лирики к социальной сатире в форме басен и революционным поэмам.

Бразильский фольклор чрезвычайно богат песнями, сказками, легендами и пр., отличающимися большой силой воображения и глубоким лиризмом. Эти произведения выражают часто протест против жестокой эксплоатации народных масс [например негритянская народная песня—«Quilombo» (Киломбо, т. е. укрепленный поселок белых рабов)].

Библиография: Wolf F., Le Brésil littéraire, Histoire de la littérature brésilienne, Berlin, 1863; Roméro S., Historia da litteratura brazileira, 2 vv., Rio de Janeiro, 1888, 2 ed., 1902—1903; Magalhães V., A litteratura brasileira, 1870—1895, Lisboa, 1897; Pinheiro F., Curso elementar de literatura nacional, 1878; Goldberg I., Brazilian Literature, N. Y., 1922; Osorio de Oliveira, Literatura brazileira, 1924; Ronald de Carvalho, Pequena historia da literatura brasileira, Rio de Janeiro, 1919, 2 ed., 1922; Orban V., Littérature brésilienne, 2 éd., Paris, 1914 (словарь писателей и антология на франц. яз.); Roméro S. a. Ribeiro J., Compendio de Historia da Literatura Brasileira, Rio de Janeiro, 1909; Brandenburger C., Brasilische Prosa, São Leopoldo, 1920; Его же, Brasiliens Geschichte und Literatur, Porto Alegre, 1929.

О. Брандао

ПОРТУГАЛЬСКИЙ ЯЗЫК — романский яз. (*см. «Романские языки»*), являющийся разговорным и лит-ым языком Португалии, островов Азорских и Зеленого Мыса и Бразилии. К П. яз. принадлежит также галисийское наречие испанской провинции Галисии, где официальным языком населения является испанский язык (*см.*). Общее число населения, говорящего на П. яз., в Европе исчисляется до 6 млн. (включая сюда и около миллиона галисийцев), в Бразилии — до 27 млн. Диалекты П. яз. довольно близки друг к другу, но все же различаются: галисийский, северно-португальский (в провинциях Энтре Доуро э Миньо и Трас-ос-Монтес), центрально-португальский (пров. Бейера) и южно-португальский (пров. Эстременья, Алемтежо и Альперве), на основе которого сложился и лит-ый язык; на островах и в Бразилии диалекты также несколько отличны. Кроме того в португальских колониях в Азии и Африке существуют особые смешанные языки—креольско-португальские; таковы—негро-португальский в Сенегамбии, малайско-португальский на Зондских о-вах, индо-португальский в Индо-Китае.

Являясь непосредственным продолжением разговорно-латинского языка древнеримской провинции Бетаки, П. яз. поздно получил свое письменное выражение: древнейший документ его относится к 1192. В XIII веке галисийское наречие является уже как основа лит-ого языка и при испанском дворе Альфонса Мудрого (вторая половина века) и при галисийско-португальском дворе короля Дениса [ум. 1325]. Позднее однако, в связи с политическим преобладанием Испании, лит-ым языком господствующих классов средневековой Португалии становится испанский, который был широко распространен среди придворной аристократии в XV и начале XVI вв. Первые собственно-португальские поэты первой половины XVI в., как Жиль Висенте, Са де Миранда, в своих произведениях широко допускают смешение родного языка с испанским. Только начавшийся расцвет торговли и колониальной экспансии Португалии привел к созданию собственного лит-ого П. яз., лучшим памятником к-рого явились «Лузиады» Камоэнса (*см.*). Последующий упадок экономического и политического состояния в стране вновь повлек сильное воздействие на язык стран, более сильных экономически и культурно: Испании и Франции, что особенно отразилось на лексическом составе лит-ого языка.

Исторически сложившаяся орфография очень несовершенно передает богатство звуков П. яз., особенно в отношении гласных. Разнообразие гласных и дифтонгов как чистых, так и назализованных составляет характерную особенность португальской фонетики. Расхождение письма с произношением сказывается особенно на неударных гласных, поскольку «e», «o» без ударения произносятся как «i», «u», или редуцированное «ẹ», «ụ»; неударный «a» звучит также «ạ». Звуковой состав П. яз. имеет чистые гласные: «i», «ẹ», «ę», «e», «ạ», «a», «ą», «ǫ», «ọ», «u», «ụ», носовые «ĩ», «ẽ», «ã», «õ», «ũ», дифтонги чистые «ei», «ai», «oi», «ui», «eu», «au», «ou», «iu», дифтонги носовые (где оба элемента назализованы) «ãĩ», «ãũ», «õĩ», «õũ», «ũĩ»; согласные «m», «n», «ṅ» (на письме «nh»), «l», «ł» (на письме «lh»), «r», «ṙ», «p», «b», «v», «f», «t», «d», «s» (на письме «s» или «c» перед «e», «i», «ç» перед «a», «o», «u»), «z» (на письме «s»

между гласными), «š» (на письме «ch», «x», «s» в исходе слова), «ž» (на письме «j», «g» перед «e», «i» и «s» в исходе перед следующим звонким), «k» (на письме «c» перед «a», «o», «u» или «qu» перед «e», «i»), «g» («g» перед «a», «o», «u» или «gu» перед «e», «i»). Своеобразие фонетики при несовершенстве орфографии делает П. яз. трудным для усвоения именно в области произношения.

В области форм португальский язык во многом сходен с испанским. Форм склонения нет, но спряжение очень богато формами: различаются простые, т. е. несложные формы настоящего времени изъявительного, сослагательного и повелительного наклонений, имперфекта (изъявит. и сослагат.), перфекта, давно прошедшего, будущего (изъявит. и сослагат.), условного будущего, а также инфинитива, причастия и деепричастия. При этом в будущем времени окончания могут отделяться от основы, к-рой является инфинитив. Особое своеобразие представляет спрягаемый инфинитив, принимающий личные окончания, напр. «tempo é de partir» (1 и 3 л. ед. ч.), «tempo é de partires» (2 л. ед. ч.), «tempo é de partirmos» (1 л. мн. ч.), «de partirdes» (2 л. мн. ч.), «de partirem» (3 л. мн. ч.).

Библиография: Cornu J., Die portugiesische Sprache, «Grundriss der romanischen Philologie», hrsg. v. G. Gröber, Bd I, 2 Aufl., Strassburg, 1904—1906; Vianna G., Ortografia nacional, Lisboa, 1904; Его же, Portugais..., Lpz., 1903 (практическая фонетика и грамматика); Leite de Vasconcellos J., Esquisse d'une dialectologie portugaise, Paris, 1901; Его же, Lições de filologia portuguesa, 2 ed., Lisboa, 1926 (Этюды по истории, лексикологии, стилистике, ономастике); Nunes J. J., Compendio de gramática histórica portuguesa, 2 ed., Lisboa, 1930; Ey L., Portugiesische Konversationsgrammatik, 4 Aufl., Lpz., 1926 (практический учебник); Vieira D., Tesouro da lingua portuguesa, 6 vv., Porto, 1873; De Figueiredo C., Novo Diccionario da lingua portuguesa, 2 vv., 1913. *М. Сергиевский*

ПОРУК [Jānis Poruks, 1871—1911]—латышский писатель и поэт. Р. в Лифляндии в религиозно-сектантской (Hernhuteešu) крестьянской семье. Учился в Дрезденской консерватории, затем в Рижском политехническом институте. У П. рано обнаружились признаки душевной болезни. Умер он в Юрьевской лечебнице для душевнобольных.

Порук отражал в своем творчестве мировоззрение разоряемого капитализмом патриархального крестьянства на той стадии, когда оно не пыталось уже сопротивляться, а было способно только на «трусливое нытье» (Марк с). Ему дороги дедовские устои, разрушавшиеся под напором капитализма. Борьбе города и деревни П. посвятил драму «Hernhuteeši» (Гернгутеры). Внедрению капитализма противостоят патриархальные добродетели: вера в бога, нравственно-этические идеалы. П., певец-романтик, считает единственно реальным душевные переживания. Он красочно рисует минувшее детство, идеализирует прошлое, уходит в мир мечты. Его герои—мечтатели, нравственно чистые люди, искатели душевных ценностей. Все они одинаково не приспособлены к жизни и гибнут от соприкосновения с грубыми практиками. Особое внимание поэт уделяет теме умирания, доходя до изображения жизни и смерти пылинки, которой безразлично все окружающее. Его образы одиночек с ослабленными соц. связями насквозь индивидуалистичны, совершенно не способны ставить общественных проблем. П. наиболее силен в поэзии, значительно слабее его рассказы, драмы же похожи на лирические диалоги. П. является писателем, определившим целое направление романтиков в латышской лит-ре. По художественному методу он—один из законченнейших идеалистов-мистиков, его творчество в целом служит оплотом всего консервативного.

Библиография: I. Kopoti raksti, 5 sehj., Riga (Salks), 1905—1908; ibid., 4 sehj., Riga, (Golt), 1912—1914. *П. О.*

ПОРФИРЬЕВ Иван Яковлевич [1823—1890]—историк русской литературы, профессор Казанской духовной академии, член-корреспондент Академии наук [1873]. Труды П. сосредоточены в области лит-ры русского средневековья, представляя преимущественно публикации памятников догматико-полемического характера, частью исследования произведений религиозно-поэтического творчества (апокрифы, духовные стихи, легенды). Работы П. выдержаны в духе религиозного и политического консерватизма. Исторические работы П. представляют детальное, цитатное изложение лит-ых памятников. Главный труд П.—«История русской словесности» (1870—1891, 2 чч., в 4 вып.)—сохраняет известную ценность как собрание материала.

Библиография: I. История русской словесности, изд. 1, Казань, 1870—1891 (последнее—Казань, 1910—1911); Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях, Казань, 1872 (докторская диссертация); История древней русской словесности—сокращение 1 ч. «Истории русской словесности», Казань, 1882. Второе издание этой книги вышло впоследствии под заглавием: Краткий курс истории древне-русской словесности, Казань, 1891 (последнее издание—Казань, 1911).

II—III. И. Я. Порфирьев. Биографический очерк и речи при погребении, Казань, 1891; Елисеев Г. З., По поводу смерти И. Я. Порфирьева, «Вестник Европы», 1891, № 1; Знаменский П., Порфирьев И. Я., «Русский биографический словарь», т. Плавильщиков—Примо, СПБ, 1905; Языков Д. Д., Обзор жизни и трудов русских писателей, вып. X, М., 1907; Комарницкий В., Краткое критико-библиографическое обозрение некоторых трудов по истории русской литературы, Варшава, 1911, стр. 16—19. *П. Берков*

ПОСВЯЩЕНИЕ [dedication, dédicace, Widmung, Zueignung]—вступительные к произведению строки, иногда даже отдельное произведение, указывающие, в честь кого оно написано или кому подносится автором. П. исторически сложилось в период, когда автору необходимо было искать для своего произведения защиты у сильных лиц и обратить на себя внимание публики ссылкой на авторитетное имя. П. первоначально сводилось к восхвалению или выражению благодарности знатному «покровителю» и было объектом купли-продажи, отнюдь не обязательно свидетельствуя об искренности чувств автора. По аналогии с благодарственными П. божествам и героям возникают античные П. П. расцветает в Риме в эпоху меценатства (*см.*) иногда в форме самостоятельного стихотворения (у Горация—Меценату, Пизонам), иногда же в форме прозаического фрагмента (Цицерон). Изобретение книгопечатания придало новые формы П. (особенно в XVI и XVII вв.). В Испании, Италии, Франции вельможам посвящаются как художественные произведения, так и научные (напр. «Дон-Кихот» Сер-

вантеса посвящен одному тупому и грубому герцогу, которого Сервантес «умоляет благосклонно принять под покровительство» свой труд; таково же П. «Рассуждения о телах, пребывающих в воде» Галилея). Классическая страна П. — Франция XVI—XVII вв., где господствующая роль двора порождала утонченные и в то же время низменно-льстивые П., превратив их в «печальный жанр», к-рый не могла искоренить и французская революция. Известны посвящения Скаррона (собачке одной дамы), Корнеля (панегирик-П. к «Цинне», написанный за 1000 пистолей); П. «Сида» герцогине «не с целью передать свое имя грядущим векам», но «с единой лишь целью—увековечить то, чем я обязан вам»; Расина, Буало, Мольера («Тартюф»).

Лишь XVIII век, породив целую лит-ру с П., создает и новые, более свободные формы посвящения. Руссо отказывается посвятить свой труд королеве, но одно из своих произведений посвящает «Женевской республике» [1759]. Вольтер использовал П. для изложения своих теоретических взглядов (знаменитое П. к «Оресту», «Китайскому сироте», «Магомету», где бросается вызов папе). Вольтер заявляет: «Мы живем уже не в те эпохи, когда гений в низменном посвящении просил у глупца его дозволения войти в будущие века под сенью имени». Стерн открывает «Тристрама Шэнди» вызовом: «Посвящение продается».

XIX в. дает ряд П. лит-ым авторитетам-современникам. Знамениты посвящения Байрона («Сарданапал»—Гёте, «Каин»—В. Скотту), Бодлера («Цветы зла»—Т. Готье). Тургенев посвящает «Песнь торжествующей любви» «памяти Флобера». Появляются и интимные П. («Кромвель» Гюго—отцу; «Братья Карамазовы»—А. Г. Достоевской). Возникает безличное символическое П. (П. «Фауста» Гёте—фантазии).

Наиболее резкую противоположность первоначальным формам П. образуют П. в революционно-демократической и революционной пролетарской лит-ре — П. представителям угнетенных классов, революционным борцам, наконец массовые П. («Я пою для тех, чьи души юны, кто болел как за себя за брата»—П. Якубовича; «Другу, передовому борцу пролетариата»—В. Вольфу—К. Маркс, Капитал, т. I). Последняя форма П. присуща и послеоктябрьской лит-ре, совершенно изменяя характер П.

Библиография: П. О посвящении стихотворном см.: Gramsch A., Widmungsgedicht, в кн.: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd III, Berlin, 1928—29. *Д. Я.*

ПОСЕЙДОН [лат.—Нептун]—в греческой мифологии—бог воды, сын Кроноса и Реи. Его атрибут—трезубец, к-рым он рассекает скалы, вызывая из них ручьи. Его местопребывание—замок на дне моря, там же находятся его кони, на к-рых он ездит по волнам. Он поднимает бури, топит корабли, либо содействует их благополучному плаванию. Его супруга—нереида Амфитрита, родившая ему Тритона. Под покровительством П. находились мореходство и морские промыслы, игравшие выдающуюся роль в жизни древней Греции.

ПОСЛАНИЕ.—1. Стихотворное письмо или обращение философско-теоретического, дидактическо-публицистического, любовного или дружеского характера—популярный литературный жанр в античной и европейской лит-ре приблизительно до 30-х гг. XIX в. Зачинателем его следует считать римского поэта Горация (*см.*), в своем П. к Пизонам («De arte poetica») давшего теоретические основы поэтики. Русский поэт Сумароков (*см.*) в «Эпистоле о стихотворстве» (epistola—по-латыни—послание, письмо), продолжая традиции Горация и французского теоретика Буало (*см.*) с его «L'art poétique», изложил основы поэтики классицизма. Философским характером отличаются четыре П. англ. поэта П. Попа (*см.*)—«Опыт о человеке». В качестве образца дидактич. П. можно указать на послание Ломоносова (*см.*) к Шувалову «О пользе стекла».

Особенного расцвета жанр П. достиг во Франции в эпоху Ренессанса (Клеман Маро) и классицизма (Вольтер). В XVIII в. этот жанр широко распространился и в русской лит-ре, перейдя затем по наследству и в первые десятилетия XIX в. Лучшие его образцы в разнообразных родах мы находим в творчестве Пушкина и его плеяды. П.—жанр типично аристократический в европейской лит-ре, по преимуществу дворянской, рассчитанный на тесный круг социально-привилегированных читателей, для к-рых адресаты поэта как люди одной с ним среды—личности, достаточно известные, часто знакомые. С ослаблением в лит-ре дворянских традиций постепенно исчезает жанр П., и начиная со второй половины XIX в. он встречается лишь как исключение или нарочитая стилизация.

2. Прозаическое письмо церковно-религиозного или публицистического содержания, по своему значению и назначению выходящее за пределы исключительно личного обращения,—жанр, между прочим широко распространенный в древней и средневековой русской лит-ре (напр. П. кн. А. Курбского и Иоанна Грозного друг другу, многочисленные П. протопопа Аввакума и др.). *См. «Эпистолярная литература».* *Н. Г.*

ПОСЛЕСЛОВИЕ — помещаемое за литературным произведением структурно самостоятельное дополнение, не связанное с развитием фабулы этого произведения, но посвященное обсуждению тех или других выраженных в нем идей, ситуаций, автобиографических моментов и т. п., по мнению автора нуждающихся в особом разъяснении. Пример П.—П. к «Крейцеровой сонате» Л. Толстого. Наиболее органически П. связано с повествованием в жанрах дидактической лит-ры, где оно повторяет основную идею произведения, образуя так наз. нравоучение. В остальных видах лит-ры П. мало распространено и по своему значению для целого аналогично более распространенному предисловию (*см.*).

ПОСЛОВИЦА [лат.—proverbium, adagium, франц.—proverbe, немецк.—Sprichwort, англ.—proverb. От греческого названия П.—paroimia—идет научная терминология: паремиология—отрасль литературоведения, занимающаяся историей и теорией П., паремиография—запись П., собирание и издание их]—словесная формула, не связанная с каким-

либо литературным или фольклорным произведением и вошедшая во фразеологию массовой речи, утверждение, вывод, совет, наказ—в форме ходячего афоризма. «Пословица к слову молвится».

От П. отличаются гномы, сентенции, апофегмы, изречения (*см.*) книжного происхождения. От П. нужно также отличать поговорку, которая приближается к идиоме, к ходовому обороту речи и не имеет резко выраженного учительного, дидактического характера. «Поговорка,—говорит Даль,—окольное выражение, переносная речь, простое иносказание, обиняк, способ выражения, но без притчи, без осуждения, заключения, применения: это одна первая половина пословицы». Вместо: «он глуп» она (поговорка) говорит: «У него не все дома, одной клепки нет, он на цвету прибит, трех не перечтет». В живой речи П. можно низвести до поговорки, равно как и поговорка может развиться в П.: «Сваливать с больной головы на здоровую»—поговорка; «Сваливать с больной головы на здоровую не накладно»—П. (пример Даля). Так. обр. П. есть поэтически оформленный афоризм, поговорка—речение, речевой оборот, ходовое выражение.

Паремиография ведет свое начало от глубокой древности. Еще Аристотелю приписывали первые записи П. Записями П. занимались греческие, александрийские и римские ученые. В 1500 Эразм Роттердамский издает свод античных пословиц «Adagia»; позднейшие ученые продолжают дело собирания и изучения античных П.

Восточные культуры дали богатые образчики древнееврейских, индийских, арабских и других П., часто получавших лит-ую обработку (Библия, Панчатантра, Коран). В позднейшие века составляются сборники в пределах национальных и шире. Особенное внимание начинает уделяться П. европейских народов по мере роста интереса к «народной словесности» и выделения фольклористики в особую дисциплину (*см.* «*Фольклор*»). Что же касается паремиографии восточных народов, то она носит по большей части вспомогательный характер для работ по этнографии и языку. В дальнейшем мы останавливаемся в основном на изучении русской П.

О старинных записях русской пословицы см. работу Симони, в которой дано описание и воспроизведение двух рукописных сборников русских П. конца XVII—нач. XVIII вв.: «Повести или пословицы всенароднейшие по алфавиту» и «Рукописный сборник пословиц и присказок Петровского времени». Русская лит-ра XVIII в., будучи по преимуществу просветительной и дидактической, весьма тяготела к П.—П. приводилась в учебных книгах, вводилась в журналы, в театральные пьесы (см. «Письмовник» Курганова, «Были и небылицы» Екатерины II, журнал Новикова «Детское чтение для ума и сердца»). Использована П. и в «Словаре Академии Российской» [1789—1794], для которого их собирал поэт Богданович.

Первое научное собрание русских П. принадлежит Снегиреву, продолжателями его явились Буслаев и Даль. Труд Даля «Пословицы русского народа» [1862] и работа Иллюстрова «Жизнь русского народа в его пословицах и поговорках» [1910] являются для дореволюционной России наиболее богатыми собраниями русских П. Кроме сводов пословиц существует ряд произведений очеркового характера, вводивший П. по тематическому принципу. Начало таким очеркам положил Даль; в конце XIX, в начале XX вв. подобные работы дали Коринфский, С. Максимов, А. С. Ермолов. Послеоктябрьские издания П. посвящены преимущественно П. других народов нашего Союза; по русской П. за истекшее время не вышло крупных работ ни собирательского ни исследовательского характера.

Идейная направленность П., ее соц. значимость ощущаются очень остро. Однако в трудах буржуазных ученых мы находим большую неясность в этом вопросе. Снегирев, Даль говорят о противоречиях в П. как о чем-то случайном, принимая общее содержание пословичного свода как некую единую народную мудрость. Марксистское литературоведение опрокидывает это понимание и выдвигает другой, реальный критерий: поскольку классовое общество дает дифференциацию этических норм, постольку враждебны между собой выражаемые П. установки трудящихся, с одной стороны, и класса-эксплоататора—с другой. Времена националистического отношения к П. отходят в прошлое: П. интернациональна и классова по содержанию, хотя и национальна по форме. П.—«Сытый голодного не разумеет» (русск. П.), «Через поместье богача проходит река, через поместье бедняка—дорога» (туркмен. П.), «У конного отбирает плетку, у пешего—посох» (казакская П. о богачах)—ясно выражают классовые противоречия, взаимоотношения эксплоатирующих и эксплоатируемых, бар и крестьян.

Однако нужно заметить, что не всегда классовое происхождение П. обнаруживается ясно: П. остается иногда в кругу тех общих установок, которые могут быть достоянием различных классовых групп в аналогичных жизненных положениях: «Знает кошка, чье мясо съела», «Цыплят по осени считают». Функция П. в данном случае определяется совокупностью речи и ситуации. «Короток увяз—всей птичке пропасть»—эту П. используют и Толстой и Ленин. П. оформляет некоторую общую категорию, к-рая может быть использована различными социальными группами для себя. Такая П.—лишь составная часть высказывания, и по этой причине она может быть многозначна. Однако существует немало и таких П., классовая природа к-рых ясна безотносительно, тем более что словарь и синтаксис, стилевая форма П. часто говорят сами за себя. Мы узнаем и по содержанию и по форме П. купеческую: «Для нас это плевое дело, а ваши детки скушают», поповскую: «Сила господня в немощах совершается», блатную: «Живот постели, спиной покройся» (беспризорник ложится спать), «Помойку с подкопом обокрал» (насмешка над хвастливым вором). Классификация П. по социальному их содержанию, характеристика П. феодального крестьянства, пролетарских, барских, кулацких, поповских и т. д.—очередная задача советской фольклористики.

Рождение П. и ее жизнь—это тот раздел паремиологии, к-рый особенно и всегда интересовал исследователей. Часто искали истоков П. в различных исторических ситуациях, положивших начало тому или другому пословичному обороту: «Вот тебе, бабушка, и Юрьев день», «Погибоша, яко обри», «Голодный француз и вороне рад». Обширные исторические и бытовые экскурсы находим у Снегирева, у Буслаева, у Максимова. Наряду с отражением методов «исторической школы» находим в русской паремиологии и попытки приложить культивируемый школами «заимствования» и «антропологической» сравнительный метод. Так, работа Тимошенко дает античные первоисточники целого ряда современных русских пословиц: «Человек человеку волк» — латинская «Homo homini lupus est», «Рука руку моет»—латинская П. «Manus manum lavet».

Ставится также вопрос о связи П. с другими жанрами лит-ры и фольклора. Потебня выводит П. из притчи и басни (*см.*). П. может стать кратко выраженное содержание басни в целом: «Кобыла с волком тягалась, только грива да хвост осталась». Или же на правах П. идет итоговая фраза басни, напр.: «И мы пахали» («Вол и муха»). Эта теория Потебни объясняет действительно многие П., вскрывая их связь с ходячими анекдотами, рассказами, притчами, баснями. Но само собой разумеется, что этот источник не единственный. Удачное слово оратора, остроумная реплика на сцене, слова ходовой песни—все это рождает повторение, запоминается и начинает ходить как П., напр.: «Тяжела ты, шапка Мономаха» (из «Бориса Годунова» Пушкина), «Хорошо-то на бумаге, да забыли про овраги» (перефразировка строк севастопольской песни, приписываемой Л. Н. Толстому). П. нашего времени идет в значительной мере из политического источника, культивируется газетой, часто обновляя и переосмысляя старый лит-ый и фольклорный материал: «Факты—упрямая вещь», «На ошибках учимся», «Революции в перчатках не делают». Сталин на XVI съезде партии сказал: «Недаром говорят у нас рабочие: пойдешь налево—придешь направо».

Художественная природа П. определяет в значительной мере ее прочность, ходкость, запоминаемость. Лаконизм, краткость, удобопроизносимость П. как единого целого в размере единого высказывания—вот что определяет синтаксическую сторону П. Если длинная П. и запоминается, то впоследствии ее начинают произносить, не договаривая до конца. В П. «Повадился кувшин по воду ходить, там ему и голову сломить» вторая часть нередко опускается. Встречаются П. и книжные, но они сразу выдают себя своим синтаксисом. Устная П. предпочитает опускать союзы и соединительные слова: «Тонул—топор сулил, вытащил—топорища жаль». Или же соединительные слова занимают обычное в устной речи, но недопустимое в письменном языке место: «Которая служба нужнее, та и честнее». В П., как и вообще в живой речи, часто нет подлежащего и сказуемого: «Богатому—как хочется, бедному—как можется», «Первый блин, да комом». Охотно пользуется П. инфинитивом: «Волков бояться—в лес не ходить». В роли подлежащего становятся наречия: «Твердо крепку брат», или же глагольные формы: «Подари помер, а остался в живых брат его—куши». П. часто двучленна: «Играй, дудка! пляши, дурень!», «Умный плачет, глупый скачет». П. часто играет на звуках: «Своя рогожа чужой рожи дороже». П. искусно использует собственные имена, обыгрывая их рифмами и созвучиями: «От Решмы до Кинешмы глазами докинешь ли!»

Образ, к-рым пользуется П., обычно общеупотребителен, он берется из басни и сказки, из мирового фонда языковой символики. Волк, свинья, пес, ворон, ворона, осел, лиса и т. д.—вот те ходовые метонимии, к-рыми пользуется П. вместе с баснею: «Лиса все хвостом прикроет», «Сказал бы словечко, да волк недалечко», «Овца шерсть растит не про себя», «Похожа свинья на быка, да рылом не така». Истоки этой образности лежат еще в животном эпосе, но выразительность этих образов-масок так велика, что, получая иное содержание и новые социальные функции, они отлично служат и в наше время.

П. в художественной лит-ре.—Интерес к П. мы обнаруживаем уже у русских писателей XVIII в. Разнообразные пословицы использует Крылов; Пушкин вносит П. в «Капитанскую дочку»; Островский берет П. в качестве заголовков или постоянного сопровождения речи своих персонажей; у Толстого и Достоевского П.—это целая историко-литературная проблема. Часто П. творится писателем в духе живой речи: так, Горький (мастер афоризма) широко использует ходовую П. и творит ее зачастую сам. В статье «О том, как я учился писать» Горький говорит: «Вообще пословицы и поговорки образцово формулируют весь жизненный социально-исторический опыт трудового народа, и писателю совершенно необходимо знакомиться с материалом, который научит его сжимать слова, как пальцы в кулак, и развертывать слова, крепко сжатые другими, развертывать их так, чтобы было обнажено спрятанное в них враждебное задачам эпохи, мертвое. Я очень много учился на пословицах,—иначе: на мышлении афоризмами». На П. растили себя многие писатели: тот же Пушкин, Кольцов, к-рый сам записывал пословицы (сохранилась его записная книжка с пословицами), Островский. От Достоевского до нас дошла запись П., слышанных им на каторге, от Толстого—записная книжка 70-х гг., в к-рую он заносил свои записи народных оборотов и П. Сборник пословиц Иллюстрова был настольной книгой Толстого. В записных книжках советских писателей мы имеем также не малое количество П. Следует однако заметить, что языковая форма П. (крестьянской по преимуществу) созвучна далеко не каждому лит-ому направлению и писателю: романтики и символисты П. не пользовались. И обратно, именно в недрах «натуральной» школы началось и усиленное собирание и использование П.—Даль, Некрасов, Островский и др. Каждый писатель втягивает в сферу своего внимания определенные тематические и идеологические комп-

лексы П. В сб. П., составленном Л. Н. Толстым для «Посредника», средствами П. сформулирована вся толстовская философия, непротивленчество, религиозность (см. также речи Платона Каратаева в «Войне и мире») и т. д. Достоевский подбирал специфические П. для своих героев из городской мелкой буржуазии; герои Горького блестяще обосновывают и подытоживают жизненный опыт П.: таков напр. образ деда в повести «Детство» или близкий ему по своему содержанию образ купца Маякина из повести «Фома Гордеев». В языке обоих персонажей (особенно Маякина) чрезвычайно часто фигурируют П., отражающие идеологию дореволюционного кулачества. Наоборот, в языке Рыбина (из повести «Мать») содержится немало таких пословиц, в которых художественно закреплена идеология наиболее революционных прослоек тогдашнего крестьянства.

Библиография: Собрания П.: Симони П., Старинные сборники русских пословиц, поговорок, загадок и пр. XVII—XIX ст., вып. II, СПБ, 1899; Снегирев И., Русские народные пословицы и притчи, М., 1848; Его же, Новый сборник русских пословиц и поговорок, изд. в 1848, М., 1857; Буслаев Ф., Русские пословицы и поговорки. Архив историко-юридических сведений, изд. Н. Калачевым, т. II, вып. II, М., 1855; Даль В., Пословицы русского народа, Сб. пословиц, поговорок, речений, присловий, чистоговорок, прибауток, загадок, поверий, М., 1862 (изд. 2, СПБ, 1879, 2 тт.); Дикарев М. А., Пословицы, поговорки, приметки и поверья Воронежской губ., Воронежский этнографический сборник, Воронеж, 1891; Носович И. И., Сборник белорусских пословиц, СПБ, 1874; Ермолов А. С., Народная с.-хоз. мудрость в пословицах, поговорках и приметах, т. I—IV, СПБ, 1901—1905; Ляцкий Е. А., Материалы для изучения творчества и быта белоруссов, I. Пословицы, поговорки, загадки, [М., 1898]; Маркович О. В. и др., Українські приказки, прислів'я и таке инше. Спорудив М. Номис (М. Т. Симонов), СПБ, 1864; Закревский Н., Старосветский бандурист, кн. II. Малороссийские пословицы, поговорки и загадки и Галицкие приповедки, М., 1860; Массон М., Мудрость народная в пословицах у немцев, русских, французов и др. одноплеменных им народов, СПБ, 1868; Казарин Г., Сборник французских пословиц и поговорок (с переводами и словарем), вып. I и II, 1915; Иллюстров И. И., Жизнь русского народа в его пословицах и поговорках, изд. 3, М., 1915; Князев В., Русь, Сб. избранных пословиц и поговорок, Л., 1924; Его же, Книга пословиц, Л., 1930; Шейдеман Б., Москва в пословицах и поговорках, М., 1929; Шахнович М., Пословицы и поговорки о попах и религии, М.—Л., 1933; Трейланд Ф. Я., Латышские народные пословицы, «Известия Имп. об-ва любителей естествознания, антропологии, этнографии», т. X, М., 1881; Кулаковский А. Е., Якутские пословицы и поговорки, Сб. трудов исследов. об-ва «Саха Кескиле», Якутск, 1925; Gaal G., v., Sprüchwörterbuch in sechs Sprachen, Wien, 1830; Leutsch E. L. et Schneidewin F. u. W. (Ed.), Corpus paroemiographorum-graecorum, 2 vv., Göttingen, 1839—1851; Le Roux de Lincy A. J. V., Le livre des proverbes français, 2 vv., P., 1842; 2 éd., 1859; Zacher J., Die deutsche Sprichwörtersammlungen, Lpz., 1852; Čelakovský Fr. L., Mudroslovi národu slovanského ve přísloviích, Praha, 1852, 2 ed., 1891—1893; Cahier Ch., Quelques six mille proverbes..., P., 1856; Wander K. F. W., Deutsches Sprichwörterlexikon, 5 Bde, Lpz., 1863—1880; Otto A., Die Sprichwörter und sprichwörterlichen Redensarten der Römer, Lpz., 1890; Mair J. A., A Handbook of proverbs, L., 1873, 2 ed., 1874; Krumbacher C., Mittelgriechische Sprichwörter, München, 1893, II. Изучение пословиц: Снегирев И., Русские в своих пословицах, чч. 1—4, М., 1831—1834; Тимошенко И. Е., Литературные первоисточники и прототипы трехсот русских пословиц и поговорок, Киев, 1897; Потебня А. А., Из лекций по теории словесности. Басня, пословица, поговорка, Харьков, 1894; То же, изд. 3, Харьков, 1930; Перетц В. Н., Из истории пословицы. Историко-литературные заметки и материалы, с прилож. сб. польских пословиц по рукописи 1726 г., СПБ, 1898; Глаголевский П., Синтаксис языка русских пословиц, СПБ, 1874 (оттиск из «ЖМНП», ч. 156); Ляцкий Е. А., Несколько замечаний к вопросу о пословицах и поговорках, «Изв. отд. русск. яз. и слов. Академии наук», 1897, том II, книга III; Вознесенский И. И., О складе или ритме и метре кратких изречений русского народа: пословиц, поговорок, загадок, присказок и др., Кострома, 1908; Кузнецов Я., Характеристика общественных классов по народным пословицам и поговоркам, «Живая старина», вып. III, 1903; Широкова О., Жизнь пословицы, «Русский язык в советской школе», 1931, № 6—7; Перебийнос М. и Ф., К вопросу о горских пословицах, «Просвещение национальностей», 1934, № 4; Méry C., de, Histoire générale des proverbes, 3 vv., Paris, 1828—1829.

III. По русской П. см.: Снегирев И. М., Русские в своих пословицах, т. I, М., 1831; Иллюстров И. И., Жизнь русского народа в его пословицах и поговорках, изд. 3, М., 1915; Bonser W., Stephens T. A., Proverb literature, A bibliography of works relating to proverbs, L., 1930. *М. Рыбникова.*

ПОСПЕЛОВ Геннадий Николаевич [1899—]— теоретик лит-ры, историк русской лит-ры, доцент ряда московских вузов. На работах П. сказалось влияние школы А. А. Потебни (в частности—Д. Н. Овсянико-Куликовского), затем В. Ф. Переверзева, одним из наиболее близких учеников к-рого П. выступил в лит-ре [1925]. Историко-литературные интересы П.— гл. обр. русская лит-ра XIX в., в частности творчество И. С. Тургенева. Теоретические интересы—преимущественно вопросы поэтики. В работах 1925—1929 П. исходил из переверзевского понимания литературы как формы фиксации социального характера. П. развивал дальше это положение Переверзева, пользуясь понятиями «автогенного» и «гетерогенного» образов и пр., уходя часто в отвлеченно-психологическую интерпретацию лит-ых явлений. В психологических характеристиках П. часто прибегал к терминам «реактологии» проф. Корнилова. Как и для Переверзева, для П. характерно стремление к узко генетическому изучению лит-ых произведений, рассматриваемых вне их классовой функции и реальной исторической обстановки. Подобно Переверзеву П. в своих исследованиях игнорирует идейное содержание литературы. Порочные методологические предпосылки лишали работы П. теоретического значения и сколько-нибудь приемлемых исторических выводов. Отдельные наблюдения П. над элементами поэтической структуры тургеневского творчества могут все-таки оказаться полезными. За годы 1930—1934 П. ничего не печатал. В последнее время Поспелов отходит от переверзианства.

Библиография: I. К проблеме формы и содержания, «Красная новь», 1925, № 5; О методах литературной науки, «Красная новь», 1925, № 9; К постановке проблемы жизни и смерти поэтических образов, «Красная новь», 1926, № 1; Три рассказа из «Записок охотника», «Родной язык в школе», 1927, № 4, 5; Организующий образ «Записок охотника», «Родной язык в школе», 1927, № 6; К методике историко-литературного исследования—1. Проблема теоретической поэтики. 2. Теория статического исследования поэтического стиля, сб. «Литературоведение», Москва, 1928; Стиль «Дворянского гнезда» в каузальном исследовании, там же; К вопросу о приемах научной критики, «Печать и революция», 1928, № 1; Ранняя повесть Тургенева, «Литература и марксизм», 1928, III.

II. Погодин И., Можно ли назвать «эйдологизм» Г. Поспелова научной критикой?, «На литературном посту», 1928, № 15—16; Беляев М. В., Метод эйдологов, «На подъеме» (Ростов н/Д.), 1929, № 2; Григорьев М., Критические заметки о «литературоведении» В. Ф. Переверзева, «На лит. посту», 1928, № 23.

III. Литературные дискуссии. Библиография, вып. I (Переверзевщина и творческие пути пролетарской литературы), Москва, 1931.

ПОТАПЕНКО Игнатий Николаевич [1856—1929]—беллетрист. Сын священника, бывшего раньше офицером. Учился в духовной семинарии и в Новороссийском университете, окончил Петербургскую консерваторию по классу пения. Начал печататься в 1881, более широкую известность получил после повести «На действительной службе» [1890]. Отличаясь чрезвычайной плодовитостью, поместил в разных журналах и газетах и выпустил отдельно большое количество рассказов, очерков, романов, повестей и пр. Писал также и театральные пьесы («Волшебная сказка», «Жизнь» и др.).

От большинства своих сверстников, писателей-восьмидесятников, П. отличается отсутствием пессимизма и скептицизма, бодрым и ясным взглядом на жизнь, но эта бодрость чисто обывательского характера и стоит в связи с его неглубоким отношением к жизни. Нехорошо жить только для собственного счастья, имущие должны притти на помощь к неимущим — вот выводы мелкобуржуазной морали, вытекающие из произведений Потапенко. Высший героизм он видит в филантропической деятельности среди масс. Таков например «идеальный» священник о. Кирилл Обновленский, герой его повести «На действительной службе». Наиболее удачные произведения П.—его ранние очерки и рассказы из жизни духовенства, преимущественно сельского («Шестеро», «Речные люди» и др.), причем к этому быту в целом автор относился с характерным для него неизменным благодушием. В лучших своих вещах Потапенко обнаружил мягкий юмор. Иногда этот юмор становится деланным. Потапенко—весьма популярный писатель буржуазных читательских кругов конца XIX, начала XX вв. Во вторую половину своей деятельности Потапенко все больше впадал в простое ремесленничество.

Библиография: I. Собрание сочинений Потапенко, издание А. Маркса, 12 томов, СПБ, 1898 (далеко не полное).

II. Скабичевский А., Не понимающий себя талант, «Северный вестник», 1891, I; Протопопов М., Бодрый талант, «Русская мысль», 1898, № 9.

III. Мезиер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включительно, ч. 2, СПБ, 1902, стр. 307—310, 505; Владиславлев И., Русские писатели, изд. 4, Гиз, Ленинград, 1924; Его же, Литература великого десятилетия (1917—1927), том I, Гиз, Москва—Ленинград, 1928.

М. Клевенский

ПОТВЕН—*см.* «*Повен*».

ПОТГИТЕР Эверардус Иоганнес [Potgieter, 1808—1875]—известный голландский поэт и критик, глава мелкобуржуазного (так наз. «национального») романтизма, основатель и редактор [1837—1865] главного органа этого движения «De Gids» (Вождь). Был торговым служащим, много путешествовал за границей.

Ранние стихи П. собраны в сб. «Zangen des tijds»; в позднейших стихах и прекрасных новеллах (особенно в «Rijksmuseum», 1844) он создал художественный памятник героям «золотого века», представителям науки и искусства, политики и общественной жизни голландского Возрождения XVII в. Основная тематика всего творчества П.—противопоставление мощи и силы голландского бюргерства «золотого века» вялой, лишенной глубоких культурных интересов, погрязшей в филистерском самодовольстве голландской буржуазии XIX в. Он призывал к «национальному возрождению», к духовному и материальному подъему страны. Будучи мелкобуржуазным демократом и свободомыслящим протестантом, П. после краха европейской революции 1848 разочаровался в своих либерально-демократических иллюзиях и впал к концу жизни в пессимизм, скептицизм и агностицизм. После 1850 он много занимался иностранной лит-рой и написал ряд критических этюдов, сильно идеализируя эпоху Возрождения. В своей знаменитой поэме «Florence» (1868; по поводу 600-летия рождения Данте) П. воспел творчество великого флорентийца и его эпоху. В другом поэтическом цикле—«De Nalatenschap van den landjonker» [1875] — он в фантастических видениях изобразил сцены из истории Нидерландов, Франции и Англии XVII в. Эти две поэмы относятся к лучшим памятникам романтической поэзии в голландской литературе. П. оставил также интересное описание своего путешествия по Швеции («Het Noorden in omtrekken en tafereelen», 1836—1840) и незаконченную биографию своего друга, поэта-романтика Бакгойзена («Leven van Bakhuizen van den Brink», 1870), являющуюся блестящим документом общественной и литературной жизни Голландии 40-х гг. Его стихи («Poezij») собраны в сборниках 1868 и 1875. Творчество Потгитера оказывало большое влияние на мелкобуржуазное оппозиционное движение голландских «восьмидесятников» («De Nieuwe Gids»).

Библиография: I. Werken (под ред. Zimmerman'a), 18 vv., Haarlem, 1885—1890.

II. Beets N., E. J. Potgieter, persoonlijke herinneringen, Haarlem, 1892; Groenewegen J. H., E. J. Potgieter, Haarlem, 1894; Busken Huet G., De Brieven van Potgieter aan Huet, Haarlem, 1902; Ero же, De Brieven van Busken Huet aan Potgieter (1859—1875), ibid., 1925; Verwey A., Het Leven van Potgieter, Haarlem, 1903; Vooys C. G. N., de, Potgieter en net liberalisme, «De Beweging», 1905, III, 275, IV, 19; 1906, I, 292, II, 328.

III. Groenewegen J. H., Bibliographie der Werken van Potgieter, Haarlem, 1890.

Ф. Ш.

ПОТЕБНЯ Александр Афанасьевич [1835—1891]—филолог, литературовед, этнограф. Р. в семье мелкого дворянина. Учился в классической гимназии, затем в Харьковском ун-те на историко-филологическом факультете. После его окончания [1856] преподавал лит-ру в харьковской гимназии. В 1860 защитил магистерскую диссертацию «О некоторых символах в славянской народной поэзии...» В 1862 получил научную командировку за границу, где пробыл год. В 1874 защитил докторскую диссертацию «Из записок по русской грамматике». В 1875 получил кафедру истории русского языка и лит-ры в Харьковском ун-те, к-рую и занимал до конца жизни. П. состоял также председателем Харьковского историко-филологического об-ва и членом-корреспондентом Академии наук. В 1862 в «Журнале Министерства народного просвещения» появился ряд статей П., объединенных затем в книгу «Мысль и язык». В 1864 в «Филологических записках» была напечатана его работа «О связи некоторых представлений в языке». В 1874 вышел 1-й том «Из записок по русской грамматике». В 1873—1874 в «ЖМНП» напечатана 1-я ч. «К истории звуков русско-

го языка», в 1880—1886—2-я, 3-я и 4-я чч. («Русский филологический вестник»), в 1882—1887—«Объяснения малорусских и сродных народных песен» в 2 тт. Однако значительная часть работ П. была опубликована после его смерти. Были выпущены: 3 чч. «Из записок по русской грамматике» [1899]; «Из лекций по теории словесности» (составл. по записям слушательниц); «Из записок по теории словесности» [1905]; «Черновые заметки о Л. Н. Толстом и Достоевском» («Вопросы теории и психологии творчества», т. V, 1913).



Лит-ая деятельность П. охватывает 60—80-е гг. Среди литературоведческих течений той эпохи П. стоит особняком. Ему чужды как буржуазный социологизм культурно-исторической школы (Пыпин и др.), так и буржуазный позитивизм сравнительно-исторического метода Веселовского. Известное влияние на П. оказала мифологическая школа. Он в своих работах уделяет довольно видное место мифу и его соотношению со словом. Однако П. критикует те крайние выводы, к к-рым пришли сторонники мифологической школы. В русском литературоведении и языковедении той эпохи П. явился основателем субъективно-психологического направления. Философские корни этой субъективно-идеалистической теории восходят через Гумбольдта к немецкой идеалистической философии, гл. обр. к философии Канта. Агностицизм, отказ от возможности познать сущность вещей и изобразить в поэтических образах реальный мир пронизывают все мировоззрение П. Сущность вещей, с его точки зрения, не познаваема. Познание имеет дело с хаосом чувственных ощущений, в к-рые человек вносит порядок. Слово в этом процессе играет далеко не последнюю роль. «Только понятие (а вместе с тем и слово, как необходимое его условие) вносит идею законности, необходимости, порядка в тот мир, которым человек окружает себя и который ему суждено принимать за действительный» («Мысль и язык», стр. 131).

От агностицизма П. идет к основным положениям субъективного идеализма, заявляя, что «мир является нам лишь как ход изменений, происходящий в нас самих» («Из записок по теории словесности», стр. 25). Поэтому, подходя к процессу познания, Потебня ограничивает этот процесс познанием внутреннего мира субъекта.

Во взглядах на язык и поэзию этот субъективный идеализм проявился как ярко выраженный психологизм. Ставя основные вопросы лингвистики, П. ищет им разрешения в психологии. Только сближая языкознание с психологией, можно, по мнению П., развивать плодотворно и ту и другую науку. Единственно научной психологией П. считает психологию Гербарта. Лингвистику Потебня основывает на теории представлений Гербарта, рассматривая образование каждого слова как процесс апперцепции, суждения, т. е. объяснения вновь познаваемого через прежде познанное. Признав общей формой человеческого познания объяснение вновь познаваемого прежде познанным, П. от слова протягивает нити к поэзии и науке, рассматривая их как средства познания мира. Однако в устах субъективного идеалиста П. положение, что поэзия и наука—форма познания мира, имеет совершенно другой смысл, чем в устах марксиста. Единственной целью как научного, так и поэтического произведения является, по взглядам П., «видоизменение внутреннего мира человека». Поэзия для П. есть средство познания не объективного мира, а лишь субъективного. Искусство и слово являются средством субъективного объединения разрозненных чувственных восприятий. Художественный образ не отражает мир, существующий независимо от нашего сознания; этот мир, с точки зрения П., не познаваем, он лишь обозначает часть субъективного мира художника. Этот субъективный мир художника в свою очередь не познаваем для других и не выражается, а лишь обозначается художественным образом. Образ есть символ—иносказание—и ценен лишь тем, что каждый может вложить в него свое субъективное содержание. Взаимное понимание по существу невозможно. Всякое понимание есть в то же время непонимание. Этот субъективно-идеалистический подход к искусству, рассмотрение образа лишь как символа, как постоянного сказуемого к переменным подлежащим приводят П. в теории поэзии к психологизму, к изучению психологии творчества и психологии восприятия.

Систематического изложения взглядов П. на лит-ру мы не найдем в его сочинениях, поэтому изложение его взглядов на лит-ру представляет известную трудность. Приходится излагать систему П., основываясь на его языковедческих работах, черновых заметках и лекциях, записанных учениками и изданных уже после смерти П.

Для того чтобы понять сущность взглядов П. на поэзию, необходимо первоначально познакомиться с его взглядами на слово.

Развивая в основном взгляды немецкого языковеда Гумбольдта на язык как на деятельность, П. рассматривает язык как орган создания мысли, как мощный фактор познания. От слова как простейшего поэтического произведения П. идет к сложным художественным произведениям. Анализируя процесс

образования слова, П. показывает, что первой ступенью образования слова является простое отражение чувства в звуке, затем идет осознание звука и наконец третья ступень—осознание содержания мысли в звуке. С точки зрения Потебни в каждом слове есть два содержания. Одно из них после возникновения слова постепенно забывается. Это его ближайшее этимологическое значение. Оно заключает в себе лишь один признак из всего разнообразия признаков данного предмета. Так, слово «стол» значит только постланное, слово «окно»—от слова «око»—значит то, куда смотрят или куда проходит свет, и не заключает в себе никакого намека не только на раму, но даже на понятие отверстия. Это этимологическое значение слова П. называет внутренней формой. По существу оно не является содержанием слова, а лишь знаком, символом, под которым нами мыслится собственно содержание слова: оно может включать самые разнообразные признаки предмета. Напр.: каким образом черный цвет был назван вороным или голубой голубым? Из образов ворон или голубь, которые являются средоточием целого ряда признаков, был выделен один, именно их цвет, и этим признаком и было названо вновь познаваемое—цвет.

Неизвестный нам предмет мы познаем при помощи апперцепции, т. е. объясняем его прежним нашим опытом, запасом уже усвоенных нами знаний. Внутренняя форма слова является средством апперцепции именно потому, что она выражает общий признак, свойственный как объясняемому, так и объясняющему (прежнему опыту). Выражая этот общий признак, внутренняя форма выступает как посредница, как нечто третье между двумя сравниваемыми явлениями. Анализируя психологический процесс апперцепции, П. отождествляет его с процессом суждения. Внутренняя форма есть отношение содержания мысли к сознанию, она показывает, как представляется человеку его собственная мысль... Так, мысль о туче представлялась народу под формой одного из своих признаков—именно того, что она вбирает в себя воду или выливает ее из себя, откуда слово «туча» [(корень «ту»—пить, лить), «Мысль и язык»].

Но если слово является средством апперцепции, а сама апперцепция есть не что иное, как суждение, то и слово, независимо от своего сочетания с другими словами, есть именно выражение суждения, двучленная величина, состоящая из образа и его представления. Следовательно внутренняя форма слова, к-рая выражает лишь один признак, имеет значение не сама по себе, а только и м е н н о к а к ф о р м а (не случайно П. ее именно назвал внутренней формой), чувственный образ которой входит в сознание. Внутренняя форма только указывает на все богатство чувственного образа, заключенного в познаваемом предмете и вне связи с ним, т. е. вне суждения, не имеет смысла. Внутренняя форма важна лишь как символ, как знак, как заместитель всего многообразия чувственного образа. Этот чувственный образ воспринимается каждым поразному в зависимости от его опыта, а следовательно и слово является лишь знаком, в к-рый каждый вкладывает субъективное содержание. Содержание, которое мыслится под одним и тем же словом, для каждого человека различно, следовательно нет и не может быть полного понимания.

Внутренняя форма, выражая собой один из признаков познаваемого чувственного образа, не только создает единство образа, но и дает знание этого единства; «она есть не образ предмета, а образ образа, т. е. представление», говорит П. Слово путем выделения одного признака обобщает чувственные восприятия. Оно выступает как средство создания единства чувственного образа. Но слово кроме создания единства образа дает еще знание его общности. Дитя разные восприятия матери называет одним и тем же словом «мама». Приводя человека к сознанию единства чувственного образа, затем к сознанию его общности, слово является средством познания действительности.

Анализируя слово, П. так. обр. приходит к следующим выводам: 1. Слово состоит из трех элементов: внешней формы, т. е. звука, внутренней формы и значения. 2. Внутренняя форма выражает один признак между сравниваемыми, т. е. между вновь познаваемым и прежде познанным предметами. 3. Внутренняя форма выступает как средство апперцепции, апперцепция есть то же суждение, следовательно внутренняя форма есть выражение суждения и важна не сама по себе, а лишь как знак, символ значения слова, к-рое субъективно. 4. Внутренняя форма, выражая один признак, дает сознание единства и общности чувственного образа. 5. Постепенное забвение внутренней формы превращает слово из примитивного поэтического произведения в понятие. Анализируя символы народной поэзии, разбирая их внутреннюю форму, П. приходит к мысли, что потребность восстанавливать забываемую внутреннюю форму и была одной из причин образования символов. Калина стала символом девицы потому же, почему девица названа красною — по единству основного представления огня-света в словах «девица», «красный», «калина». Изучая символы славянской народной поэзии, П. располагает их по единству основного представления, заключенного в их названиях. П. путем детальных этимологических исследований показывает, как сближались, находя соответствие в языке, рост дерева и род, корень и отец, широкий лист и ум матери.

От слова первообразного, слова как простейшего поэтического произведения П. переходит к тропам, к синекдохе, к эпитету и метонимии, к метафоре, к сравнению, а затем к басне, пословице и поговорке. Анализируя их, он стремится показать, что три элемента, присущие первообразному слову как элементарному поэтическому произведению, составляют неотъемлемую сущность вообще поэтических произведений. Если в слове мы имеем внешнюю форму, внутреннюю форму и значение, то во всяком поэтическом произведении надо также различать форму, образ и значение. «Единству членораздельных звуков (внешней форме слова) соответствует внешняя форма поэтического произведения, под кото-

рой следует разуметь не одну звуковую, но и вообще словесную форму, знаменательную в своих составных частях» («Записки по теории словесности», стр. 30). Представлению (т. е. внутренней форме) в слове соответствует образ (или известное единство образов) в поэтическом произведении. Значению слова соответствует содержание поэтического произведения. Под содержанием художественного произведения П. разумеет те мысли, которые вызываются в читателе данным образом, или те, к-рые служат автору почвой для создания образа. Образ художественного произведения, так же как и внутренняя форма в слове, является лишь знаком тех мыслей, которые были у автора при создании образа, или тех, к-рые возникают у читателя при его восприятии. Образ и форма художественного произведения, так же как и внешняя и внутренняя форма в слове, составляют, по учению П., неразрывное единство. Если затерян для сознания связь между звуком и значением, то звук перестает быть внешней формой в эстетическом значении этого слова. Так напр. для понимания сравнения «чистая вода течет в чистой речке, а верная любовь в верном сердце» нам недостает законности отношения между внешней формой и значением. Законная связь между водой и любовью установится только тогда, когда дана будет возможность, не делая скачка, перейти от одной из этих мыслей к другой, когда напр. в сознании будет находиться связь света как одного из эпитетов воды с любовью. Это и есть именно забытая внутренняя форма, т. е. символическое значение выраженного первым двустишием образа воды. Для того чтобы сравнение воды с любовью имело эстетическое значение, необходимо восстановление этой внутренней формы, связи между водой и любовью. Для пояснения этой мысли Потебня приводит весеннюю украинскую песню, где шафранное колесо смотрит из-под тыну. Если воспринять лишь внешнюю форму этой песни, т. е. понять ее буквально, то получится бессмыслица. Если же восстановить внутреннюю форму и связать желтое шафранное колесо с солнцем, то песня принимает эстетическую значимость. Итак, в поэтическом произведении мы имеем те же элементы, что и в слове, соотношения между ними аналогичны соотношениям между элементами слов. Образ указывает на содержание, является символом, знаком, внешняя форма неразрывно связана с образом. При анализе слова было показано, что оно является для П. средством апперцепции, познавания неизвестного через известное, выражением суждения. Тем же средством познания является и сложное художественное произведение. Оно прежде всего необходимо самому творцу-художнику для формирования его мыслей. Художественное произведение есть не столько выражение этих мыслей, сколько средство создания мыслей. Точку зрения Гумбольдта, что язык является деятельностью, органом образования мысли, П. распространяет и на всякое поэтическое произведение, показывая, что художественный образ не является средством выражения готовой мысли, а, как и слово, играет громадную роль в деле создания этих мыслей. В своей книге «Из лекций по теории словесности» П., разделяя взгляды Лессинга на определение сущности поэзии, критикует его мысль, что нравственное утверждение, мораль, предшествует в сознании художника созданию басни. «В применении к языку это значило бы, что слово сначала означает целый ряд вещей, напр. стол вообще, а потом в частности эту вещь. Однако до таких обобщений человечество доходит в течение многих тысячелетий», говорит П. Затем он показывает, что художник вовсе не стремится всегда довести читателя до нравоучения. Непосредственная цель поэта — это определенная точка зрения на действительный частный случай—на психологическое подлежащее (т. к. образ есть выражение суждения)—посредством сравнения его с другим, тоже частным случаем, рассказанным в басне,—с психологическим сказуемым. Это сказуемое (образ, заключенный в басне) остается неизменным, а подлежащее изменяется, т. к. басня применяется к различным случаям.

Поэтический образ в силу своей иносказательности, в силу того, что он является постоянным сказуемым ко многим переменным подлежащим, дает возможность замещать массу разнообразных мыслей относительно небольшими величинами.

Процесс создания всякого, даже самого сложного произведения П. подводит под следующую схему. Нечто неясное для автора, существующее в виде вопроса (x), ищет ответа. Ответ автор может найти только в предшествующем опыте. Обозначим последний через «А». Из «А» под влиянием x отталкивается все для этого x неподходящее, привлекается сродное, это последнее соединяется в образе «а», и происходит суждение, т. е. создание художественного произведения. Анализируя произведения Лермонтова «Три пальмы», «Парус», «Ветка Палестины», «Герой нашего времени», П. показывает, как одно и то же x, мучившее поэта, воплощается в различных образах. Это x, познаваемое поэтом, есть нечто чрезвычайно сложное по отношению к образу. Образ никогда не исчерпывает этого x. «Мы можем сказать, что x в поэте невыразимо, что то, что мы называем выражением, есть лишь ряд попыток обозначить этот x, а не выражать его», говорит П. («Из лекций по теории словесности», стр. 161).

Восприятие художественного произведения аналогично процессу творчества, только в обратном порядке. Понимает читатель произведение настолько, насколько он участвует в его создании. Так, образ служит лишь средством преобразования другого самостоятельного содержания, находящегося в мысли понимающего. Образ важен лишь как иносказание, как символ. «Художественное произведение подобно слову есть не столько выражение, сколько средство создания мысли, цель его как и слова—произвести известное субъективное настроение как в самом говорящем, так и в понимающем», говорит П. («Мысль и язык», стр. 154).

Эта иносказательность образа может быть двух родов. Во-первых, иносказательность в

тесном смысле, т. е. переносность, метафоричность, когда образ и значение относятся к далеким друг от друга явлениям, как напр. внешняя природа и жизнь человека. Во-вторых, художественная типичность, когда образ становится в мысли началом ряда подобных и однородных образов. Цель поэтических произведений этого рода, именно—обобщение, достигнута, когда понимающий узнает в них знакомое. «Изобильные примеры такого познания при помощи созданных поэзией типов представляет жизнь (т. е. применение) всех выдающихся произведений новой русской литературы, с „Недоросля" и до сатир Салтыкова» («Из записок по теории словесности», стр. 70).

Внутренняя форма в слове дает сознание единства и общности чувственного образа, т. е. всего содержания слова. В художественном произведении эту роль объединителя, собирателя различных толкований, различных субъективных содержаний выполняет образ. Образ единичен и вместе бесконечен, бесконечность его заключается именно в невозможности определить, сколько и какое содержание будет в него вложено воспринимающим.

Поэзия, по мнению П., восполняет несовершенство научной мысли. Наука, с точки зрения агностика П., не может дать знания сущности предметов и цельной картины мира, т. к. каждый новый факт, не вошедший в научную систему, по мнению П., разрушает ее. Поэзия же обнаруживает недостижимую для аналитического знания гармонию мира, она указывает на эту гармонию конкретными своими образами, «заменяя единство понятия единством представления, она некоторым образом вознаграждает за несовершенство научной мысли и удовлетворяет врожденной человеку потребности видеть везде цельное и совершенное» («Мысль и язык»).

С другой стороны, поэзия подготовляет науку. Слово, первоначально являющееся простейшим поэтическим произведением, превращается в понятие. Искусство, с точки зрения П., «есть процесс объективирования первоначальных данных душевной жизни, наука же есть процесс объективирования искусства» («Мысль и язык», стр. 166). Наука более объективна, с точки зрения П., чем искусство, т. к. основой искусства является образ, понимание к-рого каждый раз субъективно, основой же науки является понятие, к-рое составлено из объективированных в слове признаков образа. Само понятие объективности трактуется П. с субъективно-идеалистических позиций. Объективность или истинность, по мнению П.,—это не правильное отражение нами объективного мира, а лишь «сравнение личной мысли с общей» («Мысль и язык»).

Поэзии и науке как различным видам более позднего человеческого мышления предшествовала стадия мифического мышления. Миф также является актом познания, т. е. объяснения x посредством совокупности прежде познанного. Но в мифе вновь познаваемое отождествляется с прежде познанным. Образ целиком переносится в значение. Так напр. между молнией и змеей первобытный человек ставил знак равенства. В поэзии формула молния—змея приобретает характер сравнения. В поэтическом мышлении человек отличает вновь познаваемое от прежде познанного. «Появление метафоры в смысле сознания разнородности образа и значения есть тем самым исчезновение мифа» («Из записок по теории словесности», стр. 590). Придавая большое значение мифу как первой стадии человеческого мышления, из к-рого затем вырастает поэзия, П. однако далек от тех крайних выводов, к к-рым пришли представители мифологической школы в лице немецкого исследователя М. Мюллера и русского ученого Афанасьева. П. критикует их взгляд, что источником мифа явились неправильно понятые метафоры.

Строя свою поэтику на психолого-лингвистической основе, рассматривая вновь создаваемое слово как простейшее поэтическое произведение и протягивая от него нити к сложным художественным произведениям, П. делал колоссальные усилия, чтобы все виды тропов и сложных художественных произведений подвести под схему суждения, разложить познаваемое на прежде познанное и средство познания—образ. Не случайно, что анализ поэтических произведений у П. не пошел далее анализа простейших его форм: басни, пословицы и поговорки, т. к. подогнать под схему слова сложное произведение было крайне трудно.

Сближение поэтики с лингвистикой на основе рассмотрения слова и художественного произведения как средств познания внутреннего мира субъекта, а отсюда интерес к проблемам психологии, и было тем новым, что внес в языковедение и литературоведение П. Однако именно в этих центральных вопросах теории П. сказалась вся ошибочность и порочность его методологии.

Субъективно-идеалистическая теория П., направленная на внутренний мир, трактующая образность лишь как иносказательность и отрезающая пути подхода к лит-ре как к выражению определенной социальной действительности, в 60—80-е гг. отражала в русском литературоведении упадочные тенденции дворянской интеллигенции. Прогрессивные слои как буржуазной, так и мелкобуржуазной интеллигенции в ту эпоху тянулись либо к историко-культурной школе либо к позитивизму школы Веселовского. Характерно, что П. сам чувствовал родственность своих взглядов с философскими основами представителя дворянской поэзии, предшественника русского символизма Тютчева. В 900-х гг. символисты—выразители русского декаданса—сближали свои теоретические построения с основными положениями поэтики П. Так, Белый в 1910 в «Логосе» посвятил статью основному произведению П. «Мысль и язык», где делает П. духовным отцом символизма.

Идеи П. популяризировались и развивались его учениками, сгруппировавшимися вокруг сборников «Вопросы теории и психологии творчества» (изд. в 1907—1923, под ред. Лезина в Харькове). Наиболее интересной фигурой из учеников П. был Овсянико-Куликовский, попытавшийся психологический метод применить к анализу творчества русских классиков. Позднее Овсянико-Куликовский

в значительной мере отошел от системы П. в сторону буржуазного социологизирования. Остальные ученики П. были по существу лишь эпигонами своего учителя. Горнфельд сосредоточивал главное внимание на проблемах психологии творчества и психологии восприятия («Муки слова», «Будущее искусство», «О толковании художественного произведения»), трактуя эти проблемы с субъективно-идеалистических позиций. Райнов популяризировал эстетику Канта. Другие ученики П.—Лезин, Энгельмейер, Харциев—развивали учение П. в направлении эмпириокритицизма Маха и Авенариуса. Теория П., рассматривавшая слово и поэтическое произведение как средство познания через обозначение разнообразного содержания одним образом-символом, истолковывалась ими с точки зрения экономии мышления. Ученики Потебни, рассматривавшие науку и поэзию как формы мышления сообразно принципу наименьшей затраты сил, с исключительной ясностью обнаружили субъективно-идеалистические основы потебнианства и тем самым всю его враждебность марксизму-ленинизму.

Сыгравшее свою историческую роль в борьбе со старым схоластическим языковедением, заострившее внимание науки о лит-ре на вопросах психологии творчества и психологии восприятия, на проблеме художественного образа, связывавшее поэтику с лингвистикой, потебнианство, порочное в своей методологической основе, смыкаясь затем с махизмом, обнаруживало все резче свою реакционность. Тем более недопустимы попытки отдельных учеников П. сочетать потебнианство с марксизмом (статья Лезина). В последние годы некоторые из учеников П. пытаются освоить принципы марксистско-ленинского литературоведения (Белецкий, М. Григорьев).

Библиография: I. В а ж н е й ш и е р а б о т ы: Полное собр. сочин., т. I. Мысль и язык, изд. 4, Одесса, 1922 (первонач. в «ЖМНП», 1862, ч. 113, 114; 2, 3, 5 изд.—1892, 1913, 1926); Из записок по теории словесности, Харьков, 1905: I. О некоторых символах в славянской народной поэзии. II. О связи некоторых представлений в языке. III. О купальских огнях и сродных с ними представлениях. IV. О доле и сродных с нею существах, Харьков, 1914 (первоначально печаталась раздельно в 1860—1867); Из лекций по теории словесности, чч. 1 и 2, Харьков, 1894 (изд. 2, Харьков, 1923); Из записок по русской грамматике, чч. 1 и 2, изд. 2, Харьков, 1889 (первоначально в журналах 1874); То же, ч. 3, Харьков, 1899.

II. Памяти А. А. Потебни, Сб., Харьков, 1892; О в с я н и к о - К у л и к о в с к и й Д. Н., А. А. Потебня как языковед, мыслитель, «Киевская старина», 1893, VII—IX; В е т у х о в А., Язык, поэзия и наука, Харьков, 1894; С у м ц о в Н. Ф., А. А. Потебня, «Русский биографический словарь», том Плавильщиков—Примо, СПБ, 1905, стр. 643—646; Б е л ы й А., Мысль и язык, сб. «Логос», кн. II, 1910; Х а р ц и е в В., Основы поэтики А. А. Потебни, сб. «Вопросы теории и психологии творчества», т. II, вып. II, СПБ, 1910; Ш к л о в с к и й В., Потебня, сб. «Поэтика», П., 1919; Г о р н ф е л ь д А., А. А. Потебня и современная наука, «Летопись дома литераторов», 1921, № 4; Бюлетень Редакційного Комітету для видання творів О. Потебні, ч. 1, Харків, 1922; Г о р н ф е л ь д А. Г., Потебня, в кн. автора «Боевые отклики на мирные темы», Ленинград, 1924; Р а й н о в Т., Потебня, П., 1924. См. сб. «Вопросы теории и психологии творчества», тома I — VIII, Харьков, 1907—1923.

III. Б а л у х а т ы й С., Теория литературы, Аннотированная библиография, I, Л., 1929, стр. 78—85; Р а й н о в, А. А. Потебня, П., 1924; Х а л а н с к и й М. Г. и Б а г а л е й Д. И. (ред.), Историко-филологич. факультет Харьковского университета за 100 лет, 1805—1905, Харьков, 1908; Я з ы к о в Д., Обзор жизни и трудов русских писателей и писательниц, вып. XI, СПБ, 1909; П и к с а н о в Н. К., Два века русской литературы, изд. 2, М., 1924, стр. 248—249; Памяти А. А. Потебни, Сб., Харьков, 1892. *Е. Дроздовская*

ПОТЕХИН Алексей Анисимович [1829—1908]—драматург и романист. Р. в небогатой дворянской семье. Учился в ярославском Демидовском лицее, недолго был офицером, потом чиновником в провинции. Лит-ая деятельность П. началась в 1852 сценами из провинциального быта «Забавы и удовольствия в городке». Вначале находился под влиянием молодой редакции «Москвитянина» (*см.*). В 80-х гг. заведывал репертуаром в петербургском Александринском театре. С 1900—почетный академик.

Как драматург П. принадлежал к прямым ученикам Островского. Видное место в драматургии П. занимают драмы и комедии из «народной» (т. е. крестьянской) жизни («Суд людской—не божий», 1854, «Шуба овечья—душа человечья», 1854, «Чужое добро впрок не идет», 1855, и др.). Некоторые из пьес П. пользовались в свое время значительным успехом. Как в этих пьесах, так и в крестьянских по тематике произведениях («Крестьянка», 1854, «Около денег», 1877, «На миру», 1877, и др.) П. склонен изображать разложение старых устоев народной жизни под влиянием «ложной цивилизации», связанной с городом и фабрикой. Применяемое иногда критикой к П. название писателя-народника неправильно. Зная недурно внешний быт крестьян и народную речь, внося в свои произведения в сильной степени элементы этнографичности, П. понимал «устои» в смысле сугубой патриархальности, без народнической веры в их значение и связывается не с мелкобуржуазным народничеством, а с дворянской лит-рой. Его идеальные крестьянские типы—это богобоязненные, законопослушные крестьяне, соответствующие классовым интересам дворянства.

Как романист П. довольно сух, бледен и чрезмерно многословен. Кроме крестьян он изображал дореформенное и пореформенное дворянство и чиновничий круг. Интереснее других по бытовым подробностям его роман «Бедные дворяне» [1861]. В большом романе «Крушинский» [1856] П. изображает гибель талантливого разночинца в борьбе с дворянскими предрассудками. Его произведения 50—60-х гг. связаны до известной степени с «обличительным» направлением.

Библиография: I. Полное собрание сочинений, 12 тт., изд. «Просвещение», СПБ, 1904.

II. Т к а ч е в П. И., Мужик в салонах современной беллетристики, Избранные сочин., т. IV, М., 1932 (первоначально в журн. «Дело» за 1879, №№ 3,6 и 7, за подписью: П. Никитин); М о р о з о в П., Писатель-народник, «Мир божий», 1901, № 11; Ш е с т а к о в Д. П., А. А. Потехин, Казань, 1902; Б о б о р ы к и н П., Потехин, «Известия Академии наук», 1902, I.

III. М е з и е р А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включительно, ч. 2, СПБ, 1902; В л а д и с л а в л е в И. В., Русские писатели, изд. 4, Гиз, Ленинград, 1924. *М. Клевенский*

ПОТРЕСОВ Александр Николаевич [псевдоним С т а р о в е р, 1869—1934]—один из лидеров русского меньшевизма, публицист, критик. В рабочем движении участвовал с 90-х гг. Состоял в петербургском Союзе борьбы за освобождение рабочего класса. Принимал участие в организации «Искры» и журн. «Заря». После раскола РСДРП — один из

лидеров меньшевизма. Во время войны—последовательный представитель социал-патриотизма меньшевиков. Активный враг большевизма и Советов, Потресов ушел в лагерь белоэмиграции.

Меньшевик в политике, по меткому определению Ленина, «милая социал-демократическая душечка» (т. VIII, стр. 253), склонная, как и чеховская героиня, менять свои привязанности и принципы, Потресов является типичным меньшевиком и в своих литературно-критических выступлениях. Так, в «Этюдах о русской интеллигенции» П. тщетно пытается доказать на примере просветителей-шестидесятников необходимость для современной ему социал-демократии итти на поддержку либералов. «Отщепенчество» — вот главная с точки зрения П. черта просветителей. Их связи с крестьянской революцией, их борьба с либерализмом П. затушевывались. Ставя вопрос о классовой природе явлений культуры и лит-ры, П. давал определения не столько конкретно-исторические, сколько абстрактные. В дискуссии 1913 по вопросу о пролетарской культуре П. в статьях своих («О литературе без жизни и о жизни без литературы», «Критические наброски», неоднократно повторенные) выразил апологетическое отношение к буржуазной культуре, провозгласил «всечеловечность» и «всеклассовость» ее и пытался обосновать отрицание какой бы то ни было возможности для пролетариата создать свою собственную культуру.

Ленин определил стиль писаний Потресова словами Тургенева: «Друг мой, Аркадий Николаевич, не говори красиво» (том VII, стр. 68).

Библиография: I. Заметки журналиста, «Искра», 1903, № 54 (подпись: Старовер; о положении печати в России); Этюды о русской интеллигенции, Сб. статей, СПБ, 1906 (подпись: Старовер; см. статьи «О разночинце-скитальце», «Современная весталка»); Лейтмотивы современного хаоса, «На рубеже», Критич. сборник, М., 1909; Критические наброски: П. Ф. Якубович, «Наша заря», 1911, IV, О кризисе русского идеологического творчества и о Д. Н. Овсянико-Куликовском, там же, 1911, IX—X, XII. О литературе без жизни и о жизни без литературы (Трагедия пролетарской культуры), там же, 1913, IV—V, VI, [Ответ В. Ф. Плетневу], там же, 1913, X—XI, Еще к вопросу о пролетарской культуре, там же, 1914, II—III, IV; Н. К. Михайловский (К десятилетию со дня смерти), там же, 1914, I; Заметки публициста. Один из немногих, «Дело», 1917, № 2 (о К. Арсеньеве); Короленко-гражданин, сб. «Жизнь и творчество В. Г. Короленко», изд. «Культура и свобода», П., 1918; предисл. к кн.: Овсянико-Куликовский Д. Н. Статьи о Базарове и его времени, Гиз, М., 1924; В плену у иллюзий, Париж, 1927 (критика справа официальной линии меньшевиков).

II. Высказывания Ленина о П.: Ленин В. И., Сочинения, изд. 3, М.—Л., 1931—1934, т. IV. Как чуть не потухла «Искра»?; Запись 29 дек. 1900; т. VI. Рассказ о II съезде РСДРП; Письмо А. Н. Потресову; Шаг вперед, два шага назад; т. VII. Земская кампания и план «Искры»; Рабочая и буржуазная демократия; т. VIII. Две тактики социал-демократии в демократической революции; Социал-демократическая душечка; т. XI. Тактическая платформа меньшевиков; т. XIV. Разоблаченные ликвидаторы; О фракции сторонников отзовизма и богостроительства; Приемы ликвидаторов и партийные задачи большевиков; Письмо А. М. Горькому, 11 апр. 1910; Заметки публициста; т. XV. О положении дел в партии; Наши упразднители; Полемические заметки; Марксизм и «Наша заря»; Против объединения—с ликвидаторами; т. XVII. Плеханов, не знающий, чего он хочет; т. XVIII. Софизмы социал-шовинистов; т. XIX. Фракция Чхеидзе и ее роль.

ПОТЬЕ Эжен [Pottier, 1816—1887]—французский пролетарский поэт-шансонье, коммунар, автор «Интернационала». П. — преимущественно поэт-пропагандист, некоторые песни которого являются настоящими гимнами, бытописатель и бичующий сатирик-памфлетист. Родился в Париже, в семье упаковщика, в молодости и сам был упаковщиком недолгое время, затем — «пионом» — младшим школьным надзирателем, приказчиком и наконец, до Коммуны,—талантливым тканеразрисовщиком. Дебютировал в дни Июльской революции 1830. В 40-х гг. П. все больше обращается к социальной поэзии и испытывает влияние утопического социализма, особенно фурьеризма. В эпоху предреволюционного кризиса 1847 П. выступил с песнями «Ventre creux» (Пустой желудок) и др., рисующими тяжелое положение народных масс и отражающими их революционное настроение, и «Muse de la chanson» (Муза песни), в которой он призывал песню вновь стать «Марсельезой» и подчеркивал историческую диалектику песни в противоположность иронической фразе Бомарше «во Франции все кончается песнью», давая ее революционную перифразу: «во Франции песнями все начинается». В 1848 П. дрался на баррикадах. Горячо реагируя как на Февральскую революцию, так и на Июньское рабочее восстание, поэт однако еще не возвышался над общим уровнем классового самосознания французских рабочих, в большинстве — мелкоремесленного пролетариата. К Февральской революции относится его песня «Peuple» (Народ), с характерными лозунгами «хлеба и прав». Песня Потье «Tuer l'ennui!» (Убить тоску!) отразила стихийность Февральской революции, но эта песня не характерна даже для среднего февральского баррикадного бойца-рабочего, выражая идею бунта с горя, бунта ради бунта. Потье отдал в Феврале полную дань вере в спасительную роль демократической революции и демократической республики. К этой эпохе относится его «Propagande des chansons» (Пропаганда песен), где он развивает свою поэтическую программу народно-революционного шансонье-пропагандиста, в задачи которого входит не только звать в бой рабочий класс, но и пробуждать от спячки мелкую буржуазию. Отрезвление от февральских демократических иллюзий нашло место в «Buveurs du sang» (Кровопийцы), «Vieille maison à démolir» (Старый дом на слом) и др. песнях, в к-рых еще с большей силой, чем в эпоху предреволюционного кризиса, звучат мотивы социальных противоречий, нищеты и восстания. Песня «Enfantement — Juin 1848» (Роды—июнь 1848)—пламенный призыв к Июньскому рабочему восстанию. Но вслед за нею траурная песнь «Juin 1848» (Июнь 1848), вызванная кровавым подавлением рабочего восстания, является срывом П. в мрачный пессимизм, в котором прорывается однако ненависть к победителям, стимулирующая волю к борьбе. Однако и в эту пору, как и долго спустя, П. все еще не осознает себя именно пролетарским поэтом: он остается певцом трудовой бедноты вообще. В поисках классового места в лит-ре П. в песне «Quel est le Fou?» (Кто безумец?) как бы старается оправдать свое идеологическое «отщепенство». После Декабрьского переворота 1851 он выступил с песней «Qui la

vengera?» (Кто отомстит за нее?) против Луи-Наполеона не как против лютого врага рабочего класса, а прежде всего как палача Второй республики, хотя эта самая буржуазно-демократическая республика Июньским расстрелом рабочих и расчистила путь диктатуре Луи-Наполеона: так живучи были якобинско-республиканские традиции и иллюзии французского мелкоремесленного пролетариата в его лит-ом представителе—П. При Второй империи благодаря некоторому промышленному оживлению временами притуплялся классовый инстинкт довольно значительных слоев



французского пролетариата, а с ними и П., что отразилось в его «Exposition» (Выставка, 1861), где он призывает сильных и слабых стереть следы их вражды. Но в других произведениях Потье рисует, какой ценой покупается это показное «благополучие». В гневных памфлетах П. изображает корыстность буржуазии, ее экономики и культуры, тем самым способствуя изживанию иллюзий сотрудничества классов.

В эпоху острого политического кризиса, приведшего к Франко-прусской войне, складываются революционно-социалистические убеждения Потье. В 1870, вместе с организованным им синдикатом тканеразрисовщиков, он вступил во французскую секцию Интернационала. Он был среди подписавших обращение к германским социалистам против войны. Избранный делегатом в ЦК Национальной гвардии, П. явился одним из тех, кто подготовил провозглашение Коммуны. Членом Коммуны он был избран на дополнительных выборах в апреле 1871. В Коммуне П. принял участие в ряде ее социальных мероприятий. Революционное строительство Коммуны имело огромное влияние на рост его революционно-пролетарского сознания. 55 лет от роду Потье дрался за Коммуну на последних ее баррикадах.

Скрываясь в Париже после разгрома Коммуны, П. в июне 1871 написал «Интернационал» (L'internationale)—одно из величайших в истории произведений социальной поэзии. Этому произведению, благодаря его высокому революционному пафосу и заостренности его строф лозунгами, созвучными положениям «Коммунистического манифеста», суждено было стать—уже после смерти П.—международным революционно-пролетарским и после Октябрьской революции советским гимном.

В июле 1871 П. принужден был бежать в Англию. Здесь он написал песню-поэму «Jean Lebras» (Жан-Рабочие руки), в к-рой описал безрадостный жизненный путь рабочего.

В 1873 нужда заставила П. перекочевать в Америку где он продолжал принимать участие в рабочем движении. По случаю объединения в 1876 различных рабочих социалистических, в частности эмигрантских групп в Америке в Рабочую партию он посвятил последней стихотворный адрес под тем же названием, ярко вскрывая в памфлетной форме острого диалога между Сейфом (капитализмом) и Рабочей партией социальные противоречия капиталистического общества и лицемерие буржуазии. Еще ярче его поэтический адрес от имени трудящихся Америки трудящимся Франции, под английским заголовком «The Workingmen of America to the Workingmen of France» (Рабочие Америки рабочим Франции), изд. в 1876 отдельной брошюрой по случаю приезда французской рабочей делегации на всемирную выставку в Филадельфии. В этом остром памфлете Потье «выставляет» то скрытое от глаз посетителей буржуазных «всемирных выставок» сырье, продуктами к-рого являются их замечательные экспонаты; это «сырье»—оборотная сторона капиталистического «просперити»: нажим на зарплату, эксплоатация женского и детского труда, борьба за рынки и монополии, милитаризм и войны, податной гнет, полицейщина, бюрократизм, классовая юстиция и поповщина, шантаж, реклама и продажная печать, кризисы, обнищание рабочего класса. В эту же эпоху П. написал поэму «La Commune de Paris», к-рая может служить блестящей художественно-литературной иллюстрацией к «Гражданской войне» Маркса, признанием ошибок Коммуны и особенно незабываемой картиной кровавого торжества «версальской» буржуазии.

В 1880 Потье, по общей амнистии коммунаров, возвратился во Францию разбитый параличом. Здесь он примкнул к только что образованной под руководством Гэда Рабочей партии. На его политических песнях 1880—1881, совпавших с первыми избирательными кампаниями Рабочей партии, отразилась идейная и организационная неоформленность последней в начальный период ее существования. К последним годам жизни Потье относится ряд лучших его произведений, посвященных изображению положения рабочего класса и критике буржуазного общества и вобравших в себя весь накопленный поэтом огромный жизненный и исторический опыт. В 1880 он написал свою замечательную песнь-поэму «Jean Misère» (Жан-бедняк), превратив старинный образ Горемыки французской лубочно-ремесленной лит-ры в чеканный профиль рабочего-коммунара. Кризис перепроизводства в первой половине 80-х гг. отражен П. в сонетах «L'abondance» (Изобилие, 1881) и «L'engorgement» (Закупорка, 1884) и в сти-

хотворении «La crise» (Кризис, 1885). С замечательной силой П. рисует классовые бои в «Les affameurs» (Голодоморы—локаут в Рубэ в 1882) и «La gréve» (Стачка — историческая Анзенская забастовка 1886).

В выдающихся песнях-поэмах «La veuve du carrier» (Вдова каменолома, 1882) и «Les nids» (Гнезда, 1887) П. описывает печальную участь семьи погибшего рабочего и тяжелую долю батрачки и посвящает предсмертные стихи и песни пролетарским детям [«Le petit va-nu-pieds» (Босоногий малыш) и «Souliers qui prennent l'eau» (Башмаки, которые набирают воду, 1887)].

Вместе с тем до самой смерти П. остается преимущественно певцом Коммуны. В сонете «Triomphe de l'ordre» (Триумф порядка, 1880) он бросает вызов палачам Коммуны. «La Commune a passé par là» (Здесь прошла Коммуна, 1885) и «Elle n'est pas morte» (Она не умерла, 1886) являются одними из лучших исторических песен о Коммуне.

В 1884 были изданы сборник сонетов П. «Poésie d économie sociale» и сборник его песен «Quel est le fou?» (Кто безумец?). В 1887, за несколько месяцев до смерти П., его товарищами по Коммуне был издан его сборник «Chants révolutionnaires» (Революционные песни), в к-рый вошел «Интернационал». Кроме того лит-ое наследие П. рассыпано по различным социалистическим журналам и сборникам. Многое осталось однако неопубликованным.

Библиография: I. Poésie d'économie sociale, P., 1884; Quel est le Fou? Avec préf. de G. Nadaud, P., 1884; Chants révolutionnaires, préf. de H. Rochefort, P., 1887; ibid., préf. de J. l'Allemane, J. Jaurès, E. Vaillant, notice de J. Vallès, P., s. a.; The Workingmen Party, 1876; The Workingmen of America to the Workingmen of France, 1876; La commune de Paris, 18 Mars, San Francisco, 1877; Almanach Eugène Pottier, publié par E. Museux, P., 1912 (ряд посмертных произведений). Русские переводы: Потье Эжен, Песни, переводы и вступ. ст. Л. Гатова, ГИХЛ, М.—Л., 1932 (20 произв.). Немецкие переводы: Mehring W., Pottier und Clement, Französische Revolutionslieder aus der Zeit der Pariser Commune, übertragen und eingeleitet, Berlin, 1924. «Интернационал» Потье переведен на множество языков, особенно—народов СССР; на русском языке впервые (неполно) переведен в «Листках жизни», 1902, № 8 (Лондон).

II. Критико-библиографические сочинения о Потье: Museux E., Eugène Pottier et son œuvre, P., 1898; Его же, Eugène Pottier, ст. в «Almanach Pottier», P., 1912; Argyriadès P., Le poète socialiste Eugène Pottier, P., 1888; Bellot E., Poètes et chansonniers socialistes, P., 1892; Malon B., Eugène Pottier, «Revue socialiste», 1887, déc.; Livet A., La chanson rouge au 19-me siècle, «Revue socialiste», 1902; Zévaès A., L'internationale, ses auteurs, son histoire, «Monde», 1929, 27/IV (русский перевод этой статьи—Зеваэс А., Интернационал и его авторы, «Сов. музыка», 1933, № 2); Nadaud G., Préface к сб. Потье «Quel est le Fou?»; Rochefort H., Préface к 1-му изд. сб. Потье «Chants révolutionnaires»; Allemane J., Jaurès J. et Vaillant E., Préface ко 2-му изд. «Chants révolutionnaires»; Vallès J., La poésie populaire («Cri du peuple», 1883, 29/XI), перепечатано в повторном издании «Chants révolutionnaires» и вкн. Vallès J., Des Mots, P., 1920; Гатов Ал., Солдат и поэт революции, вступ. ст. к «Песням» Потье, М.—Л., 1932; Его же, Пропаганда песен, М.—Л., 1931 (гл. «Эжен Потье»); Стеклов Ю., Поэзия революционного социализма, изд. 3, П., 1923 (гл. «Эжен Потье»); Фриче В., Пролетарская поэзия, М., 1919, стр. 20—23.

Ал. Дробинский

ПОУЧЕНИЕ—в узком смысле церковная проповедь (*см.*), в широком же—вообще дидактическое высказывание, обращенное к слушателям или читателям; от П. школьная теория различает слово как проповедь, оформленную по правилам ораторского искусства, и беседу как П., наоборот, безыскусственное, с привносными элементами диалогизма между автором и теми, к кому он обращается. Русская письменность очень рано получила ряд П., большей частью переводных с греческого (как напр. «Златоструй»—болгарский текст X в. сборника слов Иоанна Златоуста). Этот вид лит-ры оказал влияние на разного рода оригинальные композиции, в том числе на автобиографическое П. Владимира Мономаха детям и братии [начало XII в.], «Моление Даниила Заточника» [первая половина XIII в.], подбор советов «чадам», вошедший в сборник XIV в. «Златая цепь». Церковное проповедничество домонгольского, частью монгольского периода распадается на два главных течения, определившихся в основном социальным составом слушателей и степенью образованности самого автора: в то время как одни говорили и писали в торжественно-панегирическом стиле, употребляя ораторские приемы и прибегая к символу, другие не шли дальше элементарных предписаний, чуждых книжности, но вызывавшихся повседневною жизненной практикой. Из панегиристов и символизаторов известны Иларион («Слово о законе и благодати», ок. 1050), Кирилл Туровский—епископ XII—XIII вв., составитель «слов» на праздники и «притч», так же как «слов», насыщенных символикой, иногда иносказательно-полемических; как ученый истолкователь писания, присоединивший к своей экзегезе и светскую мудрость Гомера, Платона и Аристотеля, в XII в. славился митрополит Климент Смолятич. От представителей безыскусственной практической проповеди сохранились П. Луки Жидяты, Ильи (новгородских епископов XI и XII вв.) и киево-печерского игумена Феодосия [до 1073], дающие ценный бытовой материал вплоть до упоминаний об игре в бабки. В монгольский период к этой манере проповеди примыкают напр. П. с именем Моисея (вероятно тоже новгородского архиепископа XIV в.) «О ротах и о клятвах», «О безвременном пьянстве»; до некоторой степени слияние обеих манер поучения дает во второй половине XIII в. владимиро-суздальский епископ Серапион. Масса анонимных П. с течением времени [конец XIV и XV вв.] входит в сборники церковного и домашнего чтения: «Пролог», «Измарагд», «Златоустник» и др. Небольшая их часть может быть выделена по своему антииерархическому тону и содержанию. Таковы: переделки в проповедь «Епистолии о неделе» [XV—XVI вв.], «Слово о лживых учителях» [XIV в.], которое несомненно связано с движением псковско-новгородских сектантов «стригольников». В этом «Слове», позже использованном старообрядцами, оспаривается кастовый характер духовенства. Еще социальнее насыщен тот же протест в XVI в. в учении беглого холопа Феодосия Косого [ок. 1552], к-рый обвинял духовенство в том, что оно учит «земских властей бояться и дани даяти им» (т. е. платить налог).

Консервативное вообще, проповедничество поповской массы подавлено компиляцией и

чтением по готовому, о чем для XVI в. упоминает в своем мемуаре Гейденштейн. Наиболее яркий автор эпохи—митрополит Даниил [1522—1539] с его бытовыми картинками московского позднефеодального общества, оригинальным, вульгаризующим стиль П. языком. Частичный сдвиг П. создан во второй половине XVII в. расколом. В «Беседах» начинателя нового просторечного стиля П., протопопа Аввакума, возобладал протест личности, не считающейся с традицией.

Библиография: Общей монографии о русском П. как жанре нет. Библиографию отдельных вопросов по авторам и эпохам см. в пособиях: Шляпкин И. А., История русской словесности (Программа университетского курса), изд. 2, П., 1915; Виноградов В., Наблюдения над стилем Жития протопопа Аввакума, ст. в сб. «Русская речь», П., 1923, I. А. С.

ПОЭЗИЯ и ПРОЗА—соотносительные понятия, употребляемые в смысле стихов и прозы, т. е. стихотворных и нестихотворных произведений художественной лит-ры, или в смысле противопоставления художественной лит-ры вообще (поэзия) лит-ре научной, публицистической, в основном стоящей вне искусства (проза).

Слово «поэзия» происходит от греч. poieo = =творить, создавать, строить, созидать; poiesis (поэзия)=создание, творение, произведение. В применении к словесным произведениям этот первоначальный смысл слова подчеркивает момент творческий, созидательный, момент словесной обработанности, искусности. Отсюда термином «поэзия» следовало бы назвать произведения искусства. Так оно и стало в дальнейшем, когда слово «поэзия» получило более широкое значение художественной словесности вообще. Это широкое значение совпадает с буквальным, этимологическим смыслом слова, и поэтому следовало бы считать первоначальное понимание поэзии как стихотворных произведений слишком узким. Однако значение слов исторически своеобразно и исторически изменчиво. Древние греки классической эпохи понимали под словом «поэзия» преимущественно именно стихотворные произведения; поэтому они называли человека, который сочинял стихи, поэтом. С понятием художественного творчества в слове у них неразрывно соединялось представление о ритмически организованной речи, о произведении, обладающем соразмерной длительностью своих элементов. В дальнейшем греки выдвинули понятие стиха (stixos=первоначально ряд, строй, затем строчка, стих), противополагая ему речь, ритмически неорганизованную. Древние римляне, наследники и продолжатели греческой культуры, стали потом называть ее прозой.

Слово «проза» происходит от латинского прилагательного «prosus»=вольный, свободный, движущийся прямо (от prorsus=прямо, вперед). У Квинтелиана встречается выражение «oratio prosa», у Сенеки—просто «prosa» для обозначения речи свободной, не связанной ритмическими повторениями. В противоположность прозе римляне называли стихами—versus—речь, которая распадалась на соизмеримые интонационные ряды, к-рая интонационно как бы возвращалась к исходному моменту (versus=первонач. оборот, обращение, затем—ряд, строчка, стих), от глагола vertere—вертеть, вращать; отсюда в дальнейшем франц. le vers—стих, польское—вирш, слово, употребительное и у нас в XVII—XVIII вв. Но интонационной свободной необратимостью отличались не только художественные произведения, не распадающиеся на стихи, но и произведения ораторские, политические, затем научные. В сознании древних римлян еще только возникало ясное разграничение поэзии и риторики, публицистики. Отсюда термин «проза» и получил в дальнейшем более широкое значение всякой ритмически неорганизованной лит-ры, а в сопоставлении с термином «поэзия», в более позднем и тоже широком его смысле,—значение лит-ры нехудожественной, не входящей в состав искусства. В то же время сохранилось и первоначальное узкое значение этих терминов, которое придавалось им в древнем греко-римском культурном мире.

Возникновение у древних греков узкого понятия поэзии как ритмического словесного искусства было не случайным и не произвольным, а исторически обусловленным. Оно определялось той стадией развития художественной словесности (поэзии), на к-рой последняя находилась в древнегреческую историческую эпоху. В те времена поэзия хотя и давно уже вышла из своей первоначальной непосредственной связи с трудовыми процессами, с другими искусствами и другими идеологиями, но все же сохраняла в себе остатки и пережитки этой связи. В эпоху первобытного синкретизма художественное слово возникало на основе производственных действий и движений и развивалось в тесном единстве с музыкой и пляской. Поэтическое произведение возникало непосредственно в процессе первобытных трудовых отправлений и исполнялось затем в обрядовом, песенно-плясовом действии первобытного племени по поводу тех или иных событий экономической жизни (охота, война, жатва, весенний выпуск стада и т. д.). Это трудовое или обрядовое действие было обыкновенно приподнято, выразительно, эмоционально насыщено и по самой своей сущности—ритмично; оно сопровождалось восклицаниями, криками, ритмическими телодвижениями. Отсюда и словесная ткань песни обладала неизбежно ритмической соразмерностью. В своем былом единстве с трудом, с пляской и музыкой поэзия приобрела песенную ритмичность, состоящую в соизмеримой длительности звуков и тактов. Выделившись постепенно исторически в особое самостоятельное искусство, поэзия долго обнаруживала следы этой былой своей связи, надолго сохранила тяготение к ритмичности, которое поддерживалось и обновлялось и другими социальными условиями ее исторической жизни.

Когда возник героический эпос, к-рый был особенно развит в древней Греции (Гомер), поэмы исполнялись обычно под музыкальный аккомпанемент и заключали в себе своеобразную сказовую мелодику с элементами ритма. Идейное содержание всех этих первоначальных жанров поэзии сообщало ей большую выразительность, поддерживавшую ее

тяготение к ритму. Это была поэзия возвышенная, патетическая, полная героических чувств. Довольно существенное значение здесь имело также устное бытование поэзии, вызванное в древние, а в значительной мере и в средние века слабым развитием письменности (то же и в фольклоре нового времени). В своем устном бытовании и устной передаче из поколения в поколение поэзия тяготела к известной словесной завершенности, прибегала к законченным и хорошо запоминающимся лирическим и повествовательным формулам—зачинам, рефренам, концовкам, единоначатиям, синтаксическим loci communis всякого рода, которыми подчеркивалась и поддерживалась ритмическая структура произведения.

Когда греческие, а затем в свое время средневековые поэты стали записывать свои песни, трагедии и поэмы, стали сочинять свои элегии, оды и эклоги, они сохранили в них тяготение к ритму, записывая текст своих произведений интонационными рядами—стихами. Поэзия оказывалась синонимом стихотворения, поэт — стихотворца, а древнегреческий термин «поэзия» сохранил в себе это узкое исторически закономерное значение. Рядом с этим в греческой лит-ре (устной словесности) существовала и художественная проза, существовали мифы, предания, сказки, комедии. Но пережитки первобытного синкретизма имели для этих жанров обратное значение: для древних греков миф был явлением не столько поэтическим, сколько религиозным, предание и сказка—историческим или бытовым; а если сказка или комедия и воспринимались поэтически, то они не считались большими и значительными жанрами, их и не называли поэзией.

Ко второй половине средних веков положение стало постепенно изменяться. Вместе с разложением сначала античного, а затем и феодального общества разлагаются постепенно поэма, трагедия, ода. В связи с развитием торговой буржуазии, ее культурным и идейным ростом, на основе культуры больших городов все больше растут и развиваются прозаические жанры, к-рые когда-то играли второстепенную роль и сливались в античном сознании с лит-рой нехудожественной, с преданиями, публицистикой, ораторством. Возникают повесть, новелла, вслед за ними складывается роман, к-рому суждено было стать ведущим жанром нового времени. Старые поэтические жанры, игравшие основную роль в лит-ре феодализма и рабовладельческого общества, постепенно теряют свое основное, ведущее значение, хотя отнюдь не исчезают из лит-ры. Однако новые жанры, играющие основную роль сначала в буржуазных стилях, а затем и во всей лит-ре капиталистического общества, явно тяготеют к прозе. Художественная проза начинает оспаривать у поэзии руководящее место, становится рядом с ней, а еще позднее, к эпохе расцвета капитализма, даже оттесняет ее. К XIX в. писатели-прозаики, новеллисты и романисты, становятся наиболее заметными фигурами в художественной литературе, давая обществу те большие типические обобщения, к-рые в эпоху торжества поэзии дали создатели поэм и трагедий.

Но это господство тяготеющих к прозе повествовательных жанров в эпоху торжества буржуазных стилей исторически относительно и ограниченно. Помимо того, что и в эпохи ведущего значения прозы поэзия продолжает беспредельно господствовать в лирических жанрах, в определенные исторические моменты в художественных стилях и лит-ых направлениях различных классовых групп начинают преобладать именно поэтические жанры (как лирические, так и эпические и драматические). Это бывает преимущественно тогда, когда тот или иной стиль или направление отличается напряженностью, возвышенностью, патетичностью, вообще той или иной эмоциональной насыщенностью своего идейного содержания. Так бывало почти всегда в эпохи господства лит-ого классицизма с его словесной патетикой и моралистической тенденциозностью. Представители классицизма XVII в. во Франции (Корнель, Расин, Буало и др.) и в России (Ломоносов, Сумароков, Херасков, Княжнин и др.) в стихах писали свои высокие трагедии, поэмы, сатиры, утверждающие абсолютную дворянскую монархию, принципы власти, ранга и сословной чести.

Еще большее тяготение к поэзии мы встречаем у представителей романтизма. Так было напр. в России в начале XIX в., когда сентиментально-романтическая поэзия Жуковского стала центром целой школы и вызвала множество подражаний. Так было в Англии в эпоху Байрона и Шелли и в Германии в эпоху Sturm und Drang'a. Наоборот, художественный реализм обнаруживает большое стремление к прозе. Это не означает конечно того, что в творчестве писателей-реалистов отсутствуют стихотворные поэтические произведения. Создается реалистическая поэзия. Так, в начале XIX в. Пушкин, Лермонтов и др. поэты, переживая периоды романтики, создали ряд блестящих поэм («Цыганы», «Демон», «Войнаровский» и т. д.), а затем, переходя к реализму, облекали в стихотворную форму свои драматические произведения, даже свои первые новеллы и романы—традиция поэтического творчества сказывалась и здесь («Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Евгений Онегин» Пушкина, «Казначейша», «Сашка» Лермонтова). То же мы видим в творчестве Некрасова и некоторых других революционных поэтов 60-х гг., к-рые наряду с гражданской лирикой создали и ряд поэм и стихотворных повестей, полных напряженной гражданской патетики. Следует напомнить также творчество Г. Гейне, ряд пьес Г. Ибсена, поэмы Вл. Маяковского, Д. Бедного и т. д.

Однако эмоциональная насыщенность содержания не всегда приводит писателя к созданию стихотворной поэзии в прямом и узком смысле слова. Иногда приподнятость настроений оказывается уделом писателя-прозаика, и он явно выходит тогда за границы прозы, не прибегая однако к стихам, создавая то, что называется обычно ритмической прозой, или «стихотворением в прозе». Примерами могут служить романтические страницы из «Вечеров» Гоголя, «Senilia» Тургенева, «Путешествие на Гарц» Гейне, «Заратустра» Ницше, «Симфонии» Белого, некоторые рассказы

Бабеля и т. п. Все эти явления показывают, что границы поэзии и прозы не абсолютны и что между ними существуют постепенные переходы. Однако в большинстве случаев в лит-ых стилях и направлениях существует отчетливое преобладание поэзии или прозы. И если это относится к господствующим литературным стилям данной эпохи, то и вся лит-ра эпохи оказывается или под знаком поэзии или под знаком прозы. Так например вся история русской литературы от начала XVIII в. и до наших дней заключает в себе очень ярко выраженную смену поэтических и прозаических эпох.

Итак, отличие поэзии от прозы не является моментом только внешним, узко-формальным, внося вместе с особенностями формы—поэтической или прозаической—известное своеобразие и в выражение идейного содержания. Романтическая приподнятость, гражданская патетика, лирический подъем, моралистический пафос, словом—эмоциональная насыщенность содержания, составляют существенное свойство поэзии, отличающее ее от прозы. Особой группой поэтических жанров являются формы так наз. «развлекательной», «легкой» поэзии (шутливые поэмы, застольные песни, эпиграммы и т. п.), где эмоциональная окраска выражается в настроениях веселья, шутливого юмора и т. п. С эмоциональной окрашенностью содержания в поэзии связано и то преобладающее значение, к-рое получают в поэзии средства выразительности. А одним из самых сильных и существенных средств выразительности, активно воздействующим на сознание слушателя, является ритм. Отсюда ритмическая организованность оказывается постоянным и существенным свойством поэзии. «Говорить стихами,—замечает Гюйо,—значит самой мерностью своей речи как бы высказывать: „я-де слишком страдаю или слишком счастлив, чтобы выразить то, что я чувствую, обыкновенным языком“». В связи с этим язык поэзии отличается большей отдаленностью от обыденной речи, чем язык художественной прозы.

Поэтический ритм вообще состоит в наличии и повторяющемся соотношении каких-либо элементов речевой интонации. Такими элементами ритма может быть: долгота опорных звуков в слогах слова, как в песенном стиле и в раннем греческом стихосложении; или акцент на опорном звуке слога, как в стихе силлабическом; или же акцент на ударных звуках слова, как в стихе силлабо-тоническом и «свободном». Соотношение ритмических единиц выражается их количественным сочетанием в определенные группы, которые тем самым оказываются более крупными единицами ритма. И стих и ритмическая проза отличаются наличием таких больших и малых единиц. Неритмическая проза их не имеет. В стихе большой ритмической единицей является стихотворная строка, которая отделяется от предыдущей и последующей паузой, ударением, а нередко и повторением звуков (рифмой) и к-рая может не совпадать в своих границах с фонетическими предложениями речи, ограниченными синтаксическими паузами. Случай такого несовпадения называется «переносом» (enjambement): например при появлении Онегина Татьяна «Летит, летит; взглянуть назад Не смеет; мигом обежала Куртины, мостики, лужок». Постоянная обязательная пауза в конце строчки, имеющая совершенно независимое от членения фразы ритмическое значение, называется «константой» и является основным отличительным признаком стиха по сравнению с ритмической прозой. В ритмической прозе такой самостоятельной паузы нет; там большой ритмической единицей является обычно фонетическое предложение, т. е. смысловая часть фразы, ограниченная смысловыми паузами. Поэтому стихотворные строчки являются точно соизмеримыми единицами, заключающими в себе строго определенное число слогов (в силлабическом стихе — см. сатиры Кантемира), или стоп (в силлабо-тоническом—см. поэзию Пушкина, Некрасова, Брюсова), или ударений (в тоническом—см. поэзию Маяковского). В прозе длина фонетических предложений только приблизительно одинаковая; предложение может заключать в себе разное количество словных ударений, число которых обычно варьируется (напр. «Чуден Днепр / при тихой погоде,/ когда вольно и плавно / мчит сквозь леса и горы/ полные воды свои»).

Ритмическая организованность в стихе следовательно гораздо выше, чем в прозе. Высокая эмоциональная насыщенность поэзии неизбежно определяет ее тяготение к стиху. Выразительность поэтического произведения достигается однако не только средствами ритма, но и другими интонационно-синтаксическими средствами. Эмоционально насыщенный, выразительный язык поэзии изобилует обычно такими интонационными фигурами и такими словосочетаниями, которые сравнительно редко встречаются в языке прозы. Таковы фигуры восклицания, обращения, перечисления, повторения, инверсии, единоначатия, градации и т. д., причем все эти интонационно-синтаксические средства имеют в поэзии особое значение, выражают не столько ход повествовательной мысли, сколько приподнятость идейного настроения автора. Вследствие своеобразной организации своей художественной речи, претендующей прежде всего на выражение, поэт дает более сжатый и условный изобразительный рисунок, в к-ром намечаются только отдельные, наиболее яркие и существенные для него черты, как бы замещающие собой всю полноту реальности изображаемого, которую слушатель воспроизводит и дополняет в своем художественном воображении. Отсюда и вытекает известный вопрос Флобера: «Почему, стараясь как можно более сжато выразить свою мысль, мы неизбежно приходим к тому, что слагаем стихи?» Однако изобразительная сжатость поэтических образов не делает их ни менее рельефными ни менее яркими. Пронизанные эмоциональной насыщенностью поэта, они активно, действенно дают восприятие жизни, не уступая в этом прозе, а иногда и превосходя ее.

Преобладание поэзии и прозы в творчестве различных классовых групп и различных эпох определяется исторически сложившим-

ся своеобразием художественной идеологии класса. Но общее преобладание прозы в литературе нового времени при всей своей исторической обусловленности не является однако законом для дальнейших этапов развития художественной литературы.

Библиография: Потебня А. А., Из записок по теории словесности, Харьков, 1905; Томашевский Б., О стихе, Статьи, [Л.], 1929; Тынянов Ю. Н., Проблема стихотворного языка, Л., 1924; Якобсон Р., О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским, [Берлин], 1923; Тимофеев Л., Теория литературы, М.—Л., 1934, гл. V; Его же. Литературный образ и поэтический язык. «Литературный критик», 1934, № 4; Виноградов В., О художественной прозе, М.—Л., 1930; Ларин Б. А., О разновидностях художественной речи, Сб. «Русская речь», новая серия, № 1, П., 1923. *Г. Поспелов*

ПОЭМА [греч. poiein—«творить», «творение»; в немецкой теоретической литературе термину «П.» соответствует термин «Epos» в его соотнесенности с «Epik», совпадающем с русским «эпос»]—лит-ый жанр.

ПОСТАНОВКА ВОПРОСА.—Обычно П. называют большое эпическое стихотворное произведение, принадлежащее определенному автору, в отличие от безымянной «народной», «лирико-эпической» и «эпической» песни и стоящей на грани между песнями и П.—полубезымянной «эпопеи». Однако личный характер П. не дает достаточного основания для выделения ее в самостоятельный жанр по этому признаку. Эпическая песнь, «П.» (как большое эпическое стихотворное произведение определенного автора) и «эпопея» являются по существу разновидностями одного жанра, к-рый мы и называем в дальнейшем термином «П.», поскольку в русском языке термин «эпос» в его видовом значении (не как род поэзии) неупотребителен. Термин «П.» служит еще для обозначения другого жанра—так наз. «романтической» П., о чем ниже. Жанр П. имеет длительную историю. Возникнув в своих истоках в первобытном родовом обществе, П. прочно сложилась и широко развернулась в эпоху формирования рабовладельческого общества, когда еще преобладали элементы родового строя, а затем продолжала существовать на протяжении всей эпохи рабовладельчества и феодализма. Только в капиталистических условиях П. потеряла значение ведущего жанра. Каждый из указанных периодов создавал свои специфические разновидности П. Однако мы можем говорить о П. как об определенном жанре. Необходимо конкретно-исторически определить поэму на основе типичных ее особенностей, присущих П. в тех социальных условиях, к-рые по существу создали этот жанр, выдвинув его основной лит-ой формой и приведя к неповторимому расцвету. Зачатки П. до этого и развитие ее после были лишь ее предисторией или существованием по традиции, неизбежно осложненным новыми требованиями изменявшейся действительности, требованиями, в конце концов приведшими к гибели жанра и к его преодолению новыми жанровыми формами.

ИЗ ИСТОРИИ ПОЭМЫ.—Историческое начало П. положили так называемые лирико-эпические песни, выделившиеся из первобытного синкретического искусства (*см.* «*Синкретизм*», «*Песня*»). Первоначальные лирико-эпические песни до нас не дошли. О них мы можем судить лишь по песням народов, намного позже сохранивших состояние, близкое к первобытному, и позже выступивших на историческую сцену. Примером лирико-эпических песен могут служить песни северо-американских индейцев или плохо сохранившиеся и осложненные позднейшими напластованиями греческие номы и гимны. В отличие от прежних лирико-эпических песен песни более позднего этапа исторического разития носили уже относительно чистый эпический характер. Из немецких песен VI—IX вв. дошла до нас одна случайно записанная песнь о Гильдебранде. В X—XI вв. песни процветали в Скандинавии. Следы этих песен можно обнаружить в значительно позже [XIII в.] записанном сборнике «Эдда». Сюда же относятся русские былины, финские руны, сербские эпические песни и т. д. Из разного рода песен дольше других сохранялись те из них, к-рые были посвящены особенно крупным общественным событиям, надолго оставившим воспоминания о себе. Они осложнялись затем событиями более позднего времени. В формальном отношении певцы опирались на традицию синкретического искусства и лирико-эпических песен. Отсюда они брали напр. ритм.

В дальнейшем развитии песен мы наблюдаем их циклизацию, когда в процессе передачи из поколения в поколение объединялись различные песни, вызванные одним и тем же аналогичным фактом («естественная циклизация», по терминологии Веселовского), и когда песни о героях далекого прошлого осложнялись песнями об их потомках («генеалогическая циклизация»). Наконец появились «спевы» песен, непосредственно друг с другом никак не связанных, объединявшихся певцами путем произвольного смешения лиц и эпизодов вокруг наиболее значительных общественных событий и деятелей. В основе этих циклов, переросших затем в целостные П., как установлено в последнее время, лежала обычно какая-либо одна песня, разросшаяся, разбухшая («Anschwellung», по терминологии Гейслера) за счет других. Событиями, вокруг к-рых осуществлялась циклизация, были напр. поход эллинов против Трои (греческий эпос), великое переселение народов (немецкий эпос), отражение арабов, завоевавших Испанию и угрожавших французскому народу (французский эпос), и т. д. Так возникли персидская «Шах-Намэ», греческие «Илиада» и «Одиссея», немецкая «Песнь о Нибелунгах», французская «Песнь о Роланде», испанская «Поэма о Сиде». В русской лит-ре подобная циклизация намечалась в былинах. Ее развитию мешало господство церкви с ее христианской догматикой. Близким к подобным П. является и «Слово о полку Игореве».

Так. обр. от выделившихся из синкретического искусства лирико-эпических песен, через эпические песни дружинного эпоса к громадным синтетическим полотнам так наз. «народных» П. шла предистория П. Наибольшую законченность П. получила в гомеровских «Илиаде» и «Одиссее», классических образцах данного жанра. Маркс писал о гомеровских поэмах, объясняя их непреходящую художественную силу: «Почему детство чело-

веческого общества там, где оно развивалось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью как никогда неповторяющаяся ступень. Бывают невоспитанные дети и старчески умные дети. Многие из древних народов принадлежат к этой категории. Греки были нормальными детьми» («К критике политической экономии», Введение, изд. Института Маркса и Энгельса, 1930, стр. 82).

Условиями, создавшими наиболее яркие художественные отражения «детства человеческого общества», были условия, сложившиеся в близкой к родовому строю древней Греции, где классовая диференциация еще только намечалась. Своеобразные условия социального уклада древнегреческого общества обеспечивали его членам (вернее—намечавшемуся классу «свободных граждан») широкую политическую и идеологическую свободу и независимость. Подобной свободы лишены были позже представители даже господствующих классов феодального и особенно капиталистического укладов, поставленные в неукоснительную зависимость от вещей и отношений, получивших самостоятельную силу. Для идеологии «детского» этапа развития человеческого общества, отразившегося в поэмах Гомера, определяющим признаком было мифологическое понимание действительности. «Греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву» (М а р к с, К критике политической экономии, Введение, изд. Института Маркса и Энгельса, 1930, стр. 82). Мифология эллинов в отличие от мифологии других древних народов имела ярко выраженный земной, чувственный характер и отличалась широкой разработанностью. К тому же мифология гомеровских времен была основой сознания, тогда как в позднейшие периоды она превратилась в чисто внешний аксессуар главным образом риторического значения. Эти социальные и идеологические особенности древнегреческого общества определили основное в лит-ом его творчестве—широкий социальный «народный» смысл П., борьбу за утверждение силы и значения «народа» в целом и отдельных его представителей, свободное и многостороннее его («народа») проявление.

Указанная определяющая особенность гомеровских П. обусловила целый ряд связанных с этими основными признаками сторон «Илиады» и «Одиссеи». Общественно-активное общество древней Греции отражало и в лит-ре прежде всего большие события, имевшие государственное и общенародное значение, например войну. При этом события (войны) брались из далекого прошлого, в перспективе к-рого еще больше вырастало их значение: вожди превращались в героев, герои—в богов. Широкий охват действительности вел к включению в рамки основного события большого числа самостоятельно разработанных эпизодов. «Одиссея» состоит напр. из целой вереницы таких эпизодов. Здесь сказалась также литературная связь классических П. с дружинными песнями. Целостность охвата действительности позволяла наряду с вниманием к большим событиям останавливаться детально на отдельных мелочах, поскольку они ощущались как необходимые звенья в цепи жизненных отношений: детали костюма и обстановки, процесс приготовления пищи и подробности ее употребления и т. п. безо всякого пренебрежения включались в канву повествования. Тенденция П. к распространению вширь выражалась не только по отношению к вещам и событиям, но также и к персонажам и их характерам. П. охватывала громадное количество людей: цари, полководцы, герои, отражая действительность древнегреческого общества, выступают как активные члены свободной общественности наряду с целым сонмищем не менее деятельных богов, их покровителей. Причем каждый из них, являясь типическим обобщением той или иной группы общества, не просто безличный винтик в системе целого, а самостоятельный, свободно действующий персонаж. Хотя Агамемнон—верховный правитель, но окружающие его военачальники не просто покорные ему подчиненные, но свободно объединившиеся вокруг него руководители, сохраняющие свою самостоятельность и вынуждающие Агамемнона внимательно к себе прислушиваться и с собой считаться. Те же отношения и в царстве богов и в их взаимных связях с людьми. Такое построение образной системы — одно из характерных качеств классической поэмы, резко контрастирующее с П. более позднего времени, чаще всего посвященными риторическому восхвалению доблестей прежде всего одного или немногих исторически-конкретных лиц, а не «народа» в целом. Многокрасочность вобранных в поэму персонажей обогащалась еще и разносторонностью характеров важнейших из них. Основной особенностью подлинно эпических характеров является их многогранность и вместе с тем цельность. Ахилл — один из блестящих примеров такой многогранности. Причем интересы частные, личные не только не вступают в трагический для персонажа конфликт с государственными и общественными требованиями, но целостно связываются в стройном мироотношении, не лишенном конечно противоречий, однако всегда разрешаемых: напр. Гектор. В отличие от позднейшего эпоса—буржуазного романа, поставившего в центр внимания личность вместо общественных событий,—характеры П. менее разработаны психологически.

Широта охвата действительности в П., в силу к-рой крупнейшие общественные события, изображавшиеся в ней, осложнялись отдельными самостоятельными эпизодами, не вела однако к распаду П. на отдельные части, не лишала ее необходимого художественного единства. Единство действия связывает все композиционные элементы П. Однако действие в П. своеобразно. Единство его определяется не только конфликтами персонажей, но и установкой на «общенародное» воспроизведение мира. Отсюда медлительность действия, обилие торможений, созданных эпизодами, включаемыми в целях показа разных сторон жизни, необходимыми также как композиционное подчеркивание значительности изображаемого. Характерен для П. самый тип развития действия: оно всегда обусловливается объективным, с точки зрения ав-

тора, ходом событий, всегда—результат обстоятельств, определяемых необходимостью, лежащей вне индивидуальных желаний персонажей. Ход событий развертывается без видимого участия автора, как слепок с самой действительности. Автор исчезает в воспроизведенном им мире: даже прямые его оценки даются в «Илиаде» напр. то Нестором, то другими героями. Так композиционными средствами достигается монолитность П. Содержание и форма П. имеют характер большой значительности: широко социальный смысл П. служит тому основанием, указанные структурные особенности—средствами его выражения; торжественная серьезность подчеркивается также высоким слогом П. (метафоры, сложные эпитеты, «гомеровские сравнения», постоянные поэтические формулы и т. п.) и медлительной интонацией гекзаметров. Эпическое величие П.—необходимое ее качество.

Таковы особенности П. как жанра в ее классической форме. Основным является идейный смысл П.—утверждение «народа»; другие существеннейшие признаки: тема—крупнейшее социальное событие, характеры—многочисленные и богато-разносторонние герои, действие — необходимость в ее объективной непреложности, оценка — эпическое величие. Такая классическая форма поэмы носит название эпопеи.

Ряд указанных признаков П. можно наметить в неразвернутом виде и в эпических песнях, в итоге циклизации к-рых сложились поэмы Гомера. Эти же признаки—и уже на основе широко социального, «народного» значения П.—можно было бы проследить и на названных выше П. других стран с тем лишь отличием, что особенности П. нигде не нашли такого полного и всестороннего выражения, как у эллинов. П. восточных народов в силу гораздо более отвлеченного характера их религиозно-мифологической основы носили напр. в значительной мере символический или дидактический характер, что снижает их художественное значение («Рамаяна», «Махабхарата»). Таким образом в силу своей выразительности и яркости отмеченные особенности гомеровских П. являются типичными для жанра П. вообще.

Поскольку условия образования древнегреческих П. в дальнейшем развитии человечества не могли быть повторены, П. в подлинной форме своей не могли вновь появиться в лит-ре. «Относительно некоторых видов искусства, напр. эпоса, даже признано, что он в своей классической форме, составляющей эпоху мировой истории, уже не может быть создан» (Маркс, К критике политической экономии, Введение, изд. Ин-та Маркса и Энгельса, 1930, стр. 80). Но ряд обстоятельств позднейшей истории выдвигал проблемы, к-рые художественно разрешались с ориентацией на П., часто даже с прямой опорой на классические П. (хотя бы и опосредствованно, напр. через «Энеиду»), в разное время по-разному их используя. Создавались новые разновидности П., по художественным своим достоинствам далекие от классических образцов. По сравнению с последними они сужались и обеднялись, что свидетельствовало об упадке жанра, хотя вместе с тем самый факт их существования говорит и о большой силе инерции жанра. Нарождались и утверждались новые жанры, на первых порах сохранявшие еще ряд формальных особенностей П.

После периода классического расцвета жанр П. вновь выступает в «Энеиде» Вергилия [20-е гг. до н. э.]. В «Энеиде» мы можем отчетливо наблюдать, с одной стороны, потерю целого ряда признаков П., с другой — сохранение все же известных особенностей жанра П.: общенациональное событие в центре внимания (возникновение Рима), широкий показ действительности через множество вплетенных в основное повествование самостоятельных эпизодов, наличие главного героя (Эней), участие в действии сонмища богов и т. д. Однако в существенном «Энеида» отлична от классических П.: основное идейное устремление ее состоит в прославлении одного «героя»—императора Августа — и его рода; утеря мифологической цельности мировоззрения привела к тому, что мифологический материал в П. получил условный и риторический характер; пассивное подчинение судьбе лишило героев той земной силы и яркости, той жизненности, какой они обладали у Гомера; утонченная элегантность слога «Энеиды» имела то же значение.

Так. обр. сужение идейной установки, потеря цельности мировоззрения, рост личного, субъективного, патетического и риторического начала—вот характерные особенности пути падения П., сказавшегося уже в «Энеиде». Эти тенденции определялись придворно-аристократическим характером выдвинувшего эту П. класса, сложившегося в условиях римской империи, в отличие от широко демократической основы древнегреческих поэм.

В дальнейшем развитии лит-ры мы наблюдаем видоизменение жанра П. в предуказанном «Энеидой» направлении. Причина этому не столько в том, что «Энеида», принятая христианством гораздо более благосклонно, чем гомеровские поэмы, и по-своему им истолкованная, широко распространялась в эпоху укрепления могущества христианской церкви. Причина деградации П.—в потере в дальнейшем развитии классового общества того свободного мировоззрения, к-рое, хотя в «детской», мифологической форме, все же давало основание для широко социального («народного») познания действительности, в том числе, в первую очередь, поэтического.

Но история падения П. не шла равномерно. В дальнейшем развитии П. при всем многообразии особенностей каждого отдельного произведения данного жанра и при всей многочисленности их можно наметить основные разновидности П.: религиозно-феодальную поэму (Данте, «Божественная комедия»), светско-феодальную рыцарскую поэму (Ариосто, «Неистовый Роланд», Торкватто Тассо, «Освобожденный Иерусалим»), героическо-буржуазную поэму (Камоэнс, «Лузиады», Мильтон, «Потерянный рай» и «Возвращенный рай», Вольтер, «Генриада», Клопшток, «Мессиада»), пародийную бурлескную мелкобуржуазную П. и в ответ на нее — буржуазную «ирои-комическую» П. (Скаррон, «Переодетый Верги-

лий», Вас. Майков, «Елисей, или раздраженный Вакх», Осипов, «Вергилиева Енеида, вывороченная наизнанку», Котляревский, «Перелицованная Энеида»), романтическую дворянско-буржуазную П. (Байрон, «Дон-Жуан», «Чайльд-Гарольд» и др., Пушкин, южные поэмы, Лермонтов, «Мцыри», «Демон»). Последние являются уже совершенно своеобразным, самостоятельным жанром. Позже намечается возрождение интереса к П. в революционной буржуазной и



РУСЛАНЪ
И
ЛЮДМИЛА
ПОЭМА
ВЪ ШЕСТИ ПѢСНЯХЪ.
Соч. А. Пушкина.
САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
Въ Типографіи Н. Греча.
1820.

И. Иванов. Титульный лист и иллюстрация к поэме Пушкина «Руслан и Людмила»

вообще антифеодальной лит-ре: сатирическо-реалистическая, иногда прямо революционно-демократическая поэма (Гейне, «Германия», Некрасов, «Кому на Руси жить хорошо»), и наконец мы наблюдаем следы критического усвоения П. как жанра в советской лит-ре (Маяковский, «150.000.000», В. Каменский, «Ив. Болотников» и мн. др.).

Ряд характерных особенностей отличает каждую из указанных разновидностей П., каждый из названных этапов ее истории.

Феод. средневековье в своем поэтич. творчестве перенесло вопрос о судьбах народа, человечества из реальной действительности в план христианской мистики. Определяющий момент религиозно-феодальной П.—не утверждение «народа» в его «земной» жизни, а утверждение христианской морали. В основе «Божественной комедии» Данте вместо крупного общественно-политического события—этические сказания христианства. Отсюда аллегорический характер П., отсюда ее дидактизм. Однако через аллегорическую ее форму прорывается живая действительность феодальной Флоренции, противопоставляемой Флоренции буржуазной. Реальная жизнь, реальные характеры, в огромном множестве данные в «Божественной комедии», придают ей неувядаемую силу. Близость «Божественной комедии» к поэме заключается в трактовке основного с точки зрения выдвинувшего ее господствующего класса феодального общества вопроса о спасении души; трактовка эта разработана в применении к многообразным сторонам действительности, целиком (в системе данного мировоззрения) ее охватывая; в поэме дана богатая система персонажей. С античной поэмой «Божественную комедию» сближает помимо этого ряд частных элементов—общая композиция, мотив блуждания, ряд сюжетных ситуаций. Широкая трактовка общих проблем жизни общества (класса), хотя и в религиозно-моральном плане данная, ставит «Божественную комедию» выше «Энеиды», поэмы по существу риторической. При всем том «Божественная комедия» по сравнению с классической П. обеднена по-

терей демократической основы, религиозно-этической тенденцией, аллегорической формой. Неизмеримо более далека от классической П. по сравнению даже с поэмой Данте феодально-светская поэма. Рыцарские приключения, эротические похождения, разного рода чудеса, отнюдь не принимаемые всерьез,—вот, в сущности, содержание не только эпоса Боярдо, «Неистового Роланда» Ариосто и «Ринальдо» Торкватто Тассо, но и его же «Гофредо», лишь переименованного, не больше, в «Освобожденный Иерусалим». Доставить эстетическое наслаждение аристократическому светскому рыцарству—их основное назначение. Ничего от народной основы, никаких действительно общественно-значимых событий (история завоевания Иерусалима Готфридом Бульонским — всего лишь внешняя рамка), никаких величественных народных героев. В сущности феодально-светская П.—скорее эмбриональная форма романа с его интересом к частной, личной жизни, с его персонажами из обыденной, отнюдь не героической среды. От поэмы осталась лишь форма—авантюрные приключения развертываются на имеющем чисто служебное значение внешнем фоне общественных событий. То же глубоко служебное значение имеет наличие в целях украшения богов Олимпа стихотворной композиции. Определившийся упадок феодальной культуры, зарождение буржуазных тенденций, в первую очередь — возникновение интереса к частному человеку и его личной жизни, убили поэму, сохранив лишь элементы ее внешнего облика. В эпоху роста и укрепления политического самосознания буржуазии, в период борьбы ее за государственную власть поэма вновь получила широкое развитие. Героическая буржуазная поэма в ее типических образцах ближайшим образом примыкала к «Энеиде» Вергилия. Она возникла в непосредственном подражании «Энеиде» со стороны жанра. Среди героических буржуазных поэм мы находим произведения, в прямой форме воспевавшие завоевательную деятельность класса, например первое путешествие Васко де-Гама в «Лузиадах» Камоэнса. Ряд героических буржуазных П. сохранил еще средневековую форму религиозных произведений: «Потерянный рай» и «Возвращенный рай» Мильтона, «Мессиада» Клопштока. Наиболее типичным образцом буржуазной героической поэмы является «Генриада» Вольтера, воспевающая в лице Генриха IV буржуазный идеал просвещенного монарха, подобно тому как Вергилий воспевал императора Августа. Вслед за Вергилием в целях возвеличения героя берется событие национального значения, показываемое в деятельности целого ряда высокопоставленных лиц. На большом числе эпизодов, медленно развивающихся, утверждается идеализированный, риторически восхваляемый главный герой. Условной идеализации содействуют мифологическая механика, высокий слог, александрийский стих. Недостающий искренний пафос социального величия восполняется дидактизмом и лирическими ламентациями. Так. обр. героическая буржуазная П. оказывается очень далекой от классических П. Вместо эпического утверждения свободного героического народа буржуазная поэма напыщенно восхваляла ходульного квазигероя. Реалистические элементы в героической буржуазной П. были подавлены условной патетикой. Но в ряде указанных формальных признаков буржуазная героическая П. стремилась через посредство Вергилия подражать греч. поэмам. К. Маркс иронизировал по этому поводу: «Капиталистическое производство враждебно некоторым отраслям духовного производства, каковы искусство и поэзия. Не понимая этого, можно притти к выдумке французов XVIII столетия, осмеянной уже Лессингом: так как мы в механике и т. д. ушли дальше древних, то почему бы нам не создать и эпоса? И вот является „Генриада“ взамен „Илиады“» («Теория прибавочной стоимости», т. I, Соцэкгиз, М., 1931, стр. 247). В русской лит-ре к героической буржуазной П. очень близка «Россиада» Хераскова, возникшая в иной — феодально-дворянской — классовой среде. Мелкобуржуазные мещанские слои, антагонистически настроенные по отношению к стоявшему у власти классу, на собственных спинах испытывавшие прелести буржуазной героики, пародировали условную торжественность буржуазной героической поэмы. Так возникли бурлескные П. XVII—XVIII веков: «Суд Париса», «Веселый Овидий» Дассуси, «Энеида» Скаррона, «Вергилиева Енеида, вывороченная наизнанку» Осипова, «Перелицованная Энеида» Котляревского (укр.) и др. Для бурлескных П. характерен реалистический пересказ условно-возвышенного сюжета (*см.* «*Бурлеска*»). В ответ на мещанское пародирование П. представители классицизма выступили с так. наз. «ирои-комической» П., где стремлению принизить «высокое» они противопоставляли искусство возвышенно трактовать комическую фабулу: «Налой» Буало, «Похищенный локон» Попа, «Елисей» Майкова. В истории русской литературы поэма Майкова впрочем не отличалась по своему социальному назначению от поэмы Осипова—обе они были формами лит-ой борьбы с феодальным дворянством и его идеологией. Но в западной лит-ре указанные разновидности пародийной П. имели отмеченный специфический смысл. В бурлескной и «ирои-комической» П. была вскрыта основная особенность и вместе с тем основной порок буржуазной П.—ее условный героизм, ее риторичность. Подлинное эпическое величие, единственно порождаемое утверждением широко социальных интересов народа, хотя бы и в ограниченном смысле античного свободного гражданства, было недоступно буржуазии с ее индивидуализмом, партикуляризмом, эгоизмом. Жанр П. в лит-ой жизни эпохи капитализма потерял былую значимость. Именем П. стали обозначать новую форму большого эпического стихотворного произведения, по существу новый жанр. В применении к этому новому жанру термин «П.» особенно настойчиво применялся в конце XVIII и в начале XIX вв. В условиях распада феодализма передовая часть феодального дворянства, шедшая навстречу капитализму, резко ставила вопрос о личности, ее освобождении от гнетуще-

го давления феодальных форм. При ясном понимании всей тяжести этого давления не было все же сколько-нибудь отчетливого представления о путях положительного жизненного творчества, они рисовались романтически-неопределенно. Это противоречие переживалось крайне обостренно. Оно нашло свое выражение в таких литературных произведениях, как «Чайльд-Гарольд» Байрона, «Цыганы» и др. южные поэмы Пушкина, «Мцыри» и «Демон» Лермонтова, поэмы Баратынского, Подолинского, Козлова и др. Эти произведения, выросшие в условиях распада феодализма, по существу очень далеки от П. Они представляют скорее нечто близкое к ее противоположности и характеризуются признаками, свойственными гл. обр. роману. От эпического величия классических П. как основной их настроенности, точно так же как и от подлинного романа с его объективно данным содержанием, романтич. П. отличает своя определяющая настроенность—резко подчеркнутый лиризм. Основа романтической П.—утверждение свободы личности. Темой являются события личной интимной жизни, гл. обр. любовь, разрабатываемые на одном центральном герое, достаточно односторонне показанном в его лишь внутренней жизни, по линии основного его конфликта. Лирическая подчеркнутость сказывается также и в организации языка и стиха. В силу чуждости П. всех этих признаков сблизить указанные произведения с жанром П. можно лишь в том отношении, что здесь и там ставятся основные вопросы жизни, к-рые целиком определяют все события, все поведение героя и поэтому даются автором в подчеркнутой—эпической или лирической—значительности. Отсюда и такой общий признак, как большая стихотворная повествовательная форма, хотя большая форма романтической П. совсем иных масштабов по сравнению с П. классической.

В дальнейшем в литературе капитализма поэма как сколько-нибудь значимая жанровая форма исчезает, и прочно утверждается роман. Однако стихотворные эпические произведения имеются и в это время, но по жанровым своим особенностям эти произведения являются скорее повестями в стихах («Саша» Некрасова и др.).

Только рост крестьянской революционной демократии вновь вызывает к жизни П. «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова—блестящий пример такой новой П. Некрасов дает яркую картину жизни важнейших классов и слоев русской действительности своего времени (крестьянство, дворянство и др.). Он показывает эту действительность рядом самостоятельных, но сюжетно друг с другом связанных эпизодов. Связь устанавливается через основных героев, представляющих эпическое обобщение народа, крестьянства. Характеры и их судьбы показаны в своей социальной обусловленности. Основной смысл П.—в утверждении народа, его значения, его права на жизнь. Пафос народного героизма, скрытый формами тяжелейшей обыденщины, отличает эту П. Своеобразие ее—в ее глубоком реализме. Ничего моралистического, религиозного, условного, напыщенно-торжественного. Стихотворная форма, реалистическая по своей фактуре, подчеркивает значительность темы. Реализм этот особенно остро ощущается в сравнении с П. недавнего прошлого—романтической и буржуазно-героической. Поэма Некрасова—критическая П. Критическая установка поэта придала П. сатирический характер. Несмотря на все свое своеобразие, эта поэма гораздо ближе к классической, чем другие разновидности П., в большей или меньшей степени свидетельствовавшие о деградации жанра.

Пролетарская, социалистическая лит-ра гораздо глубже и ярче вскрыла героизм подлинных народных масс, их становление, их



Жильбер. Иллюстрация к поэме Байрона «Чайльд-Гарольд»

борьбу за единственно обеспечивающий настоящую свободную гармоническую жизнь коммунистический уклад, но П. как жанр—явление историческое, и о возрождении ее говорить не приходится. Критическое усвоение П. однако возможно и необходимо. Значение материала для критической учобы жанр П. имеет не только в лит-ре. Упомянем например кинофильм «Чапаев». Интересными в жанровом отношении являются поэмы Маяковского («Поэма о Ленине», «Хорошо»), Каменского («Разин», «Болотников») и др. Критическое усвоение классической П. в ее наиболее ярких исторических образцах—одна из важных задач советской лит-ры, разрешение к-рой должно оказать значительную помощь в деле формирования новых жанров пролетарской лит-ры.

Выводы.—П. является одним из наиболее значительных жанров повествовательной лит-ры. П.—основной жанр повествовательного рода докапиталистической лит-ры, место к-рого при капитализме занимает роман. Классический вид поэмы — эпопея. Ее наиболее яркий образец—античная греческая П. В дальнейшем развитии лит-ры П. деградирует, получая в процессе деградации целый ряд своеобразных видовых отличий. Самостоятельным по существу жанром, но жанром промежуточным, является романтическая П. Критическое усвоение наиболее значительных сторон классической П. наблюдается лишь в революционно-демократической лит-ре и гл. обр. в лит-ре

пролетарской, социалистической. Основные признаки классической П.: утверждение народа через важнейшие социальные события его жизни, утверждение полноценной человеческой личности в единстве ее общественных и личных интересов, отражение широкой социальной действительности в «объективной» закономерности ее развития, утверждение борьбы человека с противостоящими ему условиями действительности социальной и природной, вытекающее отсюда героическое величие как основной тон П. Указанным определяется целый ряд частных формальных признаков П., вплоть до признаков композиции и языка: наличие большого числа самостоятельно разработанных эпизодов, внимание к деталям, сложный конгломерат персонажей, свободно связанных в единое целое объединяющим их общим действием, целая система приемов высокого слога и торжественной интонации.

Библиография: Маркс К., К критике политической экономии, Введение, ИМЭЛ, 1930; Его же, Теория прибавочной стоимости, т. I, Соцэкгиз, М., 1931; Boileau N., L'art poétique, P., 1674; Hegel G. F. W., Vorlesungen über die Ästethik, Bde I—III, Sämtliche Werke, Bde XII—XIV, Lpz., 1924; Humboldt, Über Goethes «Herman u. Dorothea», 1799; Schlegel Fr., Jugendschriften; Carriere M., Das Wesen und die Formen der Poesie, Lpz., 1854; Oesterley H., Die Dichtkunst und ihre Gattungen, Lpz., 1870; Methner J., Poesie und Prosa, ihre Arten und Formen, Halle, 1888; Furtmüller K., Die Theorie des Epos bei den Brüdern Schlegel, den Klassikern und W. v. Humboldt, Progr., Wien, 1903; Heusler A., Lied und Epos in germanischen Sagendichtungen, Dortmund, 1905; Lehmann R., Poetik, München, 1919; Hirt E., Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung, Lpz., 1923; Ermatinger E., Das dichterische Kunstwerk, Lpz., 1923; Weber, Die epische Dichtung, T. I—III, 1921—1922; Его же, Geschichte der epischen und idyllischen Dichtung von der Reformation bis zur Gegenwart, 1924; Petersen J., Zur Lehre v. d. Dichtungsgattungen, в сб. «August Sauer Festschrift», Stuttg., 1925; Wiegand J., Epos, в кн. «Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte», hrsg. v. P. Merker u. W. Stammler, Bd I, Berlin, 1926; Steckner H., Epos, Theorie, там же, Bd IV, Berlin, 1931 (дана литература); Аристотель, Поэтика, введение и предисловие Н. Новосадского, Л., 1927; Буало, Поэтическое искусство, Перевод под ред. П. С. Когана, 1914; Лессинг Г. Э., Лаокоон, или о границах живописи и поэзии, под общей ред. М. Лившица, со вступ. ст. В. Гриба, [Л.], 1933; Двѣ епистолы Александра Сумарокова. В первой предлагается о русскомъ языкѣ, а во второй о стихотворствѣ. Печатано при Императорской Академіи Наукъ в 1784 году. В Санктпетербургѣ; Остолопов Н., Словарь древней и новой поэзии, ч. 2, СПБ, 1821; Веселовский Ал-др Н., Три главы из исторической поэтики, Собр. сочин., т. I, СПБ, 1913; Тиандер К., Очерк эволюции эпического творчества, «Вопросы теории и психологии творчества», т. I, изд. 2, Харьков, 1911; Его же, Народноэпическое творчество и поэт-художник, там же, т. II, вып. I, СПБ, 1909; Сакулин П. Н., Основы классической поэтики, в кн. «История новой русской литературы эпохи классицизма», М., 1918; Жирмунский В., Байрон и Пушкин, Л., 1924; Ироикомическая поэма, ред. Томашевского, вступ. ст. Десницкого, Ленинград, 1933; Богоявленский Л., Поэма, «Литературная энциклопедия», т. II, изд. Л. Д. Френкель, Москва, 1925; Фриче В. М., Поэма, «Энциклоп. словарь» бр. Гранат, т. XXXIII, 1914. *См. «Жанры», «Поэтика», «Теория литературы»* и библиография к писателям и лит-ым памятникам, названным в статье.

У. Фохт

ПОЭТИКА—раздел теории литературы (*см.*), трактующий на основе определенных научно-методологических предпосылок вопросы специфической структуры лит-ого произведения, поэтической формы, техники (средств, приемов) поэтического искусства. Термин «П.» переносится иногда на самый объект изучения, напр. «пушкинской поэтики», «поэтики Шекспира» и т. п. В своем историческом развитии П. как наука прошла длинный путь, меняя в значительной мере очертания граней своего предмета и характер своих задач, то суживаясь до пределов свода поэтических правил, то расширяясь до границ, почти совпадающих с границами истории лит-ры или эстетики. Однако общей чертой поэтик всех направлений остается все же то, что все они подходят к художественной лит-ре под углом зрения ее специфики, стремясь дать теорию поэтического искусства то в порядке установления научно обоснованных эстетических норм, то как догматической декларации творческих принципов, то в виде эмпирического анализа поэтической структуры, то наконец построения истории развития литературных форм.

1. История П.—Основоположником П. считается Аристотель (*см.*), хотя у него и были предшественники. Зарождение П. на греческой почве следует отнести к более раннему времени. Уже в мифических образах девяти муз, как замечает А. Г. Горнфельд, имеются налицо элементы теоретической мысли, различающей специфику разных поэтических жанров. Ряд существенных положений, связанных с областью П., имеется у Платона, непосредственного учителя Аристотеля (относительно деления поэзии на виды, о катарсисе, о «подражательной» природе поэзии), но он не дал развитой системы П. как таковой, оставаясь в плане общефилософской постановки этих вопросов.

Таким образом первым развернутым систематическим трудом по П. нужно считать «Поэтику» Аристотеля [384—322], появившуюся на почве довольно развитых теоретических представлений в условиях оживленной борьбы критических мнений. Будучи носителем идеологии землевладельческо-рабовладельческой олигархии, Аристотель выступил в период, когда политическая экспансия Греции росла чрезвычайно быстро и требовала культурной мобилизации во всех областях, в том числе и таких, как теория искусства. Представляя класс жизнеспособный и активный, но вместе с тем и паразитический, Аристотель своеобразно соединял в своем учении о поэзии черты гедонизма (цель искусства—удовольствие) с глубоким пониманием познавательной сущности поэзии, и если общая трактовка эстетических проблем восходит у него к идеалистической философии, то метод анализа поэтической структуры—метод П.—создан им несомненно на основе эмпирического метода естественных наук. Начиная с раскрытия сущности поэтического искусства, Аристотель последовательно проводит свой анализ (в дошедшей до нас части—на материале трагедии и эпоса) через все стороны поэтической структуры, вплоть до языка.

Охватив в пределах рассматриваемого материала едва ли не все проблемы поэтического искусства, Аристотель поражает глубиной и верностью понимания задач П., ее отношения к лит-ре, самого принципа ее построения. «Поэтика» Аристотеля—не свод догматически преподносимых рецептов, но и не отвлеченная теоретическая схема. Ясно осознавая практи-

ческое значение П. для лит-ого творчества, а следовательно и присущую ей нормативность, Аристотель идет верным путем решения практических вопросов на основе изучения конкретных фактов лит-ры и развернутой системы теоретических представлений, выводимой из общефилософского понимания самой сущности поэзии. Отсюда глубочайшая связь «Поэтики» Аристотеля с поэтическим творчеством его современников, с художественной культурой его класса, и отсюда же принципиальное ее значение, ее величайшая поучительность. Оказав огромное влияние на последующее развитие этой дисциплины, «Поэтика» Аристотеля на протяжении многих веков оставалась непревзойденным образцом глубокого единства теоретической мысли и конкретных задач современной поэзии. Более того, целый ряд последующих авторов (вплоть до XVIII—XIX вв.) во многом (и существеннейшем) повторяли Аристотеля и, снизив научно-принципиальный уровень П., превратили ее в свод догматических правил.

В чисто практическом плане дал свою работу по поэтике Гораций (р. 65—68 до н. э.; *см.*)—«De arte poetica» (О поэтическом искусстве, или послание к Пизонам). Повторяя в некоторых отдельных моментах Аристотеля, Гораций в целом далек от его общей концепции. Не обосновывая своих требований сколько-нибудь глубокими философскими предпосылками, яркий выразитель стоико-эпикурейского мировоззрения римской буржуазии, Гораций преподносит в изящной стихотворной форме предписания, соблюдение к-рых является необходимым условием эстетической грамотности поэтического произведения, имеющего целью «услаждать, трогать и учить», смешивая «приятное с полезным». Требования простоты, сохранения чувства меры, последовательности и ясности изложения, отказ от чрезмерно грубых и жестоких сцен и т. п.—все это дано как не подлежащие сомнению суждения человека с изысканным вкусом и общепризнанным творческим опытом. Будучи не более чем эстетическим каноном Горациева стиля, «Послание к Пизонам» тем не менее не прошло в последующие века незамеченным. Наоборот, общим своим характером оно определило особый тип произведений такого рода, особый тип П. (догматический), занявший большое место в истории европейской П. нового времени.

Поэтики Горация и Аристотеля сыграли роль в развитии дальнейшей П., неизмеримо большую, чем схематическая П. средневековья. Из области последней упомянем лишь о «табулатурах» мейстерзингеров и о греческой статье Херобоска, попавшей в переводе под названием «О образех» в «Святославов изборник» [1493]. «Табулатуры» представляли собой свод обязательных для выполнения правил музыкально-поэтического искусства мейстерзингеров, правил, носящих сугубо схоластический и замкнуто-цеховой характер. Статья «О образех» интересна для нас как первая на Руси работа, имеющая отношение к П. Сколько-нибудь развернутой системы П. здесь нет, и статья имеет не меньшее отношение к риторике, чем к П. Все же по этой статье читатель древней Руси мог получить некоторые элементарные представления об отдельных средствах поэтической речи—метафоре, гиперболе и т. д.; она знаменует наличие известного интереса к вопросам теории литературы уже с первых веков нашей письменности, интереса, который на этом этапе мог вызвать лишь использование переводного произведения, но еще не создание оригинального.

Эпоха Возрождения воскресила к новой жизни древних авторов, а классицизм XVII—XVIII вв. признал их авторитет непререкаемым. Канонами стали «Поэтика» Аристотеля и «Послание к Пизонам» Горация. Последнее послужило вместе с тем и внешним образцом для целой серии подобных произведений с XVI по XVIII в.—итальянских, испанских, французских, английских, русских (Тредьяковского, Сумарокова и др.). Здесь же—один из первоисточников ряда своего рода «общих мест» для школьных «пиитик», «теорий словесности» и т. п.

Влияние Аристотелевой «Поэтики» обнаруживается уже в первой трети XVI в. у итальянского поэта Триссина («Гофонисба», 1515, «Поэтика», 1529), заметно в «Discorsi dell'arte poetica» Торквато Тассо [1588]. Широко использует теоретическое и поэтическое наследие античных авторов французский гуманист Скалигер, «Поэтика» [1561] которого, отводившая центральное место вопросам поэтического языка, получила в свое время общеевропейское признание. Так, в ряде звеньев (из к-рых отметим еще итальянца Кастельветро, впервые окончательно сформировавшего в 1570 закон «трех единств») складывается постепенно, как будто бы целиком на основе античного наследства, П. классицизма, ярче всего представленная в теории и практике французов XVII в., в частности поэтикой К о р н е л я («Три рассуждения о драме», 1660) и особенно Б у а л о [(*см.*) «L'art poétique», 1674]. Однако, якобы следуя по стопам Аристотеля, классики весьма односторонне восприняли его учение, превратив в узкую догму то, что у него и у античных поэтов было исторически сложившейся нормой. Подкрепляя при этом свои положения авторитетом Аристотеля, они не только поверхностно, но зачастую и просто неправильно его понимали. Впрочем совершенно неверным было бы считать, что классицизм представляет собой не что иное, как кривое зеркало античности (почему мы и отвергаем термин «ложноклассицизм»): определенным образом преломляя античное влияние, французские классики, создавали свою собственную поэтику, ярко классово-окрашенную, формулирующую эстетические вкусы поднимающейся крупной буржуазии, вступившей в союз с королевской властью, точнее—близкой ко двору верхушкой ее.

Что же касается догматизма П. классиков, то он вполне соответствовал общему духу абсолютистской идеологии, стремившейся строго регламентировать все стороны жизни, в том числе и правила «хорошего вкуса», на основе картезианского рационализма в его буржуазно-придворной интерпретации. В наиболее развернутом виде систему теоретической П. этого стиля дает «L'art poétique» Буало,

имея своим близким образцом «Послание к Пизонам» Горация, ряд мест из к-рого Буало берет почти в дословном переводе (в целом впрочем «L'art poétique» охватывает более широкий круг вопросов, чем «De arte poetica»).

Подробно разрабатывая П. драматургии и эпоса, Буало канонизирует поэтическую теорию и практику античных авторов, далеко не во всем правильно ее трактуя. Требованиями рассудка и соображениями натуралистической правдоподобности (но без той широкой исследовательской базы, какую мы видим у Аристотеля) мотивируются все формулируемые здесь правила, среди к-рых одним из характернейших является известный закон «трех единств» (места, времени и действия). Оказав огромное влияние на П. и лит-ру других стран, «L'art poétique» Буало становилось обязательным кодексом везде, где завоевывал себе место классицизм, находя близких адептов и подражателей (Готшед—в Германии, Сумароков—в России и т. д.). Наиболее яркую страницу в историю борьбы против П. французского классицизма вписал несомненно Лессинг (*см.*). Лессинг всю свою атаку на французов ведет, исходя из ортодоксального (в его понимании) толкования Аристотеля, искаженного «ложноклассиками». При этом он весьма далек от слепого следования авторитету «древних»; он несомненно был первым теоретиком, сумевшим вновь поднять П. на тот научный и философский уровень, на котором она стоит у Аристотеля, и самостоятельно повести дальнейшую разработку важнейших проблем в этой области. Вместе с тем Лессинг подобно Аристотелю не лишает свою работу и практического, нормативного значения. Так же, как и Аристотель, Лессинг идет от анализа самой природы искусства поэзии. Этот анализ он проводит в сопоставлении поэзии с изобразительным искусством (скульптура, живопись). Этой проблеме посвящен специальный трактат Лессинга «Лаокоон» [1766], представляющий одно из значительнейших произведений мировой литературы в данной области. Исходя из своеобразия природы живописи, а также скульптуры и поэзии—пространственной для первых и временной для второй,—Лессинг определяет художественные возможности того и другого искусства. Основным здесь считает он то, что поэзия отражает действительность, давая объекты в известной временной последовательности, и имеет возможность показать процессы, протекающие во времени, а живопись располагает один возле другого одновременно сосуществующие предметы, позволяя зрителю одновременно же их охватывать в едином восприятии, но не будучи в состоянии дать процесс как таковой. Отсюда делается Лессингом целый ряд нормативных выводов относительно структуры живописного и поэтического образа и подлежащих живописи и поэзии объектов изображения (способы изображения красивого и безобразного в поэзии и живописи, эстетическая порочность описательной поэзии и «повествующей» живописи и т. д.).

Данный Лессингом на основе указанных принципов анализ описания щита Ахиллеса в «Илиаде» принадлежит к числу классических образцов теоретического изучения структуры поэтического образа, хотя и обнаруживает внеисторичность самого метода Лессинга, исходящего из якобы постоянной неподвижной сущности поэтического искусства.

Однако было бы ошибкой считать подход Лессинга к вопросам поэтической структуры чисто формалистическим. Его борьба против описательной поэзии теснейшим образом связана с его отталкиванием от аристократического стиля, эта борьба целиком вытекает из радикально-буржуазного стремления Лессинга утвердить искусство социально-действенное, боевое, динамичное. Эти новые эстетические нормы проникают представления Лессинга о самых различных жанрах. Так, Лессинг возражал против изукрашенности басни у Лафонтена, требуя от этого жанра сжатости, простоты и—главное—ясности основной идеи. Но особенно широко и конкретно развивает Лессинг систему своих воззрений в области П. на материале драматургии. Оставаясь в «Лаокооне» в значительной мере в пределах общих вопросов эстетики, Лессинг более детальную разработку вопросов драматургии дает в другой своей работе, представляющей серию критических статей, объединенных под общим заглавием «Гамбургская драматургия».

Следующий значительный этап в разработке проблем П. был создан немецкой классической философией. Вопросы теоретической П., будучи даны в системе широких философских концепций, связываются здесь с вопросами истории лит-ры, что, вообще говоря, является несомненно моментом весьма существенным, поднимающим постановку проблем П. на более высокий научный уровень. Так, Гердер исторически подходит к проблеме поэтических родов, связывая ее вместе с тем с природой слова как специфического средства поэзии. Проблема поэтических родов вообще вызывает на этом этапе большой интерес. Сравнительный анализ структуры поэтических родов дает Фр. Шлегель, говоря о характерности действия, замкнутости, единства для драмы, а для эпоса—событийности, неограниченности, относительной самостоятельности частей, органически связанных в единое целое единством мировоззрения. Эту же проблему широко разрабатывает Шеллинг, переводя ее из плана собственно П. как таковой в план онтологический в связи с общей своей идеалистической концепцией. Утверждая, что теоретическое рассмотрение порядка поэтических родов не совпадает с историческим, Шеллинг выводит специфику структуры лирики, эпоса и драмы из существа выражаемых ими потенций или ступеней развития. Гораздо больше насыщена конкретно-историческим содержанием эстетика Гегеля, в частности разделы ее, касающиеся вопросов П. В связи со своей общей эстетической теорией, построенной исторически, Гегель рассматривает соответствующие каждой форме искусства («символического», «классического», «романтического») жанры, композиционные и языковые средства, разрабатывая так. обр. вопросы, непосредственно относящиеся к поэтике.

Теоретическая П., взаимно связанная конечно с историей лит-ры, представлена дальше

многочисленным рядом исследователей XIX—XX вв., начиная с Гумбольдта, его теории эпоса в книге о «Германе и Доротее». Лингвистические основы П. Гумбольдта изложены в предисловии к «Kawi-Sprache». Линию Гумбольдта продолжает, самостоятельно ее развивая, Потебня («Мысль и язык», «Из записок по теории словесности» и пр.), создавший целую школу. Эстетико-психологический метод анализа художественного произведения, разрабатывавшийся потебнианцами и в философской своей основе носящий субъективно-идеалистический характер, получил значительное развитие и на Западе, особенно в Германии. Типичным представителем этого направления в П. является Мюллер-Фрейенфельс (*см.*), который для своей «Поэтики» ставит целью «дать психологическое обоснование сущности поэзии и производимого ее стилистическими формами воздействия». Иную линию П., идущую от объективно-идеалистической школы Дильтея, дает философско-формалистический метод, представленный одним из крупнейших германских литературоведов—Вальцелем (*см.*). Выдвигая на первый план изучение формы как необходимый путь для постижения сущности искусства, Вальцель отнюдь не ограничивается внешними сторонами произведения, сосредоточивая свое внимание на анализе внутренней композиции, на компановке эмоциональной стороны произведения, на раскрытии внутренней симметрии и т. д. Полагая, что во всех искусствах в данную эпоху в основе композиции господствует один и тот же формальный закон, Вальцель считает весьма плодотворным метод параллельного изучения искусств. Вопросы композиции лит-ого произведения усиленно разрабатываются и другими представителями формализма. Упомянем работы Зейферта о композиции в произведениях Фрейтага, Дибелиуса—о композиции английского романа, Флешенберга — о новеллистической композиции у Гофмана. Не остаются вне поля зрения формалистов и другие стороны поэтической формы. Достаточно назвать здесь работы по мелодике стиха Эд. Сиверса (*см.*), выдвинувшего так наз. принцип Ohrenphilologie, т. е. изучения стихотворения в его восприятии на слух, а не на глаз при чтении. Под значительным влиянием зап.-европейского формализма сложился русский формализм, выдвинувший ряд теоретиков (Жирмунский, Эйхенбаум, Томашевский, Шкловский и др.). Уходя своими философскими корнями в идеализм, подходя к лит-ому произведению как к явлению чистой, самодовлеющей формы, формализм лишил себя тем самым возможности понимания закономерности лит-ого процесса и ограничил изучение поэтической структуры по существу лишь внешними, эмпирическими наблюдениями, страдающими нередко произвольностью и случайностью выводов. Вместе с тем формалистические исследования грешат фрагментарностью и односторонностью: не понимая сущности литературы как явления идеологии, формалист не может дать целостной и всесторонней концепции структуры поэтического произведения, сводя суть его к какой-либо формальной «доминанте».

Наряду с теоретической системой П. в истории развития этой науки мы находим попытки построения «исторической» П. История лит-ры как история эволюционного развития лит-ых форм—вот в сущности ядро «исторической» П., наиболее ярким и крупным представителем к-рой по праву считается А. Н. Веселовский (*см.*). Исходным моментом в работе этого ученого является стремление «собрать материал для методики истории литературы, для индуктивной поэтики, которая устраняла бы ее умозрительные построения, для выяснения сущности поэзии—из ее истории». С помощью такого индуктивного исследования чисто эмпирическим путем мыслится осуществление грандиозного замысла «исторической» П., которая бы охватила развитие лит-ых форм всех времен и народов. Здание «исторической» П. осталось незавершенным. Сам Веселовский, издавая свои «Три главы из исторической поэтики», высказывал сомнение в том, что ему удастся довести ее до конца. Самая постановка задачи построения исторической поэтики как истории поэтических форм бесплодна и неправомерна, так как, отказавшись от присущей Веселовскому методологически несостоятельной абстрактности, взяв в противоположность ему форму в ее единстве с конкретным содержанием, мы пришли бы к построению истории литературы в целом.

Ближайшее отношение к П. имеют также манифесты и декларации целого ряда поэтических школ и отдельных писателей нового времени. Не являясь научными П., эти декларации дают однако много материала для понимания П., опиравшихся на соответствующие лит-ые направления. Так, Гюго в своем предисловии к драме «Кромвель», ставшей манифестом романтизма, отталкиваясь от поэтики классицизма, в противовес рационалистической догматике последнего провозглашает свободу творческой воли художника, призывая «ниспровергнуть тенденцию книжных правил, власти авторитетов и слушать лишь голоса природы, правды и своего вдохновения». А т. к. в соответствии с иррациональностью романтизма «природа» и «правда» (о к-рых по-своему говорил и Буало) понимаются совершенно иначе, чем их понимали классики, то иначе должен строиться и художественный образ во всех его сторонах: вместо очерченных по логической схеме однобоких персонажей Гюго требует «живых людей» во всей их контрастной противоречивости, вместо абстрактного «единства места и времени»—конкретной исторической обстановки, необходимо связанной с множественностью мест и моментов действия, вместо строго разграниченных жанров—жанров смешанных и т. д. Подобного рода теоретическую декларацию видим мы и в «теории экспериментального романа» Золя. Еще более развернутые системы поэтики мы находим в теоретической продукции позднейших лит-ых школ. Большое (и во многом теоретически интересное) наследство оставлено в этой области представителями символизма (особенно А. Белым, работы которого по кругу объектов выходят далеко за пределы символизма), значительное—футуристами.

2. ПОСТРОЕНИЕ МАРКСИСТСКОЙ П.—Марксистская П. наших дней строится, преодолевая системы прошлого, покоящиеся на классово-ограниченных нормах и бессильные научно понять природу и специфику художественной лит-ры. Ее основными принципами являются историзм, классовость, диалектико-материалистическое понимание вопроса: лит-ые стили и формы изучаются марксистской поэтикой как специфически-образное отражение действительности на определенном этапе исторического развития класса, на определенном этапе классовой борьбы. Рассматривая явления литературы в социально-историческом плане, марксистская П. естественно порывает с каким бы то ни было догматизмом. Для марксистов лит-ая форма неотрывна от породившего ее содержания и находится с ним в диалектическом единстве. Признание примата содержания над формой обязательно для марксизма. Социальная действительность, идеологически отраженная писателем определенного класса, обусловливает собой не только всю поэтическую структуру в целом, но и отдельные ее стороны—тематику, языковые средства, композицию. Марксистская П. не только не отрицает глубокую преемственность лит-ого процесса, но и дает единственно верное осмысление его законов (ср. напр. трактовку проблем влияния, наследства и пр.). Не являясь догматической П., марксистская П. вместе с тем—П. нормативная. Устанавливаемое ею понимание основных сторон лит-ых произведений, исходящее из исторического их изучения на основе марксистско-ленинской методологии, дает и практические указания советской лит-ре, дает опору в ряде вопросов социалистического реализма (жанр, язык и пр.). Ряд основных проблем марксистского литературоведения точно установлен: проблема образа (*см.*), проблема формы и содержания (*см.*) и др. На основе этих общих вопросов литературоведения разрабатываются и вопросы композиции языка и пр. Однако систематически-развернутой и законченной марксистской П. еще нет. Построение ее является одной из самых неотложных задач нашей науки. *См.* статьи: «*Литературоведение*» (отношение П. к методологии), «*Теория литературы*» и «*Эстетика*» (связь различных систем поэтики с соответствующими эстетическими воззрениями).

Библиография: I. А р и с т о т е л ь, Поэтика, перев., введение и примеч. Н. И. Новосадского, Л., 1927; Г о р а ц и й, Наука поэзии, или послание к Пизонам, перев. в стихах М. Дмитриева, М., 1853; То же, О поэтическом искусстве. К Пизонам, перев. и объяснен. А. Фета, в книге «К. Гораций Флакк, в перев. и объясн. А. Фета», М., 1883; см. еще в указанной ниже книге В. А. Воскресенского; Б у а л о, Поэтическое искусство, ред. и вступ. ст. П. С. Когана, перев. С. С. Нестеровой, П., 1914; Л е с с и н г Г. Э., Лаокоон, или о границах живописи и поэзии, под общ. ред. М. Лившица, со вступ. ст. В. Гриба, [Л.], 1933; Е г о ж е, Гамбургская драматургия, перев. И. П. Рассадина, М., 1883; М ю л л е р - Ф р е й е н ф е л ь с Р., Поэтика, Харьков, 1923 (упомян. выше); В а л ь ц е л ь О., Проблема формы в поэзии, авториз. перев. М. Л. Гурфинкель, П., 1923; Проблемы литературной формы, Сб. статей, перев. под ред. и с предисл. В. Жирмунского, Л., 1928 (см. здесь статьи: В а л ь ц е л ь О., Сущность поэтического произведения; Е г о ж е, Архитектоника драм Шекспира; Е г о ж е, Художественная форма в произведениях Гёте и немецких романтиков; Д и б е л и у с В., Морфология романа; Е г о ж е, Лейтмотивы у Диккенса; Ш п и т ц е р Л., Словесное искусство и наука о языке); В о с к р е с е н с к и й В. А., Поэтика, Исторический сборник статей о поэзии, СПБ, 1886; Ш е в ы р е в С., Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов, М., 1836; То же, изд. 2, СПБ, 1887; П о т е б н я А. А., Мысль и язык, изд. 5, [Одесса], 1926; Е г о ж е, Из лекций по теории словесности (Басня. Пословица. Поговорка), Харьков, 1894; Е г о ж е, Из записок по теории словесности (Поэзия и проза. Тропы и фигуры. Мышление поэтическое и мифическое), Харьков, 1905; О в с я н и к о - К у л и к о в с к и й Д. Н., Теория поэзии и прозы (неск. изд.; изд. 5, М.—Л., 1923); В е с е л о в с к и й А. Н., Поэтика, т. I и т. II, вып. I, СПБ, 1913; Вопросы теории и психологии творчества, под ред. Б. А. Лезина, тт. I—VIII, Харьков, 1907—1923; Б е л ы й А н д р е й, Символизм, Книга статей, М., 1910; Б е м А., К уяснению историко-литературных понятий, «Изв. Отд. русск. яз. и словесности Росс. акад. наук», т. XXIII, 1918, кн. I; Сборники по теории поэтического языка, вып. I и II, П., 1916—1917; Поэтика (Сборники по теории поэтического языка), П., 1919; Проблемы поэтики, Сб. ст., под ред. В. Я. Брюсова, М.—Л., 1925; Поэтика, Временник отдела словесных искусств ГИИИ, вып. I—V, Л., 1926—1929; Русская речь, Сб. ст., под ред. Л. В. Щербы, П., 1923; Русская речь, Новая серия, под ред. Л. В. Щербы, [вып.] I, Л., 1927, [вып.] II, Л.,1928; М е д в е д е в П. Н., Формальный метод в литературоведении, Критическое введение в социологическую поэтику, Л., 1928; Э н г е л ь г а р д т Б. М., Формальный метод в истории литературы, Л., 1927; Э й х е н б а у м Б. М., Сквозь литературу, Сб. ст., Л., 1924; Е г о ж е, Литература. Теория. Критика. Полемика, Л., 1927; Ж и р м у н с к и й В. М., Вопросы теории литературы. Статьи 1916—1926, Л., 1928; Ш к л о в с к и й В. Б., Теория прозы, М., 1929; Т ы н я н о в Ю. Н., Архаисты и новаторы, Л., 1929; Маркс и Энгельс об искусстве, сост. Ф. П. Шиллер и М. А. Лифшиц, под ред. А. В. Луначарского, М., 1933; Ф р и ч е В. М., Проблемы социологической поэтики, «Вестник Комакадемии», 1926, кн. XVII; Т и м о ф е е в Л. И., Теория литературы. Учебник для высших педагогических учебных заведений, М., 1934; В и н о г р а д о в И., Теория литературы. Учебник для средней школы VIII и IX гг. обучения, М., 1934; От символизма до Октября, Сб., составл. Бродским Н. Л. и Сидоровым Н. П., М., 1924 (изд. 2, «Литературные манифесты», М., 1930); Литературная теория немецкого романтизма, Документы, под ред., со вступ. ст. и коммент. Н. Я. Берковского, перев. Т. И. Сильмон и И. Я. Колубовского, Изд-во писателей в Ленинграде, Л., 1934; Литературные манифесты французских реалистов, под ред. и со вступ. ст. М. К. Клемана, изд. то же, Л., 1935; B a u m g a r t H., Handbuch der Poetik, Stuttg., 1887; B e y e r C., Deutsche Poetik, 3 Bde, 2 Auflage., Stuttg., 1887; S c h e r e r W., Poetik, Berlin, 1888 (есть русский перевод); B r u c h m a n n K., Poetik, Berlin, 1898; R o e t t e k e n H., Poetik, München, 1902; L e h m a n n R., Deutsche Poetik, München, 1908, 2 Aufl., 1919; W u n d t W., Völkerpsychologie, III. Die Kunst, Lpz., 1908 (3 изд., 1919); B o r i n s k i K., Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, I. Mittelalter, Renaissance, Barock, Lpz., 1914. *См.* также библиографию к статьям «*Эстетика*», «*Теория литературы*», «*Марксизм и ленинизм в литературоведении*» и др.

II. Ф о м и н А. Г., Путеводитель по библиографии, био-библиографии, историографии, хронологии и энциклопедии литературы, Л., 1934; Б а л у х а т ы й С. Д., Теория литературы, Аннотированная библиография, I. Общие вопросы, [Л.], 1929; Б а г р и й А. В., Формальный метод в литературоведении (Библиография), вып. I, Владикавказ, 1924, и вып. II, Баку, 1927; Т о м а ш е в с к и й Б., Теория литературы (Поэтика), изд. 4, М.—Л., 1928, стр. 207—232; Указатель новейшей литературы по поэтике, сост. С. Балухатый; М ю л л е р - Ф р е й е н ф е л ь с Р., Поэтика, перев. с немецк., изд. 1921 И. Я. Каганова и Э. С. Паперной, ред. и предисл. А. И. Белецкого, Харьков, 1923, стр. 3—20; Б е л е ц к и й А. И., Несколько слов о разработке научной поэтики в России и на Западе, там же, стр. 199—213; А й з е н ш т о к И. Я. и К а г а н о в И. Я., Указатель работ по поэтике на русском яз. (вышедших с 1900 по 1922); Г [о р н ф е л ь д] А р., Поэтика, Энциклопедический словарь, полутом 48, изд. Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона, СПБ, 1898.

Б. Розенфельд

«ПРАВДА»—орган Центрального комитета Всесоюзной Коммунистической партии большевиков. Выходит ежедневно более чем полуторамиллионным тиражом (1 700 000 экз. в 1935), объединяет вокруг себя огромную армию рабкоров и селькоров, отражает на своих страницах опыт борьбы мирового пролетариа-

та, практику строительства социализма, ведет борьбу за чистоту теории Маркса—Ленина—Сталина.

«П.» начала выходить впервые в Петербурге в мае 1912; изд. ее было решено на Пражской конференции большевиков [1912], что встретило живой отклик в рабочей массе. Начался приток денежных средств от рабочих, особенно усилившийся после ленских событий. Идейный вдохновитель и руководитель газеты Ленин считал создание «П.» «выдающимся доказательством сознательности, энергии и сплоченности русских рабочих». Работой «П.» Ленин руководил из-за границы. Тов. Сталин был организатором и руководителем «П.» в годы 1912—1914 и в 1917, когда «П.» играла особо выдающуюся роль в подготовке вооруженного восстания.

В дооктябрьский период «П.» подвергалась постоянным репрессиям, штрафам, взысканиям, запрещениям со стороны правительства. Впервые «П.» была закрыта 5 (18) июля 1913 и вышла вновь под названием «Рабочая Правда» 13 (26) июля. 1 (14) августа была закрыта, но в тот же день вышла под новым названием—«Северная Правда», которая 7 (20) сентября была также запрещена. Вместо нее четыре дня спустя вышла «Правда труда», закрытая 9 (22) октября; ее сменила «За правду», закрытая 5 (18) декабря. Затем выходила «Пролетарская Правда», закрытая 21 января (3 февраля) 1914. На следующий день ее сменил «Путь Правды», закрытый 21 мая (3 июня). В тот же день вышел «Рабочий», который был превращен в еженедельник, а ежедневная газета стала выходить с 23 мая (5 июня) под названием «Трудовая Правда». Последняя была закрыта перед империалистической войной—8 (21) июля 1914. Во время войны выходила «Окопная Правда». В период керенщины, с 5 (18) марта 1917, «П.» выходила как официальный орган ЦК большевиков, подвергалась преследованиям и вынуждена была вновь менять названия, как и в царские времена. После разгрома типографии и редакции «П.» юнкерами 5 (18) июля на другой день вышел «Листок Правды». Его сменили «Рабочий и солдат», затем «Пролетарий», «Рабочий» и наконец «Рабочий путь», выходивший с 3 (16) сентября по 26 октября (8 ноября), когда после победы пролетарской революции центральный орган партии большевиков стал снова выходить под первоначальным названием — «Правда»—и с марта 1918 издаваться в Москве.

«П.» занимает выдающееся место в истории большевистской печати, в истории пролетарской революции и борьбы партии. «П.»—мощное оружие воспитания и организации рабочего класса. «П.»—последовательно, непреклонно, непримиримо разоблачала агентуру буржуазии в рабочем классе. С первых дней своего существования «П.» выступила против меньшевиков-ликвидаторов, против Троцкого и «августовского блока», всесторонне разоблачая их тактику. Неразрывна связь «П.» с рабочими. Первые рабкоры «П.» составили целое поколение «правдистов»—боевых, самоотверженных рабочих-большевиков. «П.» под руководством Ленина и Сталина вела непримиримую борьбу против империалистической войны. В период от Февраля к Октябрю «П.» сыграла громадную роль в деле завоевания огромного большинства рабочего класса и трудящихся масс на сторону большевистской тактики, в подготовке победоносного восстания за диктатуру пролетариата, разоблачая правые и «левые» течения в вопросе о захвате власти, выступая против капитулянтства Каменева и Зиновьева. И позднее—на всем протяжении нашей революции—«П.», выражая генеральную линию партии, последовательно и непримиримо разоблачала враждебные пролетариату течения и фракции, пытавшиеся свернуть партию с


Всесоюзная Коммунистическая Партия (больш.)

ПРАВДА

Орган Центрального Комитета и МК ВКП(б)

№ 162 (5408) | 14 июня 1935 г., пятница | ЦЕНА 10 КОП.

ленинского пути: «левых коммунистов», «демократический централизм», анархо-синдикалистскую «рабочую оппозицию», меньшевистскую «Рабочую Правду», троцкизм, превратившийся в передовой отряд международной контрреволюционной буржуазии, троцкистско-зиновьевско-каменевский «оппозиционный блок», последыши которого выродились в белогвардейцев-фашистов, правый уклон, право-левацкий блок. Велика заслуга «П.» в борьбе на два фронта в области философии, лит-ры, искусства — против механицизма, меньшевиствующего идеализма, против формализма и прочих антиленинских течений. Ленинская непримиримость ко всякого рода проявлениям и отрыжкам троцкизма и правого оппортунизма характерна для «П.». Последовательно борется «П.» с шовинизмом и нацдемовщиной, проводит принципы подлинного интернационализма. Велика роль «П.» в проведении общей линии партии и правительства за индустриализацию страны, за реконструкцию сельского хозяйства, за рентабельность социалистических предприятий, за сталинский устав колхозной жизни. Беря живые конкретные примеры из жизни, «П.» показывает на них значение поставленных партией задач. «Правда» отстаивает и подчеркивает мирную политику первого рабочего государства. Вопросы семьи и воспитания детей, подлинного равноправия женщин ставятся и освещаются «Правдой» как существенные вопросы построения социализма. Наука, техника, новые изобретения—все это находит свое отражение. В отделе партийного строительства «П.» дает подлинные образцы чуткого самокритического отношения к работе, труду, воспитывает коммунистов, содействует очищению рядов партии от чуждых элементов. Характерной особенностью работы «П.» является ее строгая последовательность—любой поднятый «Правдой» вопрос доводится до конца. Ведя борьбу на высоко принципиаль-

ных позициях, «П.» повышает идейно-политический уровень своей многомиллионной аудитории, сплачивая массы вокруг партии и ее руководства. Не только советской печати, но и всей коммунистической прессе за границей «П.» дает образец умелой, популярной большевистской агитации и пропаганды, показывая на конкретных примерах из различных отраслей жизни, строительства, как надо бороться за дело рабочего класса, за победу социализма. Руководящий орган ЦК партии, «Правда» является одновременно и ударной бригадой международной коммунистической печати.

«ПРАВДА» В БОРЬБЕ ЗА ЛИНИЮ ПАРГИИ В ОБЛАСТИ ЛИТЕРАТУРНО-ТВОРЧЕСКОЙ. — «П.» — один из основных рычагов проведения политической линии большевизма в области художественного творчества. Организатором и руководителем литературно-творческой работы «П.» выступила еще до Октября. Стихи, рассказы, очерки, критические статьи печатались в «П.» систематически, составляя органическую часть содержания газеты. Лит-ый отдел «П.» был средством пропаганды идей борьбы среди широких трудящихся масс. «П.» воспитывала писательские кадры, обосновывала классовые принципы пролетарского лит-ого движения. Произведения, печатавшиеся в «П.», имели исключительную популярность. Подводя итог своему двухлетнему опыту, «П.» в 1914 констатировала: «В современных общих условиях нашей жизни неминуемо гибнут десятки и сотни рабочих талантов, наиболее ярких представителей своего великого класса... Два года существования первой ежедневной рабочей газеты в России имели неисчислимые благие последствия для нашего рабочего движения. И совсем не последнюю роль в этой области сыграло то, что рабочая газета сделала возможной подготовку первого кадра рабочих писателей... Рабочая печать создает рабочих писателей, и обратно—рабочие писатели и укрепляют и развивают рабочую печать». «П.» чутко улавливала и оформляла организационно назревшие в среде пролетариата лит-ые стремления.

В дооктябрьской «П.» было напечатано свыше 700 стихотворений и около 100 произведений повествовательного жанра. Тематика этих произведений чрезвычайно разнообразна. На первых порах в правдистских стихотворениях преобладал образ «кузнеца» — «символ творчества, созидания новых форм». Печатались стихотворения на тему: «Путиловский завод», «Каталь», «Формовщик», «Ткачи», «Колыбельная песня наборщика», «Жизнь шахтера», «Пекарь», «Дворник» и др. Рабочие поэты откликались на крупные текущие события жизни—на смерть Августа Бебеля, стачку, первое мая и т. д. «Злоба дня» порою (напр. в дни избирательной кампании в Думу, в период острой борьбы с ликвидаторами) вытесняла рабочую лирику, выдвигая на первый план политическую сатиру, басню, «маленький фельетон». В общем, — заключает «П.»,—«любовь и труд, гнёт и борьба, женская доля, дети пролетария, предательство и подвиг солидарности,—все, чем живы заводы и мастерские, все уловили рабочие поэты и отчеканили в своих стихах». Беллетристический материал «П.», как и ее политические статьи, информация—яркий призыв к борьбе за освобождение трудящихся.

«П.» подчеркивала, что «громадное большинство авторов печатавшихся стихотворений и рассказов—пролетарии, уделяющие краткие минуты своего досуга беллетристике». Участвовали в «П.» пролетарские писатели, уже завоевавшие передовые места в литературе,— М. Горький, Д. Бедный, А. Серафимович, видные писатели рабочей прессы—А. Алексеев, А. Богданов, начинающие в то время писатели—Самобытник, Гастев, Бердников, Филипченко, Поморский, Логинов и мн. др.

Политическая сатира Д. Бедного дополнялась сатирическими произведениями Сергеева, Савицкого, Тита Подкузьмихина, Нила Артельного и др. В отделе художественной прозы, помимо переводных произведений (П. Ампа, Фалькенбергета, Ланда, Цефраса), печатались повести и рассказы Уральского, Толазова, Богданова, Правдина, Буханцева и мн. др. Часть произведений этих писателей «П.» была положена в основу «Первого сборника пролетарских писателей».

В «П.» помещались статьи и заметки по вопросам лит-ой политики, литературоведения и искусствознания. И в этой области «П.» проводила четкую боевую линию, разоблачая тенденции ухода нек-рых писателей от действительности, от борьбы в сферы эстетич. созерцания. «П.» указывала на то, что в результате подъема рабочего движения намечен сдвиг и в лит-ре. «В литературу,—сигнализирует «П.» в 1913,—входят сыны рабочей и крестьянской демократии и только им суждено сказать то слово, которого никак не может сказать наша современная литература». Буржуазная идея о «чистом искусстве» последовательно опровергалась «П.» и утверждалась общественноактивная партийная направленность искусства. В ряде критических статей была дана оценка произведений первых рабочих писателей. Первые «литературные ласточки» нередко грешили против художественности, но в этих начинаниях «П.» видела зародыши пролетарской лит-ры, развернувшейся широко и полно после Октября.

«П.» ставила своей задачей критическую разработку художественного наследства и звала к овладению им. В 1912 в связи с 35-летием смерти Некрасова «П.» поместила статью, выделяя из наследства певца «мести и печали» ценное для рабочего класса. Ряд статей был посвящен Огареву, Добролюбову, Помяловскому, несколько статей по сигналу Горького—борьбе против постановки на сцене «Братьев Карамазовых» Достоевского. Уже тогда «П.» особо выделила наследство величайшего писателя революционной демократии—Салтыкова-Щедрина. Не ограничиваясь одной лишь русской лит-рой, «П.» давала материал об украинском поэте Т. Шевченко, ряд статей, посвященных писателям Запада: автору «Интернационала» Э. Потье, Верхарну, Дидро, Золя, Франсу, Синклеру и др.

После Октябрьской революции роль «Правды» как проводника литературно-политической линии партии возросла. Вокруг «П.»

объединяются лучшие писательские кадры (А. Серафимович, Д. Бедный, Маяковский и др.). Как в общетеоретическом, так и в практическом плане «П.» доказывает жизненную силу идеи создания пролетарской культуры и лит-ры, последовательно разоблачая контрреволюционную троцкистскую теорию отрицания пролетарской культуры. Она чутко относится к многочисленным организациям писателей, появившимся в первый период нэпа, во-время сигнализирует об отдельных их отступлениях. «П.» формулировала творческие задачи, критиковала ошибочные лозунги и методы работы руководства РАПП, резко выступала с критикой творческой практики «Перевала», конструктивистов и др., выступила с разоблачением группы «Настоящее». Она подчеркивала высокое значение искусства для современности, ответственность писателей, она указывала на партийный характер творческой деятельности. Популяризируя творческий опыт лучших писателей Советского Союза, печатая отрывки их произведений (Шолохов, Панферов, Фадеев и др.), очерки и статьи их по творческим вопросам, «П.» содействовала общему творческому подъему советской лит-ры. «П.» неуклонно проводила в жизнь учение Ленина—Сталина о развитии национальных по форме, социалистических по содержанию культур и лит-р, давала отпор враждебным установкам в деятельности писательских объединений различных республик Союза (доклады и выступления т. Постышева, Любченко и др. материалы).

Большую работу провела «П.», подготовляя Первый съезд советских писателей, отражая в этой подготовке живое участие всей страны в росте новой, социалистической культуры и лит-ры.

В последнее время «П.» провела силами лучших советских писателей (М. Горький, Панферов и др.) дискуссию о языке, помещала критические статьи М. Горького о назначении и ответственности писателя в современных условиях («Литературные забавы»), ставила и освещала вопросы изучения лит-ры в школе, качества работы издательств по выпуску художественной литературы. «П.» информирует своих читателей о творческой работе писателей (Шолохов, Фадеев и др.), широко освещает вопросы драматургии, театра, кино, помещает лит-ые портреты зап.-европейских писателей и писателей отдельных республик Союза. В своих выступлениях по вопросам культуры и искусства, в своих конкретных оценках творчества «П.» выражает линию большевистской партии в данной области, увязывает конкретно-литературные вопросы с вопросами соц. строительства в целом.

Библиография: Ленин В. И., К десятилетнему юбилею «Правды», «Правда», [М.], 1922, № 98, 5 мая (перепеч. в «Сочинениях», изд. 3, т. XXVII, М.—Л., 1931). См. еще указания по предметному указателю ко 2-му и 3-му изданиям сочинений В. И. Ленина, [Л.], 1934, стр. 184—185; И. Сталин о печати, сост. А. Быстрозоров, Г. Набатов и Н. Шур, Ленинградск. обл. изд-во, Л., 1932; Сб. «Путь Правды», Материалы и воспоминания, 1912—1922, Тверь, 1923 (здесь статьи Н. Ленина, И. Сталина, Г. Сокольникова, М. Ольминского и др.); Иорданский Н., Первые рабочие газеты («Правда» и «Луч»), «Современный мир», 1913, июль; Газета «Правда». Июль 1914—март 1917, «Правда», 1917, №1, 5 марта (Передовая); Десять лет «Правды» (1912—1922), «Правда», [М.], 1922, № 98, 5 мая; Усагина А. (А. Гин), Большевистская печать в Москве в эпоху «Звезды» и «Правды», «Пролетарская революция», 1923, № 2 (14); Жандармы о «Правде». (Записки отделения по охранению общественной безопасности и порядка в столицах, 30 июня 1914), «Пролетарская революция», 1923, № 2 (14); Из эпохи «Звезды» и «Правды» (1911—1914), вып. I, II и III, М., 1921—1923; Флеер М. Г., «Правда», Орган Центрального комитета РСДРП большевиков, март — октябрь, 1917. (Библиографическое описание), «Красная летопись», 1923, № 9; 1924, № 2 (11); Ольминский М., Из эпохи «Звезды» и «Правды» 1911—1914 гг., П., 1924; То же, изд. 2, доп., М.—Л., 1929; Памятная записка о рабочих газетах в Петербурге, с предисл. Вал. Полянского, «Красный архив», т. X, М., 1925, стр. 286—287, 288, 289, 292, 293, 294, 295, 298; Венедиктов А. Г. (сост.), В. И. Ленин о рабочей печати, Сборник, Гиз, М.—Л., 1928 (см. о «Правде» по оглавлению); Шидловский Г., Разгром «Трудовой правды» в 1914, «Красная летопись», 1926, № 6 (21); История «Правды» в датах и числах, 1912—1927, Л., 1927, «Правда», №№ 1—227, 1917. Полный текст под общей ред. К. С. Еремеева, М. С. Ольминского (и др.), вып. I—V, Л., 1927—1929; «Известия ЦИК», 1927, № 100 (3034), 5 мая; «Правда», 22 апреля (5 мая) 1912 — 5 мая 1927, «Правда», 1927, № 99 (3631), 5 мая (неопубликованные документы В. И. Ленина); То же, «Правда», 1927, № 100 (3632), 6 мая, и 101 (3633), 7 мая (юбилейные номера); Дивильковский А., Профиль «Правды». (К пятнадцатилетию), «Печать и революция», 1927, кн. III; Котомка Л., Певцы первого призыва, «Земля советская», 1931, № 5 (о стихах и песнях рабочих эпохи «Звезды» и «Правды» в 1912 — 1914); Брейтбург С. и Голубкова Н. В., Литература и искусство в дооктябрьской «Правде». (Библиографич. указатель), «Литература и искусство», 1931, № 7—8; Голубкова Н. В. и Коркозович О. В., Литература и искусство в газете «Звезда», там же, 1931, № 11—12 (продолжение вышеупомянутого указателя); «Правда», №№ 1—204, 1912. Полный текст, под общей ред. М. С. Ольминского, М. А. Соловьева, Партиздат, М., 1933 (вышли 3 вып., содержащие №№ 1—79); Ефремин А., Поэты в дооктябрьской «Правде», «Литературное наследство», М., 1934, № 7—8.

«ПРАВДА» — ежемесячный журнал искусства, литературы и общественной жизни, выходивший в Москве с января 1904 с разрешения предварительной цензуры. Формат «П.»—узкие удлиненные книжки.

Официально редактором-издателем значился В. А. Кожевников (инженер-путеец и драматург), на средства к-рого издавалась «П.». Фактически редакционную работу осуществляли А. Богданов (Малиновский), сотрудничавший в философском отделе, Н. Рожков совместно с М. Н. Покровским, работавшие в отделе общественно-исторических наук, П. Румянцев и М. Лунц, руководившие обозрениями общественно-политической жизни (иностранной и внутренней), и И. Бунин, комплектовавший литературно-художественный отдел. Несмотря на то, что в журнале принимали участие виднейшие большевики того времени, они не сумели обеспечить в «П.» правильной идейно-полит. линии революционного марксизма. В борьбе с идеализмом А. Богданов, А. Луначарский и др. опирались преимущественно на философию Маха, Авенариуса, подготовляя русскую школу эмпириокритицизма. Не случайно линия философского отдела заслужила одобрение цензора «П.» Никольского, к-рый отметил, что «реалистическое» и «позитивное» направление журнала далеко не тождественно с историческим материализмом и марксизмом.

В общественно-историческом отделе печатались работы крупнейшего историка-марксиста М. Н. Покровского; среди его статей большое принципиально - методологическое

значение имели статьи «Идеализм» и «Законы истории» (против неокантианской философии истории Г. Риккерта); но одновременно появлялись статьи историков типа К. Пажиткова.

В первых номерах «П.» в художественном отделе преобладали упадочно-эстетские мотивы, печатались произведения декадентов (переводы из М. Метерлинка и С. Пшибышевского и др.) и стихи пейзажно-лирического характера. Литературная линия И. Бунина, организатора и руководителя отдела, вполне удовлетворяла цензуру, и цензор Никольский писал, что «беллетристическая часть... совершенно лишена тенденции, ничего похожего на радикализм нет». Критико-реалистическая струя оформлялась в журнале с большими трудностями. Вскоре И. Бунину из-за разногласий с социал-демократической частью журнала пришлось оставить руководство отделом. Уход Бунина быстро сказался на характере беллетристики журнала и на отношении к нему цензуры. Начались репрессии: были задержаны произведения Е. Чирикова «Ложь», В. Брусянина «На поле жизни», Никандровича «К свету», Гущина «Братья» (антивоенный рассказ, призывавший к превращению русско-японской войны в революционную войну против царского правительства), китайская легенда «Сказание о том, как великий Богдыхан Шихоал-ти из рода Тсины пожелал уничтожить книги мудрецов» (по существу революционная аллегория, направленная против российского государственного строя). За напечатание рассказа Л. Андреева «Губернатор» против журнала было возбуждено дело.

В «П.» печатались произведения Н. Телешова, Скитальца, Л. Андреева, В. Брусянина, В. Тана и ряда других. Предполагавшееся участие М. Горького не состоялось из-за ареста писателя.

Отдел обозрений, возглавлявшийся большевиком П. Румянцевым, подвергался ожесточенным нападкам со стороны цензуры. «Внутренние обозрения» из номера в номер задерживались цензурой. Составлялись они, по характеристике цензора, «со всеми мельчайшими деталями на основании известий со всей России и из заграничных источников» (из рапорта цензора М. Никольского от 6 апреля 1905) «в чистом и неприкрашенном социал-демократическом духе» (из рапорта от 23 мая 1905).

В результате беспощадного цензурного террора В. Кожевников пошел на уступки и потребовал удаления П. Румянцева. Марксистская группа ответила на заявление издателя коллективным выходом из редакции. П. Румянцев, А. Луначарский, В. Фриче, А. Богданов и др. покинули журнал. Меньшевики-литераторы, пришедшие на смену большевикам, углубили ревизионистские ошибки журнала по вопросам философии, а в вопросах политики оказались в хвосте у либералов. В 1906 «П.» прекратила свое существование.

Библиография: Марксистская периодическая печать 1896—1906 гг., «Красный архив», 1925, т. 2(9), стр. 231—232 и стр. 185—194 (во «Введении» Вал. Полянского, гл. VII. «Правда»); Большая советская энциклопедия, т. XXII, доп., стр. 352. *Вл. Абрамкин и Ал. Дымшиц*

ПРАВДУХИН Валериан Павлович [1892—]—современный критик, писатель. Р. в семье сельского псаломщика. Окончил историко-философский факультет ун-та им. Шанявского. Был народным учителем, земским лектором. В 1922 редактировал журн. «Сибирские огни». Писать начал с 1914.

Критические статьи П. собраны в сб. «Творец, общество, искусство» [1923] и «Литературная современность» [1926]. П. разбирает как разнообразные явления в развитии советской лит-ры, так и общие вопросы сущности искусства, лит-ры. Эклектик в своих методологических взглядах, П. разделял ликвидаторскую теорию Троцкого, отрицал возможность пролетарской лит-ры и ориентировался на так наз. попутническую лит-ру, отстаивая «эстетически свободное» восприятие произведений.

Последние годы П. оставил критику и выступает в качестве беллетриста-очеркиста («По излучинам Урала», 1929, «Годы, тропы и ружье», 1930), изображает быт казацкой станицы на Нижнем Урале. Повесть П. «Гугенот из Териберки» [1931] была единодушно осуждена критикой за искаженный показ большевистского руководства путиной, идеализацию центрального образа повести—классового врага (Лиллье). П. написаны также этнографические рассказы для детей (книга «В степи и горной тайге», 1934).

Библиография: I. Кроме указ. в тексте: Охотничья юность, [Рассказы], изд. «Молодая гвардия», [М.], 1933. II. Полянский В., «Печать и революция», 1925, I; Залесский В., Гугенот из Териберки на фронтах пятилетки, «Литературная газета», 1931, 27 окт.; Селивановский А., Кулацкая тарабария, «Правда», 1931, 4 ноября; Левин Лев, Литература ликвидируемого класса, «Ленинград», 1932, № 1; Карлин С., Против буржуазной опасности в литературе, «На литературном посту», 1932, № 1, и др. III. Писатели современной эпохи, т. I, ред. Б. П. Козьмина, М., 1928; Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия, т. I, М.—Л., 1928.

ПРАГА Эмилио [Emilio Praga, 1840—1875]—итальянский поэт, драматург, художник. Р. в семье богатого миланского промышленника, позднее разорившегося. В 1862 П. дебютировал сборником стихов «Tavolozza» (Палитра). Прага заявил себя продолжателем романтической традиции, много восприняв у Алеарди, Прати (*см.*), Гросси. Кардуччи очень одобрительно отозвался о П., говоря, что песни поэта подобны «песне жаворонка», «журчанью ручья в каштановой роще». В первом сборнике П. звучал призыв помочь беднякам, прославлялся домашний уют, обильны описания природы; в последующих все ярче вырисовывалось желание эпатировать буржуазию—поэт ушел в богему, увлекся Бодлером. Угнетающее действие произвела на него неудача второго сборника «Penombre» (Полутени, 1864). В 1867 П. издал «Fiabe e leggende» (Побасенки и легенды), имевшие значительный успех. П. писал также оперные либретто, занимался педагогической работой в консерватории, был художником, совместно с А. Бойто написал комедию «Le madri galanti». Стихи последнего периода вошли в сборник «Trasparenze» (Прозрачности, 1877).

Библиография: II. Croce B., La letteratura della nuova Italia, v. I, Bari, 1914—1915; Rossi V., Storia della letteratura italiana, v. III, 9-a ed., Milano, 1928.

Д. Михальчи

ПРАТИ Джованни [Giovanni Prati, 1815—1884]—итальянский поэт. Выходец из буржуазной семьи. Получил юридическое обра-

зование в Падуанском ун-те. Принимал участие в национально-освободительном движении. Преданность П. делу объединения Италии способствовала избранию его депутатом парламента в 1862 и назначению в 1876 сенатором. П.—один из крупнейших поэтов позднего итальянского романтизма, идеолог либеральной буржуазии. В своих произведениях П. широко использовал темы исторические, бытовые, религиозные, политические. В 1841 П. написал свою первую поэму—«Edmenegarda» (Эдменегарда), появление к-рой было встречено с большим интересом. Поэма разрабатывает тему о женщине, оставленной возлюбленным и отвергнутой мужем, покидающей свет и замыкающей себя в монастыре. В поэме сказалось сильное влияние на П. Байрона и Ламартина, а также Гросси и Манцони. Борьба с «нравственной болезнью»—пессимизмом—была одной из задач П.: в поэмах «Rodolfo» (Родольфо, 1853), «Armando» (Армандо, 1868) и др. П. считал верным исцелением от «болезни» обращение к религии.

Наряду с поэмами П. известен своей лирикой: «Nuovi canti» [1844], «Ballate», книгой сонетов «Memorie e lagrime» [1844], «Psiche» [1876].

Библиография: I. Opere varie, 5 vv., 1875; Poesie scelte a cura di F. Martini, Firenze, 1892; Poesie varie, 2 vv., Bari, 1916.

II. Giordano C., G. Prati, 1926; Gabetti G., G. Prati, Milano, 1926; Croce B., La letteratura della nuova Italia, Bari, 1914—1915; Ottolini A., G. Prati, vita e opere, Messina, 1919; Orano P., I moderni, v. V, Milano, 1926; Pascal C., La poesia lirica di G. Prati, Catania, 1929; Фричев. М., История итальянской литературы XIX в., т. I, М., 1916. *Д. Михальчи*

ПРЕВО Антуан Франсуа, аббат [именуемый Прево д'Эгзиль — abbé Prévost d'Exiles, 1697—1763]—французский романист. Р. в гор. Эдене, в семье королевского прокурора. Пробыв 3 года послушником у парижских иезуитов, поступил в 1716 в армию; в 1720 вновь возвратился в монастырь, став послушником ордена бенедиктинцев. Восемь лет П. провел в разных монастырях, принимал участие в ученых трудах бенедиктинцев, выступал проповедником; но в конце концов начал тяготиться этой жизнью. В 1728 помимо своей воли попал в положение беглого монаха,—П. угрожал арест, и он скрылся в Англию, откуда через год переехал в Голландию. До отъезда П. издал два тома своего первого романа—«Mémoires et avantures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde» [1728], написанные им в монастыре. В Лондоне П. написал следующие два тома «Записок знатного человека» (первые тома имели значительный успех, всего П. написал 7 томов) и начал новый роман—«Le philosophe anglois, ou Histoire de M-r Clèveland, fils naturel de Cromwell» (Английский философ, или история г-на Клеveланда, побочного сына Кромвеля, 1731). В 1731 П. опубликовал полное семитомное издание «Записок», к которым в виде VII т. приложил «Histoire du chevalier Desgrieux et de Manon Lescaut» (История кавалера де Гриё и Манон Леско), по существу с «Записками» вовсе не связанную. Уже в течение 1731—1733 было выпущено несколько изданий «Манон Леско», и Вольтер в те же годы называл П. в своей переписке «автором „Манон Леско"», однако во Франции роман вышел впервые в Руане в 1733, но тотчас же подвергся конфискации как «безнравственное сочинение».

В 1733 П. переехал в Лондон и основал здесь еженедельный журнал «Le Pour et le Contre» по образцу «Зрителя» Эддисона. Содержание журнала было крайне разнообразно—тут и критика, и медицина, и происшествия, и археология, и моды. Обширное место уделялось лит-ой критике; журнал знакомил французскую публику с английской лит-рой;



несколько хороших статей было посвящено Шекспиру. Насколько значителен был авторитет журнала, показывает уже то, что Вольтер добивался положительного отзыва в нем о своих сочинениях. За время существования журнала [1733—1740] вышло 20 тт., из коих 17 были написаны самим Прево. В 1734 Прево возвратился во Францию. Папа даровал ему прощение с тем, чтобы Прево снова прошел искус послушничества. В 1735 П. написал «Le doyen de Killerine» (Киллеринский настоятель). В 1736 принц Конти номинально назначил его в свою свиту в качестве придворного священника. В 1740 П. издал «Histoire d'une grecque moderne», навеянную историей M-elle Aïssé, черкешенки, воспитанной во Франции. В 1741 П. оказался замешанным в историю одного журналиста, задевшего в своих статьях высокопоставленных лиц (П. уверял, что пострадал невинно), его выслали из Франции, и он провел полтора года в Бельгии и Франкфурте. Вернувшись на родину, Прево приступил к переводам Ричардсона («Памела», 1742; «Кларисса», 1751; «Грандиссон», 1755—1756), причем значительно сократил эти романы (чего не мог простить ему Дидро). С этого времени творчество П. пошло на убыль, но зато слава его была в полном

расцвете, пришли годы покоя и благосостояния. В 1754 папа Бенедикт XIV назначил его настоятелем в г. Женн. В последние годы жизни П. разрабатывал генеалогию рода Конти и много переводил с английского (Юма, Шеридана и др.).

Творчество П. является выражением умонастроения французской буржуазии того времени, когда она стала приобретать первенствующее значение в стране. В этом отношении очень характерно пристрастие Прево ко



Лефевр. Иллюстрация к «Манон Леско» аббата Прево [1797]

всему английскому, так как именно Англия была в то время передовой буржуазной страной, в к-рой молодая французская буржуазия видела свой идеал и к-рой старалась подражать. Журнал «Le Pour et le Contre», освещавший разнообразные мелочи жизни, близкие третьему сословию, развитие действия романов П. в англ. обстановке («Записки знатного человека», «Клевеланд»), разработка семейных сюжетов («Киллеринский настоятель»), нравоучительный элемент и мелодраматич. окраска романов — все это типичные черты буржуазной лит-ры. Основной стихией романов Прево являются личные страсти, властвующие над человеком, и среди них прежде всего любовь—роковое, непреодолимое чувство, ведущее героев П. к отчаянию и гибели. «Язык страстей—его природный язык», говорил о Прево Вольтер. Романы П. отличаются прежде всего чрезвычайной сложностью интриги и хаотическим нагромождением зачастую неправдоподобных приключений; однако автору все же удавалось дать верный анализ психологии действующих лиц. Сам Прево считал свои романы пустяками; он неоднократно признавался, что пишет ради денег и что предпочел бы заняться «серьезным делом» (главным образом историей). Это наложило известный отпечаток на его романы: всегда удачнее вначале, они растянуты и многословны. Тем не менее Прево пользовался у современников громкой славой. Вольтер и Дидро восторгались его романами, а Руссо говорил, что «бедствия Клевеленда причинили ему больше горя, чем собственные». Однако шумный успех П. был не особенно продолжительным: уже в начале XIX в. П. больше не читали; Сент-Бёв говорил, что трудно осилить эти бесконечно длинные истории.

Тем более в наше время само имя П. было бы забыто, если бы он не превзошел самого себя, написав «Манон Леско», где он сумел отделаться от всех свойственных ему недостатков и собрать воедино все свои положительные качества. Роман характеризуют: математическая точность и уравновешенность композиции, стремительность изложения, отсутствие хотя бы одной лишней черты; поразительная правдивость изображения действующих лиц; язык, чарующий одновременно страстностью и прозрачностью. Тогда как писатели XVII в. не только в трагедиях, но даже в интимном романе (г-жа де Лафайет) изображали любовь в моменты ее столкновений с нравственными преградами (чувством долга, чести), в «Манон Леско» Прево дал картину любви-страсти независимо от каких-либо нравственных или философских проблем. Эпоха регентства, известная распущенностью нравов и равнодушием к вопросам морали, блестяще зарисована П. в веренице сластолюбцев—поклонников Манон, столь далеких как от суровых героев XVII в., так и от добродетельных идеалов энциклопедистов. На фоне царящего легкомыслия образ де Гриё кажется еще трагичнее. Его подлинная страсть (пагубная—как всегда у П.) оправдывает все его падения. Трагичность этой страсти, не знающей преград, преодолевающей все доводы разума и выдерживающей любые испытания, показана автором как в чередовании исключительных положений героя, так и в психологическом самоанализе де Гриё. В этом отношении «Манон Леско» является наряду с романами Мариво родоначальницей французского психологического романа.

Образ Манон очерчен просто, жизненно и ярко. Автор не осуждает и не оправдывает ее; он зарисовал жизнь, как она есть, но тонкость и глубина его наблюдений сделали из Манон не портрет, а тип очаровательного, но неустойчивого, аморального, «погибшего создания».

По высоте литературного мастерства «Манон Леско» принадлежит к числу величайших шедевров не только французской, но и мировой литературы. Образ Манон вдохновил многих поэтов, художников (Гравело, Тонни Жоан-

но, Сомов и др.) и музыкантов; на сюжет этого романа написаны оперы Обера [1856], Массне [1884] и Пуччини [1893] и балет Галеви [1836].

Библиография: I. Большие романы П. были переведены на русский яз. в XVIII в.: Английской философ, или житие Клевеланда, побочного сына Кромвелева, писанная им самим, 9 чч., СПБ, 1760—1771, и М., 1785, изд. 2, СПБ, 1791—1792; История о странствиях вообще по всем краям земного круга, 22 чч., М., 1782—1787; Настоятель Килеринской, 6 чч., СПБ, 1765—1781; Приключения маркиза Г., или Жизнь благородного человека, оставившего свет, 6 чч., СПБ, 1756—1764. Роман этот выдержал в России в XVIII в. три издания; любопытно отметить, что «Манон Леско» появилась впервые лишь в 1790. В дальнейшем «Манон Леско» переводилась неоднократно, в том числе Д. В. Аверкиевым (СПБ, 1892), И. Б. Мандельштамом (М., 1926). Лучший перевод М. А. Петровского, «Academia», М.—Л., 1932.

II. [Dupuis A. N.], Pensées de M. l'abbé Prévôt (sic), précédées d'un abrégé de sa vie écrit par lui-même, P., 1764; [Bernard d'Hery Pierre], Essai sur la vie et les ouvrages de l'abbé Prévôt, pri «Œuvres choisies», t. I, 1784—1785; Harrisse H., Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut, Bibliographie et notes pour servir à l'histoire du livre, Paris, 1875; Ero же, L'Abbé Prévost, 1896; Sainte-Beuve C. A., три статьи: a) Portraits littéraires, t. I, P., 1845; b) Derniers portraits, P., 1852; c) Causeries du lundi, t. IX, P., 1853; Brunetière F., Études critiques sur l'histoire de la littérature française, 3-me série, P., 1887; Schroeder V., L'abbé Prévôt, sa vie, ses romans, P., 1898; Lasserre E., Manon Lescaut de l'abbé Prévost, P., 1930. Кроме того ценны следующие вступительные статьи к отдельным изданиям «Манон»: J. Janin (1839), G. Planche (1839), John Lemoinne (1860), Arsène Houssaye (1874), A. France (1877), M. de Lescure (1879), G. de Maupassant (1885), Gauthier-Ferrières (éd. Larousse, s. a.). Лучшее издание «Манон» Glady frères, Paris, 1875 (с предисл. A. Dumas-fils и библиографией A. de Montaiglon).

Е. Гунст

ПРЕВО Эжен Марсель [Eugène Marcel Prévost, 1862—]—французский романист, характерный выразитель идейного оскудения французской буржуазии конца XIX и XX вв. Творчество Прево, тесно связанное с обслуживанием отсталых (частью провинциальных) слоев торговой и рантьерской буржуазии, формируется в условиях идейной и политической реакции и промышленного застоя, типичных для Франции 80-х и 90-х гг. Наряду с подчеркнуто-индивидуалистическим, эстетизирующим искусством декадентов в противовес «научному» роману Золя и его учеников складывался новый тип поставщика мещански-благонамеренного чтива.

Среди многочисленных представителей этого жанра Прево—наиболее яркий. Вслед за первым своим романом «Le scorpion» (Скорпион, 1887; русск. перев., СПБ, 1901), отражавшим еще прямое влияние натурализма (*см.*) и давшим картину жизни иезуитского коллежа, Прево провозглашает в предисловии к «Chonchette» (Шоншетта, 1888; русск. перев., СПБ, 1901) права «романического романа», свободного от научных идей и социальных вопросов. Ряд новых произведений, особенно роман «L'autômne d'une femme» (Осень женщины, 1893; русск. перев., СПБ, 1899), утверждает за П. репутацию признанного знатока «женской психологии», по сути дела—психологии бездельничающих, живущих чувством и чувственностью дам и девушек среднебуржуазного круга. В 1894 «Les Demi-vierges» (Полудевы; русск. перев, СПБ, 1898), обличающие нездоровую сексуальную жизнь светских молодых девушек Парижа, обеспечивают П. громкую славу, не лишенную оттенка сенсации. 900-е гг.—время наибольшего успеха П. С 1909 П.—член Академии. Откликаясь на веяния времени, воспринимаемые «обществом» как модные, подхватывая темы женской эмансипации («Les vierges fortes», 1900), национализма («M-r et M-me Moloch», 1906; русск. перев., М., 1907; «Les Anges-Gardiens», 1913), мировой войны («L'Adjudant Benoit», 1916, и др.), белой эмиграции («Sa Maitresse et Moi», 1925), Прево всюду остается тем же автором бульварно-пикантных этюдов, в которых морализация сочетается с альковностью, религиозное сознание греха обостряет чувственные переживания, а изощренная лит-ая техника никогда не переходит в художественную самобытность.

С 1921 П. редактирует основанный при его участии журнал «Revue de France», среди сотрудников к-рого — шовинист Баррес, известный своими антисоветскими выпадами Анри Бэро и др. Лит-ое движение современной Франции идет мимо П.

Библиография: I. Произведения последних лет: La Retraite ardente, 1927; L'Homme vierge, 1928; Voici ton Maître, 1930; Marie-des-Angoisses, 1932; Febronie, 1933; Le Pavillon vert, 1934. В довоенной России П. пользовался популярностью, особенно романы «Осень женщины» и «Полудевы». Собр. сочин., 4 тт., изд. Пантелеева, СПБ, 1901; То же, изд. А. А. Каспари, СПБ, [1912], 14 книг, бесплатное приложение к журн. «Родина»; Прапорщик Бенуа, Роман, П., 1916. После Октябрьской революции переведены: Ангелы-хранители, Роман, перевод Л. Горбуновой, изд. «Универсальная биб-ка», М., 1918; Дон-Жуанши, Роман, перев. И. Д. Маркусона, изд. «Мысль», П., 1923.

II. Bertaut J., Marcel Prévost, P., 1904; Jansen G., Frauenpsychologie u. Frauenpädagogik bei M. Prevost, Diss., Würzburg, 1927; Lemonnier L., Populisme, Paris, 1931; Reggie A., Au seuil de leur âme, s. a.

Е. Кунина

ПРЕДАНИЕ [укр. — оповідання, нем. — Sage, фр. и англ.—tradition, греч.—parádosis, по народной терминологии—«досюльщина», «быль», «бывальщина»]—«народное сказание», точнее те рассказы и воспоминания, которые не входят в круг жанров, четко обособившихся: былин, исторических песен, духовных стихов, сказок, легенд и анекдотов. П.—термин, применяемый к произведениям устного творчества и по аналогии переносимый на соответственные произведения лит-ры (памятники древней письменности, излагающие мало достоверные события). Цель народного П.—закрепить в потомстве прошлое, поэтому в соответствующей среде к нему относятся обычно с известным доверием (в отличие напр. от сказки и анекдота, к-рым не верят). Количество народных П. безгранично, но по содержанию их можно разбить на несколько групп: 1. П. мифические (*см.* «*Мифология*»). Это, помимо рассказов о богах,—рассказы о небе и его явлениях, о душе и теле, о борьбе духов, о нечистой силе, о душах усопших, о народных святых вроде Фрола и Лавра, Пятницы и т. п. 2. П. натуралистические: этиологические сказания о происхождении растений, животных, птиц, рыб, предметов или их свойств, о фантастических животных (птица Феникс, Жар-птица, Левиафан), о чудесных народах (одноглазые, псоглавцы, гоги и магоги) и др. 3. П. исторические, особенно многочисленные. К ним относятся П. географические (о названиях местностей, городов, урочищ: Киев от Кия, Париж от Париса и т. д.), о веще-

вых памятниках (кладах, монастырях, могильниках, храмах и т. п.), об обычаях (обряды посвящения у примитивных народов, брачные, похоронные обряды и др.), о подлинно исторических событиях (о татарах, о войнах), о разных исторических лицах (об Александре Македонском, Наполеоне, Аттиле, Велизарии, Колумбе, Жанне д'Арк), о генеалогии народностей или героев (франки от троянцев, датчане от Одина, Рюрик от Августа и др.), П. о полезных ископаемых (например у Геродота о богатстве севера золотом и янтарем у берегов Северного моря). Классовая борьба захватывала исторические предания в свой водоворот, делая из них либо оружие порабощения и обмана угнетаемых классов (феодальные предания о шапке Мономаха, о белом клобуке, о благородстве царей), либо фокус притяжения симпатий, чаяний освобождения и светлого будущего у классов угнетенных (например крестьянские П. о Степане Разине, о Пугачеве и др. героях народных восстаний). Октябрьская революция породила ряд революционных преданий о героизме гражданской войны, о красных партизанах, о вождях революции, о коммунистах (бакинских комиссарах, Чапаеве, Дзержинском и др.), в классово-враждебной среде распространялись и контрреволюционные П. (о рождении чорта, антихриста, обновленных иконах и т. п.). Большой круг П., широко захвативших не только СССР, но и народы Востока, вызвала героическая личность В. И. Ленина. Народные П., отражая черты производственных, бытовых, общественных и классовых отношений разных стадий прошлого, представляют богатейший исторический источник. Хранятся народные П. в широких слоях населения, но бывают особые их знатоки, люди, обладающие иногда огромной памятью. Самое рассказывание народных П. не является самоцелью, а происходит при подходящем случае на сборищах, посиделках и т. п. Бытование народного П. происходит волнами: то П. замирает, то под влиянием общественно-политического толчка вновь оживает. Есть П., странствующие по всему земному шару (о потопе и др.), есть узко-местные П. Творческий процесс создания П. совершается по сегодняшний день. П. насыщены наши древние исторические (летописи, хронографы, палеи и др.) и лит-ые памятники (апокрифы, сказания, повести, романы). П. служит богатым источником сюжетов и образов мировой художественной литературы (например «Божественная комедия» Данте, «Декамерон» Бокаччо, «Сон в Иванову ночь» Шекспира, «Фауст» Гёте, «Пан Тадеуш» Мицкевича, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя и мн. др.).

Библиография: I. Тексты русских П. разбросаны по сборникам сказок, легенд, напр.: Садовников Д. Н., Сказки и предания Самарского края, СПБ, 1884; Афанасьев А. Н., Народные русские легенды, М., 1859, и Казань, 1914; Шейн П. В., Материалы для изучения быта и языка русского населения Сев.-зап. края, т. II, СПБ, 1893; Добровольский В. Н., Смоленский этнографический сборник, ч. 1, СПБ, 1891. Большой материал текстов и исследований по П. народов СССР находится в фольклорных журналах и сборниках: «Живая старина», «Сибирская живая старина», «Этнографическое обозрение», «Етнографічній вісник», «Материалы для описания местностей и племен Кавказа», «Етнографічній збірник», «Известия Моск. общества любителей естествознания, антропологии и этнографии» и др.

II. Народные П. собирались и изучались неравномерно. Отправные издания: Grimm, Br., Deutsche Sagen, 2 Teile, Berlin, 1816—1818, 4 Aufl., 1906; Danhardt O., Natursagen, eine Sammlung naturdeutender Sagen, Märchen, Fabeln und Legenden, Lpz., I—IV, 1907—1912; Wehrhan K., Die Sage, Lpz., 1908; Paul H., Grundriss der germ. Philologie, Bd II, 2 Aufl., Strassburg, 1901—1905. *См.* также «*Мифология*».

III. Библиографии русских П. нет. Их надо разыскивать по общим библиографиям фольклора, напр.: Бродский Н., Гусев Н., Сидоров Н., Русская устная словесность, Л., 1924. *А. Никифоров*

ПРЕДИСЛОВИЕ — вводная статья критического, текстологического, исторического и т. п. содержания, предпосылаемая книге, чтобы сообщить читателю те или другие сведения, которые по мнению автора, редактора или издателя необходимы для лучшего понимания последней. В дальнейшем речь идет только о П. к художественным произведениям. Для литературоведения наибольшее значение имеют авторские П. Подобное П. часто является как бы авторским комментарием к произведению. Отрицательное отношение читателей к произведению вынуждало автора переделывать его и о своей работе рассказать читателям в П. Примером такого вида П. может служить предисловие И. С. Тургенева к отдельному изданию его романа «Дым» [1868]. Подобное П. представляет большую ценность для исследователя, поскольку в нем автор указывает, что он сделал в тексте своей повести при переиздании. Ценно подобное П. и для уяснения общественно-политической позиции автора в соответствующую эпоху.

Иногда П. является своеобразной «ширмой», к-рой прикрывался автор, чтобы скрыть себя, свои подлинные намерения от тех современников, для которых он хотел остаться неизвестным. Такие П. писались например в эпоху 60-х гг. авторами «антинигилистических» (т. е. направленных против революционной демократии) романов. Таким П. снабдил Ф. М. Достоевский свою сатирическую повесть о революционных демократах (Чернышевском и др.) «Крокодил» («Необыкновенное событие или пассаж в пассаже», «Эпоха», 1865, 2). Желая скрыть направленность сатиры против заключенного царизмом Чернышевского, Достоевский написал П., в к-ром говорил об удивлении, вызванном в редакции таким «невероятным рассказом», о спорах в редакции, о «мистификации» повести и т. п. Однако острие жала оставлено в этом предисловии в целости. Руководители «Современника» (Некрасов и др.) поняли смысл пасквиля, он был ясен и объективно помогал реакции. Исследователю необходимо критически относиться к такого рода «предисловиям», в частности — Достоевского, невзирая на его попытку в 1873 снять с себя обвинения в выступлении против Чернышевского. Объяснение Достоевского в «Дневнике писателя» [1873], что он, «бывший ссыльный и каторжный, (не мог) обрадоваться ссылке другого несчастного», подкупило исследователя А. Чешихина-Ветринского, поверившего автору

(подробно см. в книге А. Е. Чешихина-Ветринского «Н. Г. Чернышевский, 1828—1889», изд. «Колос», 1923, стр. 136).

Особенный интерес представляют те авторские П., в которых писатель излагает свое лит-ое credo, отстаиваемую им лит-ую концепцию. Многие из П. этого типа, как напр. предисловия Бомарше, В. Гюго (к «Кромвелю»), вошли в историю литературы как манифесты (*см.*) соответствующих лит-ых направлений.

В советской издательской практике П. получили широкое применение. Историко-литературные предисловия к советским изданиям классиков лит-ры имеют целью дать правильное истолкование творчества классика для современного читателя, разрушая созданные в прошлом неверные буржуазные оценки. В такого рода П. в зависимости от надобности освещается также и печатная история произведения, объясняется читателю, какие произведения, почему именно избраны и включены в издание, план и порядок расположения материала, принципы его обработки и т. п. П., выясняющие автора и происхождение произведения, его социально-политический смысл и значение в истории лит-ры, особенно необходимы в изданиях материалов, ранее неизвестных (законченных произведений, замыслов, писем, мемуаров и т. п.), извлекаемых редакторами из литературного архива писателя. *Н. Бельчиков*

ПРЕДЛОЖЕНИЕ — основная единица связной речи, характеризуемая определенными смысловыми (наличие так наз. предикации—см. ниже) и структурными (выбор, расположение и связь грамматических форм объединяемых в П. слов, характер интонации) признаками. Учение о предложении занимает центральное место в синтаксисе, отражая очень наглядно смену различных направлений в последнем; в одной из новейших работ по синтаксису приведено свыше полутораста определений П. (Ries, Was ist ein Satz?). Так, в истории русской грамматики (*см.*) в определениях П. последовательно сменяют друг друга логическое, психологическое и так наз. формальное направления.

Для логического направления типично определение, повторенное Буслаевым: «Предложение есть суждение, выраженное словами». Следует отметить, что очень близкое к этому определение мы находим и у основоположника формальной грамматики Фортунатова: «Предложение есть суждение в речи».

Психологическое направление в грамматике (Овсянико-Куликовский) в определение П. стремится включить характеристику специфического для него психологического процесса: «Предложение есть такое слово или такое упорядочение слов, которое сопряжено с особым движением мысли, известным под именем предицирования» (Овсянико-Куликовский, Синтаксис русского языка, изд. 2, стр. 51). Наконец представители «формального направления» в грамматике подчеркивают структурные (и интонационные) признаки П., отвлекаясь от его семантики. Так, в ряде школьных учебников 20-х гг. XX в., построенных по принципам формальной грамматики, П. определяется как сочетание именительного падежа имени с личной формой глагола.

Стремление дать более широкое, обобщающее смысловые и структурные признаки определение П. выступает в трудах Шахматова, который в «Синтаксисе русского языка» разрешает вопрос так: «Предложение—это словесное облеченное в грамматическое целое (посредством согласования составных его частей или соответствующей интонации) выражение психологической коммуникации» и далее—«Предложению можно дать и такое определение: это простейшая единица человеческой речи, которая в отношении формы является одним грамматическим целым, а в отношении значения соответствует двум вошедшим в нарочитое сочетание представлениям простым или сложным» («Синтаксис русского яз.», вып. I, стр. 12). При этом дальше Шахматов подчеркивает, 1) что предложение не может быть точным отображением коммуникации и 2) что словесные элементы П. грамматически сливаются в одно целое, непременным объединяющим началом к-рого является интонация. Популяризованное Пешковским в «Русском синтаксисе в научном освещении», это определение предложения—с устранением имевшихся у Шахматова элементов психологизма—является в настоящее время наиболее общепринятым в русской грамматике.

Из традиционной зап.-европейской грамматики перешло в русскую деление П. на простые и сложные. Под последним разумеется П., состоящее из ряда простых.

Простое предложение.—Наиболее распространенная в современной русской грамматике классификация простых П. опять восходит к Шахматову. Основаниями деления являются: 1. наличие в П. грамматич. членов коммуникации; 2. число членов П.; 3. отношение говорящего к высказываемой мысли.

1. По наличию членов коммуникации П. бывают односоставными, когда словами выражен только один член (субъект или предикат), и двухсоставными, когда оба члена коммуникации выражены словесно. Односоставными будут предложения типа «Морозит», «Тишина». Двухсоставными—«Поезд мчится», «Люблю читать» и т. п.

Односоставные по способу выражения сказуемости бывают: а) инфинитивными—сказуемое выражено инфинитивом: «Молчать!», «Позвать его скорей!»; б) номинативными (назывными)—сказуемое выражено им. пад. существительного: «Вечер. Взморье. Вздохи ветра. Величавый возглас волн»; в) безличными—сказуемое выражено безличным глаголом: «Темнеет», «Смеркается», «Зашумело в голове»; г) неопределенно-личными—сказуемое выражено личным глаголом в 3-м л. мн. ч., подлежащего нет, т. к. оно и не мыслится: «Цыплят по осени считают»; д) обобщенно-личными—сказуемое выражено личным глаголом во 2-м л. ед. ч., подлежащего нет, т. к. им может быть любое из 3 лиц: «Бездонной бочки водой не наполнишь».

Двухсоставные П. по способу выражения сказуемости бывают: П. с простым сказуемым и П. с составным сказуемым. К 1-й группе относятся такие П., у к-рых сказуемое—личный глагол: «Я плакал во сне». Ко 2-й группе относятся П., в которых сказуемое выражено личным глаголом и какой-либо частью речи, причем сказуемость заключается не в глаголе, а в этой части речи, глагол же служит только связкой. Напр. «Петров является представителем месткома» (напротив, в П.: «Открывается дверь, и является Петров»—сказуемым служит именно глагол). Глагол-связка может быть пропущена: «Нагрузка и разгрузка барок—в разгаре».

2. По числу членов П. делятся на: а) полные и неполные и б) нераспространенные и распространенные. Полными называют такие П., в к-рых налицо и грамматическое подлежащее и грамматическое сказуемое: «Он умер»; неполными—П., в к-рых один из членов отсутствует (или подлежащее, или сказуемое, или какой-либо второстепенный член), но легко восстанавливается из контекста всей речи (предыдущих и последующих П.): «Где вы вчера были? В театре. В каком? В Малом».

Нераспространенным П. называется П., в к-ром главные члены (подлежащее и сказуемое в двухсоставном или единственный член в односоставном) не имеют при себе второстепенных членов: «Брат читает», «Вечер».

Распространенным будет такое П., у к-рого при главных членах имеются поясняющие их второстепенные члены: «Брат читает интересную книгу» (ср. «Брат читает»), «Величавый возглас волн».

3. По отношению говорящего к высказываемой им мысли П. делятся на 3 группы:

а) повествовательные; к ним относятся П., в которых говорящий сообщает кому-либо свою мысль, констатируя тот или другой факт (устанавливая связь между субъектом и предикатом): «Ночевала тучка золотая на груди утеса великана»;

б) восклицательные; к ним относятся П., в к-рых говорящий не только сообщает свою мысль, но и выражает свое отношение к ней, то или иное чувство, что обозначается в произношении восклицательной интонацией и наличием восклицательных слов (междометий, местоимений, наречий): «Как мой садик свеж и зелен!»;

в) вопросительные; к ним относятся П., в к-рых говорящий не устанавливает какого-либо факта, а или желает получить от слушающего утверждение этого факта или указывает, что один из членов П. ему неизвестен, и желает от слушающего получить разъяснение. Для первого случая: «Принес ли ты книгу?» Для второго случая: «Кто вчера был у тебя?» Вопросительные П. характеризуются вопросительными интонациями, а также наличием вопросительных слов (*кто*, *что* и т. д.) или вопросительных частиц (*ли*, *уже*, *разве* и т. п.).

Сложное предложение.—Определения сложного П. так же разнообразны, как и определения общего понятия П. Так, представители логической грамматики выделяют в качестве основного признака сложного П. особенности семантические (расчлененность сложной мысли, выражением которой является сложное П.), благодаря чему возникает учение о сокращении сложного П., отвергаемое формальной (и психологической) грамматикой. Последняя, напротив, делает ударение на структурных особенностях сложного П. Ср. у Пешковского: «Словосочетания, имеющие в своем составе два или несколько сказуемых или два или несколько словосочетаний, указывающих своим формальным составом на опущенные сказуемые, или состоящие из одних сказуемых, мы будем называть сложным целым (более обычный термин—„сложное предложение“)» («Русский синтаксис в научном освещении», стр. 163). В общем все определения сводятся к тому, что сложное П. характеризуется как соединение двух или нескольких простых П., связанных между собой по смыслу, грамматически и интонационно. По своему грамматическому строению сложные П. делятся на два основных вида — сложносочиненные и сложноподчиненные.

В сложносочиненном П. простые предложения или соединены между собой непосредственно (смысловая связь между ними выражается только интонацией, грамматического выражения этой связи нет: «Об этом разговаривать не приходится: это бесспорно») или связаны союзами, употребляемыми в простых П. для соединения однородных членов (*а*, *и*, *но*, *же* и др.: «Утром пробовал встать, но закружилась голова»). Сложносочиненное П. может 1) состоять не из двух, а из нескольких простых: «Мчатся тучи, вьются тучи, невидимкою луна освещает снег летучий; мутно небо, ночь мутна»; 2) иметь смешанное соединение—союзное и бессоюзное: «Днем капало с крыш, устало и потно дымились серые стены домов, а к ночи везде смутно белели ледяные сосульки».

В сложноподчиненном П. простые П., входящие в состав его, находятся (одно или несколько) по отношению к другому в грамматической зависимости определенного рода, в так наз. «грамматическом подчинении». При этом подчиняющее П. называется главным, а подчиненные—придаточными. К логической грамматике восходит отождествление придаточных П. с членами простого П., откуда и классификация их на определительные, дополнительные, обстоятельственные и т. д., до сих пор применяемая в школьной грамматике. Подчинение одного П. другому грамматически выражается двумя способами: а) посредством союзов, употребляемых только для соединения подчиняемого предложения с подчиняющим (*что*, *хотя*, *если*, *потому что* и т. д.): «Мы друг друга скоро поняли и сделались приятелями, потому что к настоящей дружбе я неспособен»; б) посредством так наз. союзных слов, отличие которых от союзов в том, что они не только соединяют одно П. с другим, но и являются членами подчиненного предложения. В роли союзных слов употребляются вопросительные местоимения и наре-

чия (*который, где, куда* и т. п.): «Так прошел год, по окончании которого с Герасимом случилось небольшое происшествие».

Сложное П. может иметь в своем составе несколько придаточных, которые располагаются или в порядке последовательного подчинения (каждое придаточное, начиная со второго, подчиняется предшествующему придаточному) или в порядке параллельного подчинения (все придаточные подчинены главному). Сложное П., в котором употреблено и последовательное и параллельное подчинение, а также имеются элементы сочинения П., называется смешанным. Особо развернутым и ритмически упорядоченным видом сложного предложения является и так наз. период (*см.*).

О значении отбора тех или иных типов предложения для языка писателя — *см.* «*Стиль*».

Библиография: См. «*Синтаксис*». *В. Б. и Р. Ш.*

ПРЕРАДОВИЧ Петр [Petar Preradović, 1818—1872]—хорватский поэт. Был австрийским офицером, умер в чине генерала. Научился хорватскому языку уже взрослым. Первые свои стихи писал на немецком яз. В молодости был близок так наз. иллирийскому движению (национально-освободительное движение балканских славян. *См.* «*Иллиризм*»), но основная часть его произведений написана уже после того, как это движение закончилось [1850—1870]. Прерадович известен как поэт и драматург. Его поэзия, отличающаяся отделанностью формы и музыкальностью, пользуется известностью до сих пор. Для П. характерно мистическое и фаталистическое восприятие окружающего мира, почти все его творчество окрашено пессимизмом. Это особенно характерно для его многочисленных баллад. Некоторым исключением являются его стихотворения, написанные на патриотические темы. Здесь для П. характерны пацифизм и славянофильство.

Многие лирические песни Прерадовича переложены на музыку и весьма популярны среди городской мелкой буржуазии и мещанства. Лирические стихи П. собраны в двух книгах: «Prvienci» (Первые песни, 1846) и «Nove pjesme» (Новые песни, 1851). Из его баллад широко известны «Putnik» (Путешественник), «Starac klesar» (Старый скульптор), «Zmija» (Змея), «Stari mujezin» (Старый муэдзин) и мн. др., эпос—«Lopudska sirotica» (Сирота с Лопуда—остров в Далмации), драма «Marko Kraljević» [1852] и пр. Полное собрание сочинений П. («Pjesnička djela», 1873) было издано тотчас после его смерти и с тех пор много раз переиздавалось.

Библиография: П. Bogdanović D., Dr, Pregled književnosti hrvatske i srpski, Zagreb. *А. Д-ский*

ПРЕРАФАЭЛИТЫ—представители эстетско-мистического направления в английской поэзии и живописи во второй половине XIX в. Первым этапом его развития было возникновение так наз. «прерафаэлитского братства», состоявшего первоначально из 7 «братьев»: живописцев Дж. Э. Миллеса [1823—1896], Хольмана Хента [1827—1910], Данте Габриэля Россетти [1828—1882], живописца и поэта, его младшего брата Майкля Россетти, Ульнера, скульптора и поэта, и живописцев Стивенса и Коллинсона. Если в живописи художественные принципы прерафаэлитизма вырабатывались Миллесом, Хентом и Россетти совместно, то в поэзии основоположником школы является Россетти (*см.*), определивший прерафаэлитскую тематику и стилевые приемы, введший в английскую поэзию итальянские ренессансные мотивы и привнесший в модернизованную средневековую народную балладу элементы декадентского эстетизма. Россетти явился проводником бодлеровского эстетизированного католицизма.



Иллюстрация к произведениям Россетти

Другой поэт П.—Суинберн—берет свою сюжетику из античной мифологии («Atalanta in Calydon», 1865), римской истории периода упадка империи (знаменитая «Faustine»), кельтского эпоса («Tristram of Lyoness», 1882), старой провансальской лит-ры («The Leper») и поэзии французского «Парнаса» (Готье, Леконт де Лиля). Для Россетти и Суинберна характерны мотивы сатанизма, вызвавшие обвинение их в «богохульственной» подаче религиозных мотивов.

Третий из поэтов этой группы, Моррис (*см.*), мечтатель-эстет («dreamer of dreams), также ретроспективен в своем поэтическом творче-

стве. Он берет свои темы из романов Круглого стола («The Defence of Guenevere», 1858), греч. эпоса («The Life and Death of Jason», 1867), скандинавских преданий («The Earthly Paradise», 1868—1870, «Grettis saga», 1869) и отлично передает дух средневековой готики. Мелкобуржуазный утопист, мечтавший о ремесленных формах труда и патриархальных отношениях, он в своей утопии «Вести ниоткуда» рисует идеальное, с его точки зрения, общество, где господствует ручной труд, ставший искусством, а в архаичном романе «Видение о Джоне Болл» идеализирует раннюю мелкобуржуазную культуру.

После разгрома чартизма господствующий класс, боясь нового революционного движения, начинает культивировать религиозные идеи, подновленные эстетизмом. Носителями мистического неохристианства и являются эстеты-прерафаэлиты Рёскин, Россетти, Бёрн-Джонс, а позднее Патер и пр. В лит-ре, как и в живописи, они сочетают внешний реализм с глубоко мистической насыщенностью. Это направление могло бы быть охарактеризовано как своеобразная натуралистическая неоромантика. В поэзии своим основоположником П. считают поэта начала XIX в. Китса, эстетическую формулу к-рого о том, что «красота есть единственная истина», они принимают целиком.

Трансцендентный идеализм, явившийся отражением Оксфордского движения, представляет философское содержание прерафаэлитизма. П.—крайние индивидуалисты. Этим индивидуализмом и объясняется их восхищение ранним итальянским искусством (Фра-Анджелико, Липпи, Боттичелли). Они ставили себе целью поднять общий уровень английской эстетической культуры, но в виду своего утонченного аристократизма, ретроспективизма и созерцательности их творчество мало воздействовало на широкие массы, несмотря на попытки популяризации его сначала Рёскиным, затем его учеником и последователем Моррисом. П. оказали влияние на французских символистов—Верлена, Малларме и др., заимствовав в свое время многое у парнасцев, а также определили творчество последующих английских эстетов: Патера, выросшего из Рёскина, Уайльда, Вернон-Ли, Симмондса, Даусона и мн. др. Через посредство Патера и Уайльда они воздействовали и на русских символистов.

В эстетизме П. насквозь реакционная идеология английского рантьерства и земельной аристократии нашла свое наиболее законченное выражение.

Библиография: Ruskin J., Preraphaelitism, Three letters to the Times, L., 1851; Его же, Three colors of Preraphaelitism, «XIX Century», 1851; Buchanan R., The Fleshly School of poetry, «The Contemporary Review», 1871, ОА.; Hamilton W., Aesthetic movement in England, L., 1882; La Sizeranne R., de, La Peinture anglaise contemporaine, P., 1895; Его же, Ruskin et la réligion de la beauté, P., 1897; Bate P. H., English Pre-Raphaelite painters, their associates a. successors, L., 1899; Bayliss W., Five Great painters of the Victorian Era, 2-nd ed., L., 1904; Armstrong W., Art in Great Britain a. Ireland, L., 1909; Drinkwater J., Victorian Poetry, L., 1923; Fehr B., Die englische Literatur d. XIX und XX Jahr., Wildpark—Potsdam, 1924; Chesterton G. K., The Victorian age in literature, L., 1925; Мутер Р., История живописи в XIX в., 3 тт., СПБ, 1899—1902; Рескин Д., Лекции об искусстве, М., 1900; Его же, Искусство и действительность, М., 1900; Его же, Современные художники, М., 1901; Сизеран Р., Современная английская живопись, М., 1908; Уайльд О., Ренессанс английского искусства, Полное собр. сочин. О. Уайльда, т. IV, СПБ, 1912.

ПРЕРОМАНТИЗМ [préromantisme]—термин, установившийся в современном французском литературоведении для обозначения эпохи, предшествующей романтизму и подготовившей его (промежуток в 60 лет—от появления «Новой Элоизы» до 1824). Этот термин употребляют вместо термина «сентиментализм». Одним из первых выдвинул это понятие Д. Морне в статье «Un préromantique (Loaisel de Tréogate)» («Revue d'histoire littéraire de la France» за 1909) и затем в монографии «Le romantisme en France en XVIII siècle» [1912]. П. определяется им как возврат к чувству, исходящий из влияния инстинктов нашей природы, и усматривается в творчестве Руссо, Бернардена де Сен Пьера и их последователей. Исходя из некоторой аналогии в мировоззрении и поэтике сентименталистов и романтиков, историки лит-ры, выдвинувшие понятие П., не видят специфической особенности романтизма в реакции на французскую революцию, лишь в связи с к-рой он может быть понят. Конечно романтизм использовал творческий опыт своих ближайших предшественников, и этим объясняется наличие общих черт у романтиков и сентименталистов. Но романтизм «брал свое добро всюду, где находил его», многое почерпнул и у Шекспира, и у Кальдерона, и у других поэтов, к-рые ничего общего с П. не имели. Очевидно при характеристике лит-ых стилей нельзя исходить из внешних аналогий, а нужно учитывать более глубокие исторические их предпосылки.

Библиография: II. Mornet D., Un préromantique (Loaisel de Tréogate), «Revue d'histoire littéraire de la France», 1909, juillet—septembre, p. 491—500; Estève E., Études de littérature préromantique, P., 1923; Van Tieghem P., Le préromantisme, P., 1924; Monglond A., Vies préromantiques, P., 1925; Его же, Le préromantisme français, 2 vv., Grenoble, 1929—1930; Viatte A., Les sources occultes du Romantisme, 1770—1820. I. Le préromantisme, P., 1928; Junker A., Die Bedeutung der Vorromantiker für die Entwicklung der französ. Schriftsprache, Diss., München, 1932; Moraud M., Le romantisme français en Angleterre de 1814—1848, P., 1933.

III. Thieme H. P., Bibliographie de la littérature française de 1800 à 1930, t. III, P., 1933, p. 102. *Л. Г.*

ПРЕСЦАНГ Эрнст [Ernst Preczang, 1870—]—немецкий соц.-дем. писатель. Как один из руководителей германского союза печатников и редактор провинциальных соц.-дем. газет П. тесно связан с реформизмом, социал-шовинизмом и социал-фашизмом.

П. выступил в лит-ре в 90-х гг. со стихотворениями и драмами, направленными против бурного роста финансового капитала в Германии. Он описывал тяжесть труда и призывал к социализму. В своих драмах, написанных под сильным влиянием натурализма, как «Его юбилей» (Sein Jubiläum, 1896), «Блудный сын» (Der verlorene Sohn, 1900), «Дочери труда» (Töchter der Arbeit, 1898), «Банкрот» (Der Bankerott, 1913), «На заднем дворе» (Im Hinterhause, 1903), П. останавливался гл. обр. на теме обездоленных и обиженных капитализмом бедных людей. Ремесленные мастера, бывшие раньше самостоятельными, но разоряемые теперь, пользуются горячей симпатией автора. Абстрактные призывы П. к социализму, характерные для реформистской лит-ры того времени, чрезвычайно расплывчаты. П. чуж-

ды призывы к борьбе. Во время империалистической войны П. находился в лагере социал-шовинистов и написал ряд патриотических стихотворений.

Довоенное творчество П., несмотря на его явный реформизм, имеет известное значение благодаря отдельным моментам правдивого изображения тяжелой жизни рабочих и мелкого люда под игом капитализма. После войны, перейдя на позиции социал-фашизма, П. отошел от актуальных тем, его творчество утеряло всякую социальную заостренность и художественную значимость. В своих расплывчатых, сентиментально-беспомощных стихотворениях и рассказах П. открыто примиряется с действительностью.

Библиография: I. Кроме указанного в тексте: Lieder eines Arbeitslosen, Berlin, 1902; Im Strom der Zeit, Gedichte, Stuttg., 1908; Die Glücksbude, Erzählungen, Lpz., 1909; 66 Prologe für Arbeiterfeste, Berlin, 1911; Der Ausweg, Roman, Berlin, 1912; In den Tod getrieben, Erzählungen, Berlin, 1913; Das Vortragsbuch, Berlin, 1920; Freie Gedanken, Leipzig, 1923; Der leuchtende Baum, Novellen, 1925; Röte dich, junger Tag, Auswahl, 1925; Im Satansbruch, Märchen, Lpz., 1925; Wachtmeister Pieper, Drama, Lpz., 1927; Zum Lande der Gerechten, Roman, Berlin, 1928. На русск. яз. перев.: Дочери труда. Его юбилей, Пьесы, перев. под ред. А. Н. Горлина, Гиз, М.—П., 1923; Чорт в избирательной урне, Гиз, П., 1923; На берегу моря, перев. М. Живова, изд. «Пролетарий», Харьков, 1927. *А. З.*

ПРЕЦИОЗНАЯ ЛИТЕРАТУРА [«прециозный»—франц. précieux, первоначально—драгоценный, от лат. pretiosus, а затем также изысканный, жеманный)—лит-ое направление, возникшее во Франции в начале XVII в. в придворно-аристократической среде и просуществовавшее до 60-х гг. XVII в. Аналогичные лит-ые движения существовали примерно в ту же эпоху в ряде других стран [маринизм—в Италии, гонгоризм, или культизм—в Испании, эвфуизм—в Англии (см. ниже)]. После политического банкротства антипротестантской католической «лиги», представлявшей к концу XVI в. феодальную реакцию против королевской власти, П. л. отражает разложение французской владетельной аристократии и переход ее на положение придворных короля. Основные черты этой лит-ры—отказ от изображения реальной действительности, идеализация аристократии и особый утонченный литературный стиль, отличный от обыденной «вульгарной» речи. В этом сказалось стремление аристократии сохранить привилегированное положение в новых условиях, подчеркнуть свое превосходство над остальными социальными группами, а также удовлетворить те эстетические потребности, к-рые возникли в обстановке праздного существования класса, отрешенного от активного участия в жизненной борьбе. Оноре д'Юрфе [H. d'Urfé, 1568—1626] в льстивом посвящении ко 2-й книге (вышла в 1610) своего 5-томного пасторального романа «Астрея», ставшего настольной книгой прециозников, обращается к Генриху IV с восхвалением его деяний, принесших умиротворение всей Европе, и называет его подлинным автором своего произведения, так как только в условиях «отдыха и спокойствия» стали возможны подобные творения.

Прециозная школа оформилась в атмосфере аристократических салонов. Наибольшей славой пользовался салон маркизы Рамбулье (Rambouillet) «cour de la cour», считавшийся законодателем светских нравов и лит-ых вкусов. Здесь наряду с принцами крови постоянными посетителями были поэты Шаплен (Chapelain), Вуатюр (Voiture), Годо (Godeau), Менаж (Ménage), знаменитый кавалер Марино (*см.*), молодой Корнель (*см.*), уплативший дань прециозности в своей комедии «Mélite» (Мелита, 1629), и создатель эпистолярной формы прециозников Гез де Бальзак (J. L. Guez de Balzac). Здесь отшлифовался лит-ый аристократический язык с его боязнью вульгаризмов, изысканными перифразами, напыщенной риторикой, неумеренным гиперболизмом. Лит-ым отражением салонной жизни были бесчисленные мадригалы, сонеты, рондо, послания, представлявшие собой легкую, изысканную светскую «causerie» (непринужденный разговор, беседа) в стихах с ее острословием, вычурными оборотами, словесной игрой, поэтическими загадками, каламбурами. Любовь, точнее галантная влюбленность, культ дамы, мелкие эпизоды светской жизни—обычная тематика этой поэзии. Ее наиболее яркие представители—Годо, Бенсерад (Benserade), Котен (Cotin), Вуатюр, Пелисон (Pellisson), Саразен (Sarrasin), создавшие условный стиль светской лирики, блестящей по форме, но пустой и бессодержательной, отразившей узкий круг эстетических интересов бескровной дряхлеющей среды.

Писатели-прециозники в формировании своего стиля использовали готовые образцы итальянской и испанской лит-ры XVI в., широко распространившейся во Франции в подлинниках и переводах. В лирике это был «петраркизм» поэтов позднего Возрождения, утвердившийся во французской придворной поэзии со времен «Плеяды» и впоследствии осложненный воздействием Марино, испанца Гонгоры и др. В области монументальных жанров (роман, поэма) и драмы это была пастораль (*см.*) в ее различных вариациях—«Аркадия» Саннадзаро, «Аминта» Тассо (*см.*), «Верный пастух» Гварини, «Диана» Монтемайора, «Галатея» Сервантеса, позднее мифологическая поэма «Адонис» Марино, вышедшая во Франции с предисловием Шаплена [1623], поэмы Боярдо, Ариосто и Тассо, а также испанские рыцарские романы, знаменитые «Амадисы», оказавшие сильное влияние гл. обр. на героико-галантные романы Гомбервиля, г-жи Скюдери и др.

Пастушеский жанр существовал во Франции еще в XVI в. Но именно прециозники сделали пастушков и пастушек центральными персонажами своих драм и романов. Пасторальные мотивы заполонили французский театр 20-х гг. XVII в. «Изучение человеческого сердца», мифологизм и лирические реминисценции, внешняя декоративность, риторическая декламационность как нельзя более отвечали запросам изысканной публики.

Используя образы, мотивы, композиционные приемы итальянской и испанской пасторали, Оноре д'Юрфе создает свою «Астрею» (выходила частями с 1607 до 1627), ставшую образцом французского прециозного пасторального романа и породившую ряд подражаний. В романе действие перенесено в Гал-

лию V в., на берега озера Линьеон; главные персонажи романа—пастушки́ и пасту́шки, «но не те пастухи, которые не знают иной жизни, а те, которые нашли в этой сладостной жизни благородное отдохновение», говорит



Иллюстрация к роману Д'Юрфе «Астрея» [1633]

один из героев романа, вкруг них нимфы, друиды, придворные сказочной королевы Амасис. Пастушеский посох и свирель символизировали бегство аристократа от окружающей действительности в идеальную страну, где нет иных бурь и треволнений, кроме тех, к-рые причиняет любовь.

Перипетии любовной истории героев романа—Селадона и Астреи—перебиваются множеством вставных эпизодов, вводящих в ткань романа все новых и новых действующих лиц и в большинстве случаев варьирующих те же любовные мотивы. События развиваются чрезвычайно медленно, герои не действуют, а рассуждают, спорят, анализируют различные оттенки и контраверсы любовных переживаний. Эти любовные дискуссии приводят к установлению законченного морального кодекса галантных взаимоотношений между мужчиной и женщиной, к-рыми должны руководствоваться утонченные аристократические натуры. Изысканно аффектированный риторический стиль романа был образцом той речевой культуры, к-рую стремились внедрить в литературу и в быт писатели-прециозники.

Успех «Астреи» был огромный. «В течение сорока лет почти все театральные пьесы брали сюжет из „Астреи" и поэты обычно довольствовались тем, что перелагали в стихи то, что г-н Юрфе сказал в прозе о своих персонажах» (С е г р е). Драматизации отдельных эпизодов романа посвящены «Lygdamon et Lidias» (напис. в 1629, напеч. в 1631) Ж. Скюдери, «Chryséide et Arimant» (пост. в 1625, напеч. в 1630) Мере (Mairet), «Madonthe» [1632] Катиньона, «La Dorinde» [1631] Овре (G. Auvray) и др. В предисловии к своему роману «Artamène ou le grand Cyrus» (Артамен или Великий Кир, 1649—1653) г-жа Скюдери пишет: «Бессмертный Гелиодор и великий Юрфе были и будут для меня единственными образцами. Это мои единственные наставники; только им я следовала, только им нужно следовать». В Германии была основана «Académie des Parfaits amants», ее создатели, 48 принцев, принцесс и пр. представителей высшего света, обратились к Юрфе с письмом, в к-ром сообщили, что они решили, приняв имена героев «Астреи» и облачившись в их костюм, предаться наслаждению «совершенной любви».

Героико-галантный роман, получивший широкое распространение в 40—60-х гг., по существу был лишь некоторым видоизменением пасторального. Античные герои «Клеопатры» (12 частей, 1647) Ла Кальпренеда, «Артамена или Великого Кира» (10 частей, 1649—1653), «Клелии» (Clélie, 10 частей, 1654—1660) М. де Скюдери—те же идеализированные аристократы, изысканные и чувствительные, что и пастушки «Астреи». Любовные перипетии, перемежающиеся с рассуждениями о любви, заполняли все содержание романа. В отличие от пасторалей галантно-героические романы изобилуют авантюрными положениями, к-рые однако не делают произведения более динамичным, т. к. приключенческий элемент разбавлен бесчисленными описаниями и длительными рассуждениями. Вычурный орнаментализм и ходульная риторичность прециозников в этом жанре нашли свое наиболее законченное выражение.

Позднее других жанров появляется героическая поэма прециозников—это «Alaric» (Аларих, 1654) Ж. Скюдери (G.Scudéry), «Clovis» (Хлодвиг, 1657) Демаре (Desmarets), «Saint Louis» (Святой Людовик, 1653) Ле Муана (Le Moyne), «La pucelle» (Девственница, 1656) Шаплена и др. В этих произведениях, густо насыщенных самой безудержной фантастикой, выведены те же идеальные, изысканные придворные, что и в произведениях других жанров. Героика перемешивается с любовными приключениями. Бесчисленные описания, нагромождение деталей, гиперболизм, причудливость метафор и сравнений (гигант, охраняющий источник в «Св. Людовике», «подобен ели, шествующей по земле», и т. п.) характеризуют эти произведения.

Протест против прециозников шел из рядов буржуазных писателей. Еще в 1627 сатирик-реалист Сорель (*см.*) выпустил пародию на пастушеский жанр—поэму «Le Berger extravagant», написанную под влиянием «Дон-Кихота» Сервантеса, в к-рой осмеял традиционные мотивы, образы и стиль пасторалей. Герой поэмы, сойдя с ума от чтения «Астреи», делается пастухом и совершает ряд «безумств».

В борьбе с феодально-аристократической идеологией, эстетикой и ее влиянием на буржуазию выступили против прециозников Мольер и Буало. Последний в своих «Сатирах» [1660—1668], «Посланиях» [1669—1677], «Поэтическом искусстве» [1674] и др. ядовито высмеивает барóчную вычурность стиля прециозников, анархическую композицию их поэм и романов, вскрывая алогизмы и нападая на метод трактовки античных моментов. Об образе Кира в романе Скюдери он говорит: «Вместо того, чтобы создать образец совершенства, она сочинила из него Артамена, еще большего безумца, чем все Селадоны и Сильвандры, он занят только своей Манданой, он с утра до вечера только жалуется, вздыхает и стенает о любви» («Предисловие к диалогу о героях романа»).

O
wie ſüß,
aber ſüß
ſein des Friedes Flüß'!
jeder ſie erküß!
Krieges-Flut
kränket Mut,
alls verhört
alls zerſtört.
TeutſcheReich
iſt nicht gleich
ihm itzt mehr.
Gott erhör
und beſcher
uns den Friedenglantz,
uns nicht gar verheere gantz!
Deiner Gnaden Aug über uns auf wache,
uns die treue Lieb' und Eintracht belache.
darmit auf dem Plan dieſes runden Weltgebäu,
Ach, dein Lob erſchall, und ſich deine Kirch' erfreu
Mächtig iſt dein Wort, kräftig deine Stimm,
leg des Feindes Haß, ſteure ſeinen Grimm!
Großer Zebaoth, unſre Bitt gewer!
auff daß wachß und ſich vermehr
diß dein Eigentum
dir zu Preiß und Ruhm!

Стихотворение, набранное в форме державы, немецкого поэта XVII в. Гарсдерфера

Прециозная школа в Италии, носившая название маринизма (по имени поэта Марино, *см.*), возникла в атмосфере феодальной реакции, укрепившейся в Италии во второй половине XVI в. Вычурность, словесная игра, орнаментализм, тяготение к пасторальным мифологическим сюжетам, присущие придворным поэтам конца XV и XVI вв. (петраркисты, Саннадзаро, Тассо, Гварини), нашли свое завершение в творчестве Марино и его продолжателей, возведших в культ манерную изысканность образов, цветистость метафор, жонглерство стихотворной формой.

Тот же характер носит испанская придворная поэзия XVII века, так наз. гонгоризм, или культизм (culto—утонченный), нашедший свое выражение в формалистически-изощренном творчестве Гонгоры (*см.*), Виллалядианы, Парависино, Рока и Серна, Вергары (книга стихов «Идеи Аполлона»), Розас (стихотворный сборник «Разговоры без карт») и др.

Наиболее яркими выразителями прециозности в Англии был Джон Лилли (*см.*), роман которого «Эвфуес» [1579—1580] дал наименование всему направлению (эвфуизм), и Томас Лодж [1558—1625]—романы «Розалинда» [1582], «Очаровательная история Форбония и Просперции» [1584].

Немецкая П. л. возникает под влиянием французской и итальянской и носит те же черты кастовой аристократической замкнутости и формальной изощренности (Гарсдерфер, фон Биркен и др.).

В целом П. л. представляет собой типичный продукт европейского Барокко (*см.*) в его аристократически-дворянском выражении. В XVIII веке ряд черт П. л. (культ «легкой поэзии», пасторали, декоративизма, галантной темы) удерживается литературой Рококо; последняя однако преодолевает барóчную напыщенность П. л., тягу прециозников к монументально-героическому и вычурному (*см.* «*Рококо*»).

Библиография: Somaize A., Le dictionnaire des Précieuses, 2 vv., P., 1856; Cousin V., La société française au XVII-e siècle, d'après le Grand Cyrus de m-lle de Scudéry, 2 vv., P., 1858; Lanson G., Rapports de la littérature française et de la littérature espagnole, «Revue d'histoire littéraire de la France», 1896, 1897, 1901; Livet Ch. L., Précieux et précieuses, 3 éd., P., 1896; Magne E., M-me de la Suze et la société précieuse, P., 1908; Его же, Voiture et les origines de l'Hôtel de Rambouillet 1597—1635, P., 1911; Его же, Voiture et les années de gloire de l'Hôtel de Rambouillet 1635—1648, P., 1912; Его же, Le salon de Madeleine de Scudéry ou le royaume de Tendre, Monaco, 1927; Fidao-Justiniani J. E., L'esprit classique et la préciosité au XVII-e siècle, P., 1914. *Л. Галицкий*

ПРЕШЕРН Франц Ксаверий [Франце Прешерен, 1800—1849]—крупнейший словенский поэт, выдающийся деятель словенского нац. движения. Р. в зажиточной крестьянской семье. Учился сначала в гимназии, затем кончил юридический факультет в Вене. Первые его стихотворения написаны на немецком языке. Однако к концу 20-х гг. П. окончательно приобщился к народному языку. К этому же времени относится его деятельное участие в издании альманаха «Пчела». Вся дальнейшая лит-ая деятельность П. носит ярко выраженный националистический характер. Идеолог самоутверждающейся буржуазии, П. выступил как активный борец за национальную культуру. Общественно-политические взгляды П. ярче всего выражены в его «Здравнице», где он защищает идеи национальной независимости и содружества народов на буржуазной основе. Находясь под сильным влиянием романтиков, П. в образах прошлого выражал идеи современной ему прогрессивной буржуазии, боровшейся за национальную независимость и национальное самоутверждение. Большое место в его творчестве занимают исторические темы, в особенности из эпохи словенского средневековья. Таков его «Крст при Савици» (Крест у Савицы, 1836)—большой рассказ в стихах, в котором дано описание последних боев словенцев против христианства, распространяемого «огнем и мечом». Глубокий романтик, индивидуалист, поэт любовной лирики по преимуществу, Прешерн в своей лирике достиг высокого художественного мастерства. Он первый ввел в словенскую поэзию романские формы поэзии, испанские ассонансы, восточные газели, нибелунгскую строфу, са-

тиры и т. п. П. создал новый словенский поэтический язык. Его стихи читаются до сих пор. Лучшими его лирическими произведениями являются: «Сонетни венац» [1834], посвященное несчастной любви поэта к Юлии Примид, «Nezakorska mati» (Незаконная мать), в которой П. воспевает любовь девушки к своему внебрачному ребенку, и «Крест у Савицы». Эти стихотворения поражают до сих пор свежестью, глубиной чувства и огромным мастерством формы.

Влияние П. на дальнейшее развитие словенской лит-ры было громадно; он надолго определил ее пути; не только окончательно утвердил словенский язык в правах лит-ого языка, но и окончательно разбил среди словенцев движение иллиризма (попытка создания нового иллирического языка искусственным образом из смеси словенского, хорватского и сербского языков).

С П. словенская лит-ра вступает в круг зап.-европейской лит-ры.

Библиография: Ш. Станојевић Ст., Народна Енциклопедија српско-хрватско-словенска, т. III, Загреб, 1928.

И. Маттео

ПРИБАУТКА [от слова «баять», т. е. говорить, приговаривать] — малый юмористический жанр в фольклоре, близкий к пословице и поговорке, шутка, по каким-либо причинам получившая широкое распространение в той или иной социальной среде, ходячий смешной рассказец или комическое выражение, вставляемые в речь для того, чтобы придать ей юмористический оттенок. Пример: «Однажды говорила о себе репа:—я, репа, с медом хороша.—Поди прочь, хвастунья!—отвечал мед—я и без тебя хорош». К П. следует отнести также не менее традиционный, но часто мало вразумительный набор комических словосочетаний вроде: «Стоит град пуст, а во граде куст, в кусте сидит старец, да варит изварец. И прибежал к нему косой заяц и просит изварец. И приказал старец безногому бежать, а безрукому хватать, а голому в пазуху класть». В крестьянской среде такого рода П. называются небылицами.

П. как подвижная малая форма легко вплетаются в устнопоэтические произведения других жанров: былины, сказки, обрядовую свадебную поэзию. П., используемые в качестве вступления к сказкам, называются присказками (*см.*).

Большое место занимает П. и в свадебной обрядовой поэзии (*см.*). Так наз. приговоры дружек на свадебном пиру в значительной своей части носят балагурный характер и насыщены типическими для этого рода поэзии П. Так, приглашая гостей к винной чаре, дружка рассыпает по их адресу следующие шутливые характеристики: «Старые старухи, запечные грызухи, кисельные осадницы, молодым людям досадницы» или «Красные девицы, пирожные мастерицы, блинные пагубницы, сметанные лакомницы» и т. п.

Детские песенки, по содержанию близкие к небылицам, также называются П.:

«Егорушка коновал,
Кошке ножку подковал,
Привязал корытце,
Поехал жениться,
Корытце болтается,
Жена улыбается».

К городской разновидности прибаутки следует отнести шутливые заклички мелких торговцев-лоточников, которыми они привлекали внимание покупателей. Так, в Москве еще в 1928—1929 была распространена П. продавцов игрушечных гимнастов: «А вот—подарок детям и молодым людям, не дерется, не ругается, физкультурой занимается, перед пасхой забавляется.—Он водки не пьет и экономно живет».

В какое бы устнопоэтическое произведение ни вкрапливалась П., она всегда осознается как самостоятельный художественный организм: это достигается ее предельно-лаконической образной формой, остроумным сочетанием в ней приемов языковой выразительности, в силу чего она всегда имеет вполне ощутимый ритмический рисунок (синтаксическая упорядоченность, звукопись, рифма). Приемы комического в П. очень разнообразны, т. к. разнообразен ее стилевой состав. Для крестьянской П. в записи XIX—XX вв. типичен прием оксюморона (*см.*) во всем многообразии его форм: «и приказал старец безногому бежать» и т. п. Не менее популярен и прием метатезы (перестановки): «Пошел возле лыка гору драть, увидел озеро на утке сидит,—утка встрепенулась, а озеро полетело, да на синий лес село».

С точки зрения социально-исторической П. совершенно не изучена, поэтому термином «П.» покрывается очень разнообразный в стилевом, а следовательно и в жанровом отношении материал, условно объединяемый по самым общим формальным признакам.

Библиография: Даль В. И., Пословицы русского народа, М., 1862 (изд. 2, М., 1879) (см. раздел о прибаутке); Шейн П. В., Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п., т. I, чч. 1 и 2, СПБ, 1898—1900; Мореева А. К., Традиционные формулы в приговорах свадебных дружек, «Художественный фольклор», т. II—III, М., 1927. Образцы присказок см. Калина О., Русские народные сказки, Гиз, Л., 1930.

А. Мореева

«ПРИБОЙ»—первое легальное кооперативное большевистское партийное издательство, возникшее в Петербурге в конце 1912 и находившееся под контролем и руководством ЦК. Средства на организацию изд-ва собирались среди рабочих. Активными участниками издательства были: Н. Н. Крестинский, А. И. Елизарова, Ф. И. Драбкина, Т. Гневич (З. Фаберкевич), Б. Г. Данский (К. А. Комаровский), К. А. Гайлис и др. «П.» издал ряд массовых книг и брошюр по вопросам рабочего, профессионального, страхового и кооперативного движения. Так, в конце 1913 был издан «Спутник рабочего на 1914 г.». Издание разошлось в один день, несмотря на попытку полиции конфисковать его; в нем была помещена статья В. И. Ленина «Стачки в России». Были изданы брошюры: И. Сталина «Национальный вопрос и марксизм», П. Орловского «К. Маркс» и др. Усилившиеся с мировой войной гонения на рабочую печать заставили изд-во с осени 1914 прекратить свою деятельность. По постановлению Петроградского губкома РКП(б) в конце 1922 изд-во было восстановлено как «Рабочее кооперативное издательство „Прибой“». «П.» развернул большую работу по изданию общественно-политической, агитационно-пропагандистской и популярно-научной лите-

ратуры. «П.» переиздал большевистские газ. «Искру» (1900—1903, №№ 1—52), «Новую жизнь» (1905, №№ 1—28), «Правду» (1917, февр.—окт.). Одним из первых советских и партийных издательств «П.» приступил также к выпуску художественной лит-ры, расширяя ряды рабочих-читателей и одновременно способствуя созданию кадров рабочих-писателей. «П.» изданы: «Мудрешкин сын» А. М. Амур-Санана [1926], «Думы рабочих, заботы, дела» И. Жиги [1927], «От станка к баррикаде» Петра Иванова [1926], «Комиссары» Ю. Либединского [1926], «Разгром» А. Фадеева [1927], несколько сборников повестей и рассказов Г. Никифорова, Вс. Иванова, Б. Лавренева, К. Федина, книжки стихов И. Садофьева, В. Саянова, Н. Тихонова и др. Из переводной лит-ры—произведения А. Барбюса, И. Бехера, Е. Войнич, К. Гамсуна, Б. Иллеша, Э. Клуссайса, Л. Лайцена, Дж. Лондона, Нексэ, Э. Синклера, А. Струга, Я. Хашека и др. «П.» издал несколько сборников и альманахов: «Взлет» (лит-ой группы «Твори»), «Прибой», «Стройка» (альманах ЛАПП) и др. В ноябре 1927 «П.» слился в организационном и хозяйственном отношении с Госиздатом РСФСР, сохранив однако свою издательскую марку. В дальнейшем [1930] изд-во влилось в систему ОГИЗ. *Н. Ченцов*

ПРИЕМ — термин, введенный формалистами (Шкловский В., Искусство как прием, сб. «Поэтика», П., 1919) для обозначения всей совокупности средств, с помощью которых создается остранение (*см.*) вещей, затрудненность формы, увеличивающие трудность и долготу восприятия. О методологической сущности формулировки «искусство — прием», противопоставлявшей искусство как особую форму выражения марксистскому пониманию искусства как особой форме мышления, *см.* «*Методы домарксистского литературоведения*», гл. «*Формалисты*».

ПРИПЕВ, или РЕФРЕН [франц. refrain]—часть песни, нередко обособленная по смыслу и по ритму, исполняемая хором или в одиночку, перемежая песню (в особенности при строфическом ее строении) или повторяясь в конце ее. В трудовых песнях П. первоначально—лишь односложное отрывистое восклицание, регулирующее рабочий ритм той или иной производственной работы. Таков возглас «эх», вырывающийся при рубке дров, сбрасывании тяжестей, вытягивании каната и пр. тяжелых работах. Чередуясь со словами трудовой песни, эти восклицания делаются П. Примером примитивного П. служит песня австрийских рабочих при сдвигании и оттаскивании бревен:

«Hii ruck
Hioo ruck,
Hiio schieben» (при последнем слове бревно сбрасывается).

Более сложным является П., в котором регулирующий движения ритм осуществляется подбором отдельных слов, еще не связанных по смыслу с текстом песни. Таков П. русской песни, запеваемой на помогах (тасканье и скидывание бревен):

«Пошли девки за водой, еще разок!
Потонули все до одной, еще разок!
Стали мельника ругать, еще разок!
Мельницу да проклинать, еще разок!»

Наконец наиболее совершенным видом П. является тот, который не только заканчивает строфу или песню, но и образует с ней единое целое. Таков П. «Дубинушки».

В плясовых песнях и играх П. первоначально не что иное, как возглас, издаваемый в момент сильного аффекта, вызванного чрезвычайным напряжением мускулов, и дающий выход накопившейся энергии. Таковы крики «асса» (Кавказ), издаваемые во время пляски, сопровождаемые ритмическими ударами в ладоши. Впоследствии эти односложные восклицания сменяются, как и в трудовых песнях, словами и сложными фразами, связанными или не связанными с текстом песни.

Те же стадии развития проходит П. военных (боевых и походных) песен, ведущий свое начало от военного клича и от рабочего П., регулирующего шаг.

Из древних ритуальных плясов П. проникает в обрядовую песню. Ср.:

«Не радуйтесь вы, дубы, вязья,
Лило, лило!
Не к вам идем,
Не вам песни поем,
Лило, лило!» (Троицкая песня, б. Чебоксарского у., б. Казанской губ., сейчас Чувашской АССР).

Примером более осмысленного П. служит П. в известной обрядовой песне «А мы просо сеяли, сеяли...» П. является неотъемлемой частью всех видов обрядовой песни как на Западе, так и у славян. Болгарские и сербские лазаревы песни, белорусские волочобные, немецкие весенние, русские песни «вынесения смерти», «заклинания дождя» и т. п.— все эти песни неизменно сопровождались П.

П. продолжает жить и в позднейшей устной поэзии, напр. в частушке, плясовой, блатной, любовной (так наз. «страдания»), сохраняя свойственную ей оригинальность текста. П. здесь встречается двоякий: либо он не соответствует тексту, являясь обособленной, не связанной по смыслу частью его, либо сохраняет смысл, тождественный тексту. Таков напр. П. в блатной частушке.

Из фольклорной песни П. очень рано проникает в различные жанры поэзии индивидуальной, приобретая здесь особенно изысканные и усложненные формы и по ритмическому строению, образуя часть строфического целого (рефрен в структуре баллады, ронделя и т. п.) и по смыслу выступая в виде логически связанных между собой фраз, имеющих тесную связь с текстом (Беранже, Гейне, Курочкин и др.). Зачастую П. служит также совершенно самостоятельный куплет, повторяемый после каждой строфы.

Библиография: Stark F., Der Kehrreim in der deutschen Literatur, Diss., Göttingen, 1886; Meyer R. M., Ueber den Refrain, «Zeitschrift f. vergleich. Literaturgeschichte», 1886, I, S. 34—47; Его же, Die Formen des Refrains, «Euphorion», 1898, V, S. 1—24; Thurau G., Der Refrain in d. französ. Chanson, Berlin, 1901; Schreiter O., Der Kehrreim als dichterisches Ausdrucksmittel, «Zeitschrift für den deutschen Unterricht», 1916, 30 Bde, S. 672—674; Habermann P., Kehrreim, в кн. «Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte», B. II, Berlin, 1926—1928 (дана литература); Бюхер Карл, Работа и ритм, перев. С. С. Заяицкого, М., 1923; Веселовский А., Поэтика, т. I, СПБ, 1913; Шишмарев В., Лирика и лирики средневековья, Париж, 1911; Аничков Е., Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян, чч. 1 и 2, СПБ, 1903—1905. *Н. Комовская*

ПРИСКАЗКА [«побаска», «прибакулоцька», «прибасеноцька», «прибалутка», «присказулька»]—крестьянское название для особого жанра очень коротких сказочек, сообщаемых сказочником в качестве вводной части к длинной сказке, волшебной или новеллистической. Присказка вопреки ошибочному мнению В. Даля («Толковый словарь», III) органически никогда не связана с рассказываемой сказкой и может иногда употребляться как самостоятельная сказка, а иногда даже при сказке рассказывается с большим интервалом, который заполняется смехом сказочника и слушателей. Цель присказки—либо раздразнить слушателей дерзким ответом на просьбу их о сказке, либо захватить внимание, либо наконец развеселить, подготовив к лучшему восприятию сказки. Содержание П. бывает нескольких видов: 1. С шутливо-нелепыми мотивами (пример у А. Н. Афанасьева, Народные русские сказки, № 79). 2. С цинично-порнографическими мотивами—наиболее частый вид П. (умеренный пример см. Н. Ончуков, Северные сказки, 1908, № 10). 3. Иногда в качестве П. употребляется так наз. «докучная» сказка, коротушка или бесконечная—типа «белого бычка» или «мочало». 4. Иногда П.—специальная пародия на сказочную форму, т. е. своеобразно обработанная короткая сводка важнейших стилевых признаков волшебной сказки (например у Ончукова, № 10). 5. Иногда в качестве П. употребляется очень короткий, сюжетного типа анекдот про попа, про кума и куму, про борьбу птиц и зверей и т. п. или даже сюжет, попавший из лит-ры (Афанасьев, № 118 в.).

По стилю присказка ритмизована, богата рифмами и звукописью, нередко имеет в начале обычную формулу сказки: «В некотором царстве, в некотором государстве...», а оканчивается, как правило, формулой: «Это не сказка, а присказка, сказка вся впереди». Исполняется П. обычно скороговоркой, напоминая сказы раешника и балаганного деда. Этот характер исполнения резко отличает П. от сказки, к-рая рассказывается обычным разговорным или декламационным тоном. П. свойственна гл. обр. русской сказке, отчасти сказкам других славян и вовсе не известна другим народам Европы. Изредка встречается она у братских народностей СССР. Но и русские сказочники пользуются П. не очень часто. На весь сборник Афанасьева насчитывается лишь около 5 присказок, у Ончукова на 303 номера сказок—их 6. Форма П. вероятно принадлежит творчеству сказочников-профессионалов, может быть скоморохов, но известные тексты ее составлялись конечно в новое время и не хранят в себе никаких следов старины. Художественная лит-ра использовала форму народных П. Напомним знаменитую пушкинскую присказку «У лукоморья дуб зеленый» или ряд П. в «Коньке-Горбунке» Ершова.

Библиография: Никифоров А., Сказка, ее бытование и носители. Русская народная сказка, Гиз, 1930, стр. 60 и сл. Специальное исследование о П.: Polívka J., Úvodní a závěrečné formule slovanských pohádek, «Narodopisny Věstnik», 1926, XIX—XX; Нікіфоров А., Російска докучна сказка, «Етнографічн. вісник», кн. X, 1932, стр. 47—105.

А. Никифоров

ПРИСТУП—в античной и школьной риторике первая из восьми частей хрии, в к-рой «похвален или описан быть должен тот, кто оную речь сказал или дело сделал, что соединяется с темою хрии» (Ломоносов, Краткое руководство к красноречию, § 258). Так. обр., как указывает уже Ломоносов, П. является частным случаем ораторского вступления, к-рым «ритор слушателей или читателей приуготовляет к протчему слову, чтобы они склонно, прилежно и понятно оное слушали или читали» (Ломоносов, Краткое руководство к риторике, § 114—116).

См. «Хрия».

ПРИТЧА—малый жанр дидактической лит-ры (*см.*), по основным признакам тождественный с басней (*см.*). Различие в употреблении терминов «П.» и «басня» наблюдается, но оно связано не столько с различиями жанра, сколько со стилистической значимостью этих слов; П.—слово более «высокого стиля», чем басня, в к-ром есть элемент снижающего отношения к называемому так произведению; поэтому слово «П.» применялось к таким лит-ым произведениям, к к-рым применение слова «басня» в силу его напр. слишком светского характера считалось невозможным, в частности к произведениям церковной лит-ры («евангельские притчи»—«евангельские басни» употребляется в совершенно другом смысле).

Отвлекаясь от стилистических различий слов «П.» и «басня», можно установить, что слово «П.» чаще применяется для обозначения менее развернутого аллегорически-дидактического повествования, часто лишенного сюжетной законченности и порой сводящегося лишь к развернутому сравнению (ср. евангельские притчи о сеятеле, о горчичном зерне и т. п.).

В истории русской литературы термин «П.» употребляется главным образом по отношению к библейским сюжетам («Притчи Соломоновы», «евангельские притчи» и т. п.). П. называл свои басни Сумароков, склонный к «высокому штилю».

Библиография: См. «Басня».

R. S.

ПРИЧИТАНИЕ, причёт, прйчеть, заплачка, вой, вытье, вопли, голошение, голосьба [греч. epikéleion mélos, латинск. naenia, немецк. Totenklagelied, франц. и англ. lamentation]—особый жанр фольклора, известный в своей наиболее примитивной форме похоронного П. едва ли не всем народам. В дальнейшем мы ограничимся рассмотрением жанра преимущественно в русском и славянском фольклоре. Различают: 1. Похоронные П.—Славянские, белорусские, украинские и русские П.—широко бытующий и живучий жанр. Даже в пределах одного народа они не однородны. Олонецкие похоронные П. богаты эпическими элементами, сибирские более лиричны. Темы похоронных П.—скорбь по умершем, большей частью родственнике, а иногда и не родственнике (о соседе, сироте и т. д.). Содержание П.—опоэтизированная характеристика умершего, воспоминания о нем, поэтизация природы, символика смерти, души, горя, доли, рассказ о собственных несчастьях, одиночестве, тоске воплени-

цы или семьи умершего. Среди П. различаются: надгробные, похоронные и надмогильные. 2. Свадебные П.—Невеста, ее родители и родственники голосят и причитают в разные моменты свадебного ритуала: при просватанье, шитье приданого, на посидках, при расплетении косы, особенно перед самым венцом. Свадебные П. более разнообразны по тематике (темы разлуки, воспоминаний о девичестве, грусти перед будущим) и в сильной степени связаны с песенной лирикой. 3. Рекрутские, солдатские П., т. е. П. по отдаваемому в солдаты мужу, сыну, брату. Русские рекрутские П., созданные ужасными условиями сначала петровской, а позже 25-летней николаевской военной службы, представляют собой сплошной стон, выражая ужас крестьян перед рекрутчиной, жестоким обращением с солдатом, кандалами—частым спутником солдатчины,—барами, судьями, народными заседателями и всем аппаратом царского режима. В этом отношении рекрутские П. являются выразителями резкого социального протеста.

Вопреки мнению некоторых исследователей (Никифоровский) П. не являются свободной импровизацией, хотя допускают большую долю индивидуального творчества вопленицы. П. имеют сложившуюся поэтику. Они строятся из двух или трех частей («зачало» и «обидные стихи», по терминологии самих вопленицы), богаты общими штампованными формулами, пользуются как преобладающими приемами сравнением и обращением и всегда слагаются из стихов. Исполняются причитания тягучей, речитативной монотонной мелодией с длинным фермато в конце каждого стиха, и завершается конец стиха рыданием, естественным или искусно имитируемым.

В искусстве П. известны свои художники и мастера. Такова напр. знаменитая олонецкая Ирина Федосова, отчасти может быть Н. С. Богданова. В настоящее время П. умирают вместе с самими обрядами.

П. похоронные—жанр настолько устойчивый и крепкий, что он сумел даже органически включить в себя послеоктябрьскую тематику. Так, в Сибири, в с. Кимильдей, в 1924 был составлен «покойнишный вой», т. е. П., по В. И. Ленине.

Библиография: I. Тексты П.: Барсов Е. В., Причитания северного края, ч. 1, М., 1872 (П. над умершим), ч. 2, М., 1882 (П. рекрутские), и ч. 3, «Чтения, Моск. общ. истории и древностей российских», 1885, кн. III и IV (П. свадебные). Во вступит. статьях перечислены все предшествовавшие издания П. После издания Барсова наиболее ценные: Смирнов В., Народные похороны и причитания в Костромском крае, «Труды Костромского научного общества по изучению местного края», вып. XV, Кострома, 1920; Азадовский М., Ленские причитания, Чита, 1922 (оттиск из «Трудов Гос. института нар. образ. в Чите», 1922, кн. 1). Нотные записи П.: Виноградов Г., Смерть и загробная жизнь в воззрениях русского старожилого населения Сибири, «Сборник трудов проф. и преп. Гос. иркутского университета», вып. V, Иркутск, 1923; Хандзинский Н., Покойнишный вой по Ленине, «Сибирская живая старина», 1925, вып. III—IV.

II. Исследования: кроме названной работы М. Азадовского: Буслаев Ф. И., Исторические очерки русской народной словесности и искусства, том I, Москва, 1861; Котляревский А. А., О погребальных обычаях языческих славян, Москва, 1868; Wesselowsky A. N., Die neueren Forschungen auf dem Gebiete der russischen Volkspoesie, «Russische Revue», 1873, III, стр. 487—524.

III. Бродский Н., Гусев Н., Сидоров Н., Русская устная словесность, Ленинград, 1924, стр. 28—32.

А. Никифоров

ПРИШВИН Михаил Михайлович [1873—]—современный писатель. Р. в купеческой семье. В юности участвовал в революционном движении. Получив высшее агрономическое образование в Германии, работал в России в качестве агронома. В 1905 перешел к лит-ой деятельности. Первая книга П.—«В краю непуганных птиц» [1906]—явилась плодом поездки на север в Выговский край для собирания



былин. В дальнейшем творчество П. тесно связано с его странствиями и путешествиями в качестве охотника, этнографа, краеведа, газетного корреспондента и т. п.

Своеобразное и высокое по уровню мастерства дарование П. вырастало в довольно сложной социально-исторической обстановке 90-х и 900-х гг. Очутившись перед необходимостью выбора между революционной борьбой за освобождение угнетенного человечества и буржуазным «прогрессом», П. не сумел твердо встать ни на ту ни на другую сторону. Отталкиваясь от эгоистически-мещанской самоудовлетворенности и ограниченности, Пришвин вместе с тем отходил и от активной революционной борьбы в поисках какого-то третьего пути.

В годы реакции, на которые падает начало лит-ой деятельности писателя, П. ушел, говоря его же словами, «не в быт с чеховскими героями, а в то бытие, где зарождается поэзия, где нет существенной разницы между человеком и зверем», стремясь в мире природы найти независимость и внутреннюю свободу человеческой личности, порабощенной в капиталистическом обществе. Однако П. не перешел к пантеистическому превознесению стихийно-биологических сил в противовес социальному миру; в теме «человек и природа» он ищет не взаимоисключающие начала, а начала родственные, перекидывающие мост от стихийного природного творчества к культурному, творческому человеческому труду. Эта тема в сущности осталась основной у П. на всем протяжении его творчества. Но во всю широту развернуть ее смог Пришвин только после революции.

Мир нетронутой, первобытной природы и примитивного крестьянского быта составляет содержание первых книг П.—«В краю непуганных птиц» [1906], «Колобок» [1908], «Черный араб» [1911] и пр. Уже в этих своих произведениях П. определился как художник с исключительно острым и глубоким чувством природы и простотой народной речи, как мастер реалистически-красочной ландшафтной и бытовой живописи. П. стремится в описаниях «леса, камня и воды», глухих селений, примитивных промыслов найти некое единство, своего рода поэтический ключ к образно-синтетическому воплощению действительности. Таким ключом явилась народная поэзия, традиционные образы сказок и легенд, широко использованные писателем. По собственному признанию писателя, его очаровало то, что «сказка древняя как бы держалась за сказку самой жизни, уходившей корнями своими в суровую северную природу». Но П. одинаково далек как от эстетизации народных мифов, так и от религиозно-мистического осмысления их, процветавшего в декадентско-символистских кругах после революции 1905. Миф для П.—это поэтический образ, в к-ром заключено древнее и ценное для нас своей свежестью и непосредственностью знание о мире—природе и человеке. П. раскрывает, с одной стороны, то конкретно-историческое и реальное начало, к-рое лежит в основании сказки или поверья, а с другой—проецирует фольклорные образы и мотивы в современную действительность, совлекая с них одеяние поэтической условности и наполняя живым реалистическим содержанием. Так, мотивы фольклорного причитания конкретизуются в связи с реальной биографией «вопленицы» Степаниды («В краю непуганных птиц»), сказочные «Марьи Моревны» и «Кащеи Бессмертные» расшифровываются как бытовые крестьянские фигуры («Колобок») и т. п.

Вместе с тем в творчестве Пришвина развивается и публицистическая струя. Однако дальше общего сочувствия пролетаризирующемуся крестьянству или пацифистски-гуманистического осуждения войны Пришвин не шел. С другой стороны, общественное сознание Пришвина вступало в конфликт с его устремленностью к родникам народной поэзии, нетронутой первозданной природе, конфликт, впоследствии осознанный писателем как «противоречие двух элементов культуры — былины и школы».

Это противоречие П. преодолевает только после революции. В таких книгах, как «Торф», «Башмаки» [1925], перед нами встает уже не разорванный писательский образ, в к-ром «поэт, ученый и гражданин» спорят между собой, а целостный образ писателя—«исследователя жизни», синтетически объединившего в себе и поэтически-воспринимающее и публицистически-действенное начала. В новой системе социальных отношений нашлось место практическому, «рабкоровскому» участию автора в жизни, т. к. всякая культурная практическая деятельность осозналась им как часть единого творческого труда, преображающего и обогащающего действительность. Так, в очерках о подмосковных башмачных промыслах—«Башмаки»—выдвигается идея единства творческого процесса, в природе своей одинакового как у художника, так и у артиста-башмачника.

Проблема творческой деятельности ставится и в наиболее крупном произведении П.—двухтомном автобиографическом в основе романе «Кащеева цепь» с примыкающей к нему в качестве эпилога книгой «Журавлиная родина» [1923—1930]. В романе с реалистической простотой изображен быт полудворянской, полукупеческой усадьбы, царская гимназия, подпольные революционные кружки 90-х гг., Германия с ее университетами, русскими студентами-эмигрантами, омещанивающейся социал-демократией и пр. Центр тяжести произведения однако не в этой социально-бытовой живописи, а в проблеме пути и роста творческой личности, проблеме, раскрывающейся в истории жизни героя романа—Алпатова. Этот второй план романа создается как введением второго авторского «я», комментирующего и обобщающего смысл повествования, так и рядом повторяющихся мотивов и образов, в которых и содержатся основные идейные узлы произведения. Таковы, с одной стороны, образ «Кащеевой цепи» как силы принуждения и разъединения людей в капиталистическом обществе, легенда о «втором Адаме», явившемся на землю, когда все блага уже были захвачены первым, а с другой—образы «голубых бобров», «Марьи Моревны», ускользающей от Алпатова его мечты — невесты Инны — и пр., символизирующие романтизм поисков и устремлений героя. Структура образов у Пришвина сочетает поэтическую конкретность с конденсированным обобщением, содержащим моральные или социальные мотивы.

Художественный метод писателя приобретает характер своего рода мифотворчества: явления, сначала данные в романе как реальность (например рисунок с «голубыми бобрами», бегство в неведомую страну «Азию»—реальные эпизоды из жизни Курымушки), впоследствии возвращаются как заместители некоего обобщенного содержания, выступают в роли конкретных поэтических мифов-символов. Путь Алпатова, в детстве поклявшегося снять с человечества «Кащееву цепь», через целый ряд личных катастроф и метаний наконец приводит его к радостному растворению в мире природы, к идее «благословенного труда», согласованного с творчеством живых природных сил.

Для П. нет ужаснее «человека, оставленного творческим духом». Но творческий процесс не представляет собой чего-либо исключительного и из ряда вон выходящего; он наличествует везде, где есть живое дело и реальное знание, ведущее к установлению связи между людьми и между человеком и природой. Отсюда задача художника заключается в «оживлении» внешнего мира посредством культивирования «родственного внимания» ко всей окружающей писателя действительности. И большинство произведений П.—«Родники Берендея» [1925], многочисленные охотничьи рассказы («Ярик», «Верный», «Смертный пробег» и пр.), повесть «Жень-Шень» [1933]—

наивысшее его художественное достижение,— посвящено этому опирающемуся на научное знание воссозданию живого «лица» природных явлений. Это индивидуализирующее постижение природы (не жук «вообще» интересует П., а «личный», «любимый» жук) принимает характер своеобразного поэтического анимизма, в котором «антропоморфное» восприятие природы сталкивается с «зооморфным» пониманием человека. Так, Алпатов, очутившись ночью на лесной проталине, переносит свой внутренний душевный опыт на токующих тетеревов и в то же время по ним же «догадывается» «о сокровенном смысле своей жизни».

В художественном методе писателя это взаимопроникновение внутреннего мира человека и биологической жизни природы выражается в игре метафорическими значениями образа, в создании сложной системы конкретной поэтической эмблематики: в повести «Жень-Шень» например реликтовое растение жень-шень — «корень жизни» — осознается в дальнейшем как источник творческих сил, поэтическая эмблема жизненного роста человека, зрительное восприятие скалы как «сердца-камня» развертывается в образ живого «сердца» всей природы, встреча с Хуа-Лу—«оленем-цветком»—метафорически осмысляется в аналогичной встрече с «женщиной-цветком» и т. д.

Смысл подлинной культуры, по П., в возвращении вооруженного многовековым научным опытом человека к радостной близости с природой, близости, утраченной в период ущербной капиталистической «цивилизации» и необходимой для «творчества новой, лучшей жизни на земле». В то же время П. не свободен от пережитков индивидуалистического мироощущения, сказывающихся в недооценке значения и силы коллектива, нередко во внесоциальной трактовке человеческой личности.

Жанровую специфичность творчества П. часто усматривают в «очерковости» его произведений, хотя многообразие его поэтических форм—от новеллистически сжатых миниатюр до автобиографической эпопеи—отнюдь не покрывается обычным представлением об очерке. Но с очерком роднит П. особое отношение к материалу, его «фактичность», почти научная точность, хотя и поэтически выраженная. Произведения П., как правило, лишены обычного сюжетного строения беллетристических жанров; повествование, развертывающееся от реального авторского лица, движется скачкообразно, с перебоями и отступлениями от главной темы. Наиболее характерный композиционный принцип П.—это принцип ритмического возвращения центрального художественного образа или ряда образов, при к-ром постепенно раскрывается заключенный в этих образах идейный смысл произведения (так, на возвращении каждый раз по-новому осмысляемого образа «корня жизни» построена повесть «Жень-Шень»).

При необычайной конкретности и почти натуралистичности в воспроизведении действительности П. отбирает только внутренне значимые явления, призванные осмыслить некий обобщающий тезис. И внешне натуралистический рассказ (как напр. рассказ о натаске собак) приобретает широкое внутреннее содержание, выходящее далеко за рамки данной фабулы, хотя и не поддающееся абстрактному отвлечению от непосредственной материи произведения. Именно в этом однопрородность пришвинского творчества с народной притчей (но без ее дидактики) или с поэтическим мифом (без его религиозно-мистериальной окраски).

Очерково-действенной направленностью объясняются особенности поэтического языка Пришвина, стремящегося «силу слова довести до очевидности физической силы». Секрет языкового мастерства П. — в необычайной простоте и точности словоупотребления, в максимальной сжатости и прозрачности синтаксиса. П. ориентируется в своей стилистической работе на живую, разговорную «народную» речь, к-рая важна ему не как материал для орнаментально-сказовой игры диалектизмами, а как богатейший источник метких и выразительных по своей внутренней содержательности местных выражений. Чуждая какой бы то ни было метафорически-описательной пышности, проза Пришвина пользуется чрезвычайно экономными образными средствами. Он стремится к максимальной адэкватности словесного «изображения» изображаемому объекту.

Высокая культура поэтической речи П., ее простота и точность, соединенные с красочностью и выразительностью, являются одним из наиболее ценных достижений в современной советской лит-ре. Высокую оценку получило творчество П. у М. Горького.

Библиография: I. Рассказы, 3 тт., изд. «Знание», СПБ, 1912—1914; Рассказы, 2 тт., изд. «Круг», М., 1925; Собр. сочин., со вступ. ст. М. Горького, 7 тт., Гиз, М.—Л., 1927—1930 (т. I. Охота за счастьем; т. II. Колобок. Путешествие вокруг Скандинавского полуострова; т. III. Родники Беренде́я; т. IV. От земли и городов; т. V. Кащеева цепь, кн. I; т. VI. То же, кн. II; т. VII. Журавлиная родина); Скорая любовь, Избранные произведения, ГИХЛ, М.—Л., 1933; Мой очерк, изд. Моск. т-ва писателей, М., 1933; Жень-Шень—корень жизни, изд. то же, М., 1934; Золотой рог, Изд-во писателей в Ленинграде, Л., 1934; Колобок, дополненное изд., М., 1934; Отцы и дети (Онего-Беломорский канал), «Красная новь», 1934, № 1; Автобиография: Писатели, под ред. Вл. Лидина, изд. 2, М., 1928; Нижнее чутье, «Литературная газета», 1931, № 2, 9 янв. (Заявление об отсутствии идейно-творческой связи с «Перевалом»); Мой очерк (Биографич. анализ), в книге избран. произведений «Скорая любовь», М., 1933; Колобок, изд. «Художественная литература», М., 1934 (наст. изд. содержит новый материал, относящийся к 1933 г.); В краю непуганных птиц. Онего-Беломорский край, Очерки, ГИХЛ, Москва, 1934; Рассказы охотника, изд. «Советский писатель», 1935.

П. Замошкин Н., Творчество Мих. Пришвина (к вопросу о генезисе попутничества), «Печать и революция», 1925, № 8; Горький М., О М. М. Пришвине, «Красная новь», 1926, № 12; Соболев Ю., Мих. Пришвин, «Красная новь», 1926, № 25; Литвинов В., Радость жизни. О Пришвине, «Читатель и писатель», 1928, № 15; Ефремин А., Берендеево царство, «Книга и революция», 1930, № 23—24; Его же, Мих. Пришвин, «Красная новь», 1930, № 9—10; Григорьев М., Пришвин, алпатовщина и «Перевал», «Литературная газета», 1930, № 57; Его же, Бегство в Берендеево царство, «На литературном посту», 1930, № 8; Горький М., О Пришвине, «Литературная газета», 1933, № 17; Перцов В., Где подлинный корень жизни. О природе. О Пришвине, там же, 1933, № 29; Локс К., М. Пришвин, там же, 1934, № 22; Тарасенков А., Поэма-очерк, «Художественная литература», 1934, № 6; Кипренский А., «Красная звезда», 1934, 22 апр. (отзывы о «Жень-Шень—корень жизни»); Слепнев Н., «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК», 1934, 14 июля (отзыв о «Золотом роге»); Хохлов Г., Встреча двух книг,

«Литературная газета», 1934, № 161, 2 дек. (отзыв об очерках «В краю непуганных птиц»), и др.

III. Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4, М.—Л., 1924; Его же, Литература великого десятилетия (1917—1927), т. I, М.—Л., 1928. *Е. Тагер*

ПРОВАНСАЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА.

I. Старопровансальская литература [X—XV *вв.*] [267]
II. Провансальская литература XVI—XVIII вв. [273]
III. Новопровансальская литература [275]
Библиография [282]

I. СТАРОПРОВАНСАЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА [X—XV вв.].—Первые лит-ые памятники окситанского языка (langue d'oc) восходят к концу X в. Они сложились в монастырях, единственных гнездах словесной культуры в эпоху раннего феодализма. Вначале это был преимущественно религиозный эпос, переложение к-рого



Трубадур. Миниатюра из средневековой рукописи

на народный яз. стимулировало распространение в интересах церкви «душеспасительных» легенд [провансальский извод поэмы «De Consolatione» Боэция, провансальский перевод «La Chanson de Sainte Foy» (Песнь о св. Фидес Аженской)]. Медленно, под влиянием латинской литургии, развивается на народном языке религиозная лирика. Лит-ая проза на народном яз. появляется в конце XI в. в виде гл. обр. проповедей, поучений и скудных переводов из Библии.

С конца XI в. диапазон П. л. заметно расширился. Раннее развитие торгового капитала Средиземноморья стимулировало подъем южнофранцузских городов. Феодальное рыцарство, интенсивно включавшееся в развитие товарно-денежных отношений, непосредственно связалось с городским торговым капиталом, тесно срастаясь с ним. В непосредственной связи с ростом торговых общин на юге Франции возникают пышные дворы, очень рано вобравшие в себя «городской воздух»,— возникает более индивидуалистическое мироощущение, правда, испытавшее воздействие рыцарской идеологии. В связи с этим находится ранний и мощный расцвет провансальской феодально-придворной поэзии трубадуров [конец XI—XIII вв.].

Трубадуры принадлежали к различным слоям феодального общества: любители, ревнители и меценаты—к владетельной знати, в том числе и высшей, профессионалы—к обслуживавшему ее бедному рыцарству, рыцарскому, бюргерскому и духовному изгойству, министериалам и дворне, интеллигентским вольным профессиям, художественно-промысловому ремесленничеству. Трубадурская поэзия выработала свой лит-ый язык, ставший провансальским лит-ым языком. На нем творили не только трубадуры различных диалектальных областей окситанского яз. (langue d'oc), в том числе и Каталонии, но и значительная часть трубадуров иноязычных стран, например Италии.

Трубадуры в значительной мере использовали народную песню, приспособляя ее к аристократическим вкусам. Они преобразовали и рафинировали ее, умножили ее виды, формы и размеры и создали собственную художественную традицию. Феодализированная песня стала предметом роскоши при владетельных дворах. Некоторые из них стали культурными гнездами трубадурской поэзии. Лит-ое наследие трубадуров обнимает произведения свыше 460 авторов. Их лит-ая продукция собиралась в песенники. Значительный, хотя и безыменный вклад в творчество трубадуров внесли джоглары (жонглеры)—странствующие певцы, музыканты, декламаторы, рассказчики и фокусники, ремесло которых сложилось преимущественно в среде городского ремесленничества. Некоторые из них стали сотрудниками трубадуров в их творчестве и исполнителями их произведений. Нередко джоглары и сами становились трубадурами.

Основным видом лирики трубадуров являлась canso—«песня» (кансона) в несколько строф, с «посылкой» (tornada) вместо припева. Строфы бывали различной длины, и чередование рифм достигло у трубадуров чрезвычайного разнообразия. Обычной темой «песни», как и других видов их лирики, являлась любовь. Любовная лирика трубадуров имела главнейшим своим назначением эстетическое обслуживание знатных дам феодальных дворов. Наряду с «песней» и следуя ее основным формам развилась поучительная и политическая, в частности военная лирика трубадуров—в форме так наз. «служебной песни», sirventès (сирвентéс). Сатирические сирвентесы предвосхитили позднейшую лит-ру памфлетов. В диалогической форме составлялись тенсоны («прения») на любовные или нравоучительные темы, иногда являвшиеся состязаниями трубадуров, чаще же сочинявшиеся одним трубадуром и инсценировавшиеся им с джоглярами. Диалогическую форму, но с обрамлением в виде авторского повествования имела пастурела. Другими формами лирики трубадуров являлись серена (песня вечернего свидания), альба (песня утреннего расставания) и пр.

Трубадуры-профессионалы вели большей частью бродячий образ жизни. Более талантливые или угодливые пристраивались в качестве придворных поэтов, получали ценные дары, земельные пожалования, рыцарское до-

стоинство, если его не имели. Гл. обр. в среде придворных трубадуров сложился тот своеобразный «дамский вассалитет», в профессиональной служебности к-рого и выработалось их условное, стандартное, символичное и рафинированное творчество.

Трубадурские традиции и особая трубадурская профессия сложились не сразу. Точные биографические данные о трубадурах не сохранились, — они расцвечены легендой; все же они дают возможность судить в самых общих чертах о жизненном и творческом пути трубадуров. Самый ранний из трубадуров— граф Гильем де Пуатье [Guilhem de Peitieus, 1071—1127], не связанный ни профессиональностью, ни вассалитетом, ни традициями трубадурской лирики, натуралистически воспевал чувственную любовь. Его современник, крестоносец Джауфре Рюдель, принц Блейский [Jaufré Rudel, prince de Blaye, писал между 1130 и 1150], наоборот, воспел полумистическую любовь к далекой принцессе («дальняя любовь»—amor de lonh), графине Триполи, послужившую одним из сюжетов для позднейших романтиков. Из другого класса вышел их младший современник, профессиональный трубадур Бернарт де Вентадур [Bernart de Ventadour, вторая половина XII в.], сын пекаря в замке Вентадур, подвергшийся заключению в замковой тюрьме за любовь к молодой жене своего сеньера и покровителя. На переходе к классическому периоду трубадурской поэзии стоит другой профессиональный трубадур Маркабрюн [Marcabrun, вторая половина XII века], по преданию подкидыш, воспитанник бродячего трубадура. И в его песнях еще не устоялся условный кодекс трубадурской любви и любовной лирики. «Низкое» происхождение, отделявшее его от аристократического дамского общества, которое он обслуживал, сделало его, одного из первых профессиональных любовных лириков, ожесточенным женоненавистником. Обрушиваясь на «мнимую любовь» складывавшегося в профессиональной трубадурской поэзии условно-любовного стиля, он противопоставлял ей «чистую и совершенную любовь». Маркабрюн часто задумывался о пропасти между рыцарством и простонародьем. Скептик и пессимист, он стал одним из первых трубадуров-сатириков и, по преданию, был за «злословие» убит компанией рыцарей. Стиль его крайне неровен, пересыпан простонародными выражениями; Маркабрюн культивировал аллегории и символы, явившись одним из основоположников так наз. trobar clus, «замкнутого творчества»—своеобразного трубадурского символизма.

Классический период трубадурской поэзии, т. е. тот период, в к-рый ее черты нашли свое наиболее полное оформление, приходится на вторую половину XII в. и на самое начало XIII в. Его главными представителями явились Арнáут де Марейль [Arnaut de Mareuil, писал между 1170—1200], Джирáут де Борнель [Giraut de Bornelh, писал между 1175—1220], Арнáут Даниель [Arnaut Daniel, р. ок. 1150, писал 1180—1200]. В эту же эпоху в феодальном обществе юга Франции отчетливо обозначились в разгар Крестовых походов социальные сдвиги, на к-рые стала реагировать и трубадурская поэзия. Быстрый рост торгового капитала и резкое разложение им феодально-рыцарских хозяйств повлекли за собой усиление диференциации рыцарства, концентрацию владений, обеднение и ослабление мелкого и даже среднего рыцарства и обострение на этой почве феодальных усобиц, равно как и ускорили открытый разрыв между феодалами и опекаемой ими городской буржуазией. Арнáут де Марейль ищет «совершенного человека» уже во всех трех сословиях феодального общества. Бертран де Борн [Bertran de Born, приблизительно 1140—1215], наиболее талантливый трубадур этого периода, феодал средней руки, не пощадил в своих сатирических сирвентесах ни одного крупного феодала. Блестящий баталист феодальных войн, Бертран де Борн воспевает войну в интересах своей социальной прослойки, выдавая себя афоризмом, что могущественные сеньеры сговорчивее, когда заняты войной, чем когда пребывают в праздности. В то же время он надеется на извлечение беднеющим рыцарством выгод из военного положения и за счет буржуазии («Когда по дорогам взовьются знамена и загремят трубы и барабаны, у ростовщиков будет отнята их казна и по дорогам не будут невозбранно расхаживать торгаши:... тот станет богат, кто пожелает лишь протянуть за богатством руку»).

Постепенная профессионализация трубадурского мастерства и стандартизация формальной стороны трубадурской поэзии в ее классический период, направившая дальнейшее развитие ее форм по линии обработки деталей, сомкнули ее с художественным ремеслом. Среди эпигонов классической трубадурской поэзии и появляются трубадуры, вышедшие из верхушки городского художественного ремесла. К ним принадлежал Элиас Кайрель (Elias Cairel) из Сарлата, бывший гравер, гербовщик и чеканщик, автор пятнадцати песен, один из первых по времени известных нам поэтов из ремесленной среды [20-е гг. XIII в.].

Альбигойские войны [1209—1229], закончившиеся разгромом южнофранцузского феодализма французской королевской властью, нанесли смертельный удар поэзии трубадуров, хотя на время и пропитали ее значительным социальным содержанием. Они явились результатом сложного комплекса социально-исторических явлений: развития диференциации южного рыцарства, коалиций беднеющих рыцарей против их могущественных сюзеренов, усиления эксплоатации крестьянских и городских масс, нажима сеньеров на города и возмущений горожан против сеньеров, захвата последними имений и имущества монастырей, на которые они натравливали охваченные уравнительными ересями крестьянские массы. Купечество поддерживало феодальную церковь как против масс, связанных с еретическим движением, так и против использовавших их движение светских феодалов и рассчитывало извлечь выгоды из вмешательства папства, северных феодалов и королевской власти в южнофранцузские политические отношения. Эта сложность клас-

совой борьбы проявилась и в трубадурской среде. Так, бывший трубадур Фолькет Марсельский (Folquet de Marseille), выходец из купечества, сделавшись аббатом, а затем епископом Тулузским, стал одним из самых лютых преследователей альбигойцев. Большинство трубадуров, связанных с южными дворами, принуждено было после их разгрома эмигрировать, и часть этой трубадурской эмиграции выступила против контральбигойских крестоносцев и папства. Трубадур Бернарт Сикарт де Марведжоль (Bernart Sicart de Marvejols) оплакивает в известном сирвентесе Тулузу и Прованс: «A, Tolosa e Provensa!.. Quo vos vi e quo us vey!»(Ах, Тулуза и Прованс!.. Какими я вас видел и какими я вас вижу!). Монтан Сартр (Montan Sartre), современник Кайреля, в своем единственном сирвентесе «Coms de Tolosan» (Граф Тулузский) изобличает двурушничество «альбигойских» сеньеров, в итоге предавших альбигойские массы. Особенно страстно обрушился на духовенство и на северных «крестоносцев» Пейре Карденаль [Peire Cardenal, конец XII в.—вторая половина XIII в.], происходивший из обнищавшего мелкого рыцарства. В одном сирвентесе он сравнивает духовенство с волком в овечьей шкуре, Изегрином. Выступая в то же время обличителем как провансальского рыцарства, так и буржуазии этой эпохи, он дает в др. сирвентесе выразительную параболу о «городе сумасшедших»—моральном разброде провансальского общества. Близкий к альбигойским массам, бродячий трубадур Гильем Фигейра [Guilhem Figueira, писал 1215—1250], нашедший убежище у имп. Фридриха II, обрушивается на само папство, называя Рим «венценосной змеей, порожденной гадюкой и любимой диаволом». Некоторые из последних провансальских трубадуров признали однако совершившийся факт северофранцузского завоевания и стали его панегиристами (Бернарт д'Ауруак).

Религиозные формы Альбигойских войн, в к-рые вылился кризис южного феодализма, и наступившая после них глубокая церковная реакция окрасили в религиозный цвет последний период трубадурской лирики. «Последний трубадур» Гира́ут Рикьер [Guiraut Riquier, р. в первой половине XIII в., писал 1252—1294], из буржуазии, приспособляет, как и многие другие представители трубадурской поэзии, куртуазную лирику к служению богородице.

Провансальская лирика, в особенности в эпоху эмиграции трубадуров, получила значительное развитие в Италии, где очень много местных трубадуров писало по-провансальски [Сорделло (Sordello, 1224—1269) и другие], и оказала громадное влияние на поэзию раннего итальянского Возрождения (Данте, Петрарка). Каталонские трубадуры писали исключительно на провансальском яз. (иногда—с каталонизмами), в то время как уже начала развиваться на собственном языке каталонская проза. При Кастильском дворе провансальская трубадурская лирика соперничала с галисийской лирикой (*см.* «*Португальская литература*»), которая сама сложилась не без влияния провансальской. Трубадурская лирика оказала также значительное влияние на развитие куртуазной лирики труверов (*см.*) в Сев. Франции и на немецкий миннезанг (*см.*).

В той или иной связи с поэзией трубадуров развивался и провансальский светский эпос, развившийся однако под влиянием французского рыцарского эпоса. Значительная часть памятников провансальского светского эпоса—даже в эпоху расцвета провансальской лирики—сложилась на промежуточном французско-провансальском яз. Некоторый интерес представляет французско-провансальская поэма сер. XII века «Girart de Roussillon», рано реагирующая на стремление французской королевской власти распространить свое господство на феодалов юга. Поэма «Daurel et Beton» конца XII в. примыкает к французскому эпосу о Бове. К первой половине XIII в. относится провансальский стихотворный роман «Flamenca» (Фламенка), ранний психологизм к-рого выдает городскую культуру. Несомненно большой исторический интерес представляет пространная «Песнь о Крестовом походе» — эпос об Альбигойских войнах, состоящий из двух самостоятельных произведений. Автор 1-й ее части—Гильем из Туделы—сторонник «крестоносцев». Неизвестный автор 2-й части обнаруживает в ярком изображении крупнейших событий Альбигойских войн выдающееся дарование, но старается сохранить позицию беспристрастного наблюдателя. Одной из малых форм стихотворного повествования, развившихся под сильным городским влиянием в первой половине XIII в. гл. обр. в Каталонии, явились так наз. novas, новеллы в стихах, преимущественно любовного содержания. Сочинителями их являлись большей частью трубадуры и джоглары [напр. каталонец Рамон Видаль де Безалю (Ramon Vidal de Besalu)]. В самом Провансе в эпоху Альбигойских войн и особенно в период религиозной реакции развился религиозно-нравоучительный эпос, как например «О семи радостях св. девы» трубадура Гюи Фолькей [Guy Folquey], будущего папы Климента IV.

К светской прозе относятся как бы заключающие трубадурскую эпоху так наз. «Биографии трубадуров»—разукрашенные легендами и вымыслами литературно-биографические новеллы (большей частью анонимные), часть которых составлена под впечатлением Альбигойских войн. К дидактической прозе относится трактат Видаля де Безалю «Razos de trobar» (Правила творчества), написанный в целях сохранения классического языка трубадуров в Каталонии.

С XIV в. П. л. перешла преимущественно к городскому патрициату. Однако сильно пострадавший во время Альбигойских войн и принужденный отдаться под покровительство церкви, он не в силах был создать собственную светскую лит-ру, хотя и стремился сохранить как политич. вольности, так и языковую и культурную самобытность. Творчество этого патрициата канонизирует внешние формы трубадурской лирики, выхола-

щивая однако из них светско-феодальное содержание и заменяя его духовным. В 1323 в Тулузе была основана Консистория Веселой науки (Consistori de la Gaya Scienza), или Консистория Веселого мастерства (Consistori del Gay Saber), в которой по существу не оставалось ничего веселого. Консисторию основала «Сверхвеселая компания семи трубадуров»—«Sobregaya Companhia» (сверхвеселая в смысле «веселия о господе»)—купцы, ростовщики («менялы»), нотариус, захудалый дворянчик. Гильем Молинье [Guilhem Molinier], первый «канцлер веселой науки», изложил прозой провансальскую поэтику и грамматику в трактате «Leys d'Amor» (Законы любви), вложив в понятие трубадурской любовной лирики новый смысл «божественной любви», религиозного служения; одна из ее редакций содержит также морально-богословский экскурс, стихотворное резюме к-рого дано тем же автором под названием «Flors del Gay Saber» (Цветы Веселого мастерства). Эта поэтика «веселой науки» канонизировала традиционные формы и язык трубадурской лирики, в то же время схоластизировав ее содержание. Консистория Веселой науки учредила периодические флоральные («цветочные») игры (jocs florals), поэтические состязания по определенным правилам, с раздачей «цветов Веселой науки» и ученых степеней от поэзии. Первым «доктором поэзии» был признан «трубадур» Арнáут Видаль [Arnaut Vidal] за религиозно-нравственную песню в честь св. девы, стиль которой служил в течение полутора веков образцом для так наз. Тулузской школы провансальской поэзии [1324—1484]. Объемистым памятником схоластической настроенности этой эпохи явилась составленная в самом ее начале энциклопедическая компиляция в стихах МатфреЭрменгаута[Matfré Ermengaut, ум. 1322] «Breviari d'Amor» (Бревиарий любви). Среди прочих памятников религиозной поэзии этой эпохи любопытна поэма «Эсфирь» еврейского врача Крескас, написанная на провансальском яз., но еврейскими буквами.

II. ПРОВАНСАЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVI—XVIII вв.— С упрочением на юге французского абсолютизма и завоеванием южных рынков французским торговым капиталом провансальский язык в верхах южной буржуазии уступил место французскому. То же явление происходило и в среде южной знати. Провансальский язык утратил свое лит-ое значение и единство. На диалектах langue d'oc — преимущественно в среде мелкой буржуазии и ремесленничества—складывались мистерии, фацетии, повести. Гугенотские войны, особенно упорные на юге и юго-западе, несколько активизировали провансальское лит-ое творчество. В нем пробивается ранняя струя ремесленнической поэзии. Колесник Ожье Гайяр [Augier Gaillard, т. е. «Весельчак», ок. 1530—после 1592], гугенот и солдат Гугенотских войн, ставший бродячим певцом-музыкантом, рассказывает стихами на собственно-лангедокском просторечии провансальского яз. (languedocien) свою жизнь, богатую приключениями, и распевает скоромные песни—«Lou Bouquet d'Augier Gaillard, raudié de Rabestans en Albigez» (Букет Ожье Весельчака, колесника из Рабестана в Альбигое), «Amours prodigiouses d'Augier Gaillard» (Необычайные любовные похождения Ожье Весельчака, 1592) и «Lou Libre Gras» (Скоромная Книга). В 1584—1585 другой участник Гугенотских войн, Белло де ла Беллодьер [Bellaud de la Bellaudière], провансальский дворянин, почувствовавший омерзение к интригам двора и идиллически тоскующий в своих сонетах по жизни простолюдина, издал поэму «Don-Don», в которой описал долголетнее тюремное заключение после Варфоломеевской ночи. В аристократической поэзии получает распространение идиллический жанр. Пьер Гудули [Goudouli, 1580—1649], воспевавший в идиллической форме в частности и французский королевский абсолютизм, пользуется так наз. мундинским языком (тулузское поднаречие собственно-лангедокского диалекта) для того, чтобы особо оттенить идиллизм своих произведений нарочитой провинциальностью (сб. «Ramelet moundi»—«Мундинский букет», 1617). Искусственная идиллизация П. л. в господствующих слоях провансальского общества—оборотная сторона перехода их собственной разговорной и деловой речи к французскому языку двора и бюрократии. Особенно ярко это проявилось в гасконских пасторалях знатного дворянина Франсуа Кортет де Прад [Cortète de Prades, 1585—1667] и в гасконских (беарнских) пасторально-идиллических песнях Сиприена д'Эспуррена [d'Espourrins, 1698—1755]. С другой стороны, народную речь использует в своем псевдонародном творчестве местное, преимущественно сельское духовенство в целях церковного влияния на массы: на гасконском наречии — викарий Джан-Гильем д'Астрос [J.-G. d'Astros, первая половина XVII в.], ноэли и др.; на собственно-провансском наречии провансальского яз.—иезуит Николá Саболи [Saboly, 1614—1675], автор «Ноэлей св. Петра» (Noué de San Pierre, 1669—1674) и сатирической песни «Reviro—ménagi» (Дом—вверх дном) об Авиньонском восстании 1662 против управлявшего Авиньоном при старом режиме папского вице-легата; на собственно-лангедокском диалекте—сельский священник аббат Фавр [J.-B. Favre, 1727—1783], автор басен, нравоучительных комедий и любопытной иронической поэмы «Lou siège de Cadaroussa» (Осада Кадаруссы). Представителем настроений мелкой буржуазии, сохранившей разговорную провансальскую речь, выступил во второй половине XVII в. в Тулузе Готье [Gautié]. В юмористическом стихотворении на «мундинском» яз. «Sur un pé de mousco» (О мушиной ножке) он выражает сожаление о том, что у мушек нет для самозащиты лошадиного копыта, и в то же время самоуверенно замечает, что муха одинаково покойно чувствует себя как на носу короля, так и на носу собаки, явно подразумевая под мухой мелкую буржуазию, под королем—двор и его бюрократию, под лошадью—знать и одворянившуюся верхушку буржуазии, а под собакой—массы городской и сельской бедноты. Марселец Тусен Грос [Toussaint Gros, 1698 — 1748] в

своем «Recuil de pouesies prouvençalos» (Сборник провансальских стихотворений, 1734) описывает быт Марселя нач. XVIII в.

В общем однако литературное творчество на диалектах провансальского языка в XVI—XVIII вв. представляло иногда довольно выпуклые, но скорее единичные и разрозненные явления.

III. НОВОПРОВАНСАЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА.—Промышленный переворот во Франции и революция 1789, Июльская и Февральская революции, сопровождавшие его отдельные этапы, подняли огромные пласты народных масс — мелкой буржуазии, ремесленничества, молодого пролетариата, крестьянства. Рост самосознания масс, значительно превысивший крайне низкий уровень их школьной грамоты, привел к развитию в провинции так наз. littérature patoise, лит-ры на патуа, местных простонародных диалектах французского языка, равно как и на наречиях langue d'oc. Но если лит-ра на французских патуа лишь в слабой степени заменила для творчества провинциальных народных масс лит-ый французский язык, то развитие лит-ры на просторечьях провансальского языка явилось одним из факторов, положивших начало новопровансальской литературы.

«Возрождению» П. л. благоприятствовали влияние буржуазно-национальных движений в Европе и развитие романтизма с его особым интересом к старой П. л. Большую роль в этом сыграло издание в эпоху Реставрации Ф. Ренуаром [Raynouard, 1761—1836] произведений трубадуров. Провансальское национально-литературное движение в значительной степени отразило реакцию южной сельской и городской буржуазии и части кустарно-промыслового ремесленничества на вторжение северофранцузского промышленного капитала, разлагавшего застоявшийся хозяйственный быт юга Франции и вытеснявшего местную кустарную промышленность. Оно было при этом в значительной мере использовано местным дворянством и кулачеством в союзе с духовенством и шедшей у них на поводу захолустной интеллигенцией в целях отвлечения масс от знакомства с французской «якобинской» литературой. Эти круги придали национально-литературному движению националистический отпечаток, хотя в отдельных крупных центрах (Марсель), гл. обр. в лит-ых кругах, близких к городской бедноте, и складывались течения, враждебные этой националистической направленности.

Лит-ра, рассчитанная на массы, на диалектах провансальского языка стала оживляться с конца XVIII в. (песни, басни, сказки, рассказы, комедии). Этьен Пелабон [Etienne Pélabon] сочинял в конце XVIII в. народные комедии. Ог. Тандон [Tandon] из Монпелье издал «Басни, сказки и другие произведения в стихах» [1801]. В эпоху Реставрации и ее консервативного романтизма Диулуфе [Diouloufet, 1771—1840] из Экса подражает Вергилию в сельской поэме «Magnans» (Шелкопряды, 1819), Луи д'Астрос [Louis d'Astros, 1780—1863], связанный с местной знатью и сельской буржуазией, публикует в 1827 «Провансальские басни». Маркиз де Трюше [Truchet] пишет в 20-х годах провансальские водевили. Учитель Морель [J. Morel, 1756—1829], бывший аббат, публикует в 1828 сборник риторических од, басен и песен «Lou Galoubé» (Свирель).

После Июльской революции пробуждается интерес к «народному» быту в мещанском и либерально-дворянском освещении. Маркиз де ла Фар-Але [Marquis de la Fare-Alais] культивирует на севенольском наречии фольклорную романтику и бытовые зарисовки, позднее объединенные в «Las Castagnados» (Сбор каштанов, 1851). Выступают неглижирующие формой «народные» поэты-бытовики из захолустного мещанства. Джозеф Дезанá [Desanát] выступает с либерально-сатирическими, анакреонтическими и бытовыми песенками—сб. «Chantre Tarascounen» (Тарасконский певец, 1831); «принципиально аполитичный» кабатчик Пьер Бонне [Pierre Bonnet] из соседнего Бокера, автор застольных и реалистически-бытовых песен «Recueil de cansouns patoisous» (Сборник песен на патуа, 1837), дает в 1840 бытовую юмористическую поэму «La Tarasque».

В Марселе, преимущественно в среде той же мелкой буржуазии и части ремесленничества, еще раньше складывается также неглижирующая формой, проникнутая грубоватым реализмом и юмором лит-ра на марсельском просторечии. В 1823 здесь вышел первый провансальский лит-ый сборник «Lou Bouquet Prouvençaou» (Провансальский букет). Торговец Пьер Белло [Pierre Bellot, 1783—1857], писавший и по-французски, дебютировавший на провансальском яз. в 1817 юмористическим охотничьим рассказом «Lou pouéto cassaire» (Поэт-охотник), герой к-рого является в некотором роде предшественником Тартарена, дает ряд рассказов, стихи, комедии. Портовый чиновник Фортюне Шелан [Chailan, 1801—1840] издает в 1839 сборник юмористических сценок «Lou gangui» (Сети) гл. обр. о марсельских апашах, так наз. нерви, нарушающих покой местной мелкой буржуазии. Учитель консерватории Бенеди [Bénédit] посвящает нерви шуточные судебные сценки, создавая выпуклый тип «короля босяков» Шишуа («Chichois», изд. в 1853), но преображая его позднее в благонамеренного мещанина. Мариюс Клеман [Marius Clément] издает в 1848—1851 отдельными выпусками «Провансальские стихотворения», в которых изображает народные типы Марселя и, воспев сначала Февральскую революцию, скатывается к бонапартизму. Бурелли [Bourrelly] печатает в 1842 натуралистическую поэму «La vido d'uno gourino» (Жизнь девки) с сентиментально-назидательными тенденциями. Выразителем настроений деклассирующейся бедноты большого портового города явился автор песен на французском яз. и марсельском просторечьи Виктор Желю [Gelu, 1803—1885]. В своих песенках (сб. «Chansons provençales et françaises», 1840, переизд. в 1856 и 1861), за к-рые он при Второй империи подвергся судебным преследованиям, Желю грубовато-натуралистическими штрихами описывает марсельскую бедно-

ту и босячество, обнаруживая бунтарские настроения, от к-рых впрочем сам открещивается в предисловиях, и обрушиваясь на урбанизм и машинизм как на причины обнищания масс. К Желю примыкает Лежурдан [Lejourdan], напечатавший в 1850—1860 ряд брошюр с рассказами и песнями о марсельской бедноте. Поэты марсельского просторечья пытались создать свои печатные органы. Пьер Белло совместно с французским поэтом Луи Мери организовал в 1841 французско-провансальский лит-ый еженедельник «Lou Tambourinaire et le Ménestrel» (Тамбуринщик и менестрель), в том же году закрывшийся. Более прочным оказался пестрый стихотворный еженедельник Дезана «Bouiabaisso» (Сборная уха, 1841—1842 и 1844—1846), в котором он сам версифицировал хронику Марселя, выступая против легитимистов и иезуитов.

Значительную роль в развитии литературы на различных диалектах langue d'oc сыграли поэты-ремесленники. Цирульник Жаку Жансемин [(*см.* «*Жансемин*») 1798—1864] создает в 30—40-х гг. на гасконском наречии поэмы, делающие его одним из предтеч расцвета новопровансальской поэзии. Его произведения используются церковниками и цензовиками для борьбы с революцией и социалистическими идеями. Его соперник, горшечник Ж.-А. Пейрот [Peyrottes] из Клермон-Эро, далеко уступавший ему в таланте, приобрел популярность в ремесленных и рабочих кругах юга песнями и поэмами «Pouesios patoyzas» (Стихотворения на патуа, 1840) на собственно-лангедокском наречии (languedocien), будившими в предфевральскую эпоху самосознание мелкоремесленного пролетариата (в эпоху реакции он стал воспевать трубадурские традиции). К ремесленническому слою провансальской поэзии относятся также писавший на собственно-прованском наречии Александр Понси [Alexandre Poncy], выпустивший в 1845 сб. «Pouesios prouvençalos», и тулузский сапожник Луи Вестрепен [Vestrepain], автор сб. «Espigos de la lengo moundino» (Колосья мундинского языка, 1837—1860). На собственно-лангедокском наречии писал цирульник в Каркассоне Давo [Daveau]—«Pouesios bariados» (Разные стихотворения, 1841). Портной, ставший впоследствии школьным надзирателем в Эксе, Альфонс Майе [Maillet], писавший как по-французски, так и на собственно-прованском наречии, выпустил в 1848 «Poésies françaises et provençales dédiées aux ouvriers» (Французские и провансальские стихотворения, посвященные рабочим). На овернском диалекте писал поэт-подбойщик Жан-Батист Вейр [Veyre, 1798—1876]. В Дофинэ на местном франко-провансальском наречии писал ткач Рок Гривель [Grivel].

В середине XIX в. объединительным центром новопровансальского лит-ого движения стал Авиньон, издавна служивший ареной борьбы между папистами и роялистами, с одной стороны, и демократами-республиканцами—с другой. Инициатором организационного объединения провансальского лит-ого движения явился ярый католик Жозэ Руманишть [Roumanille, 1818—1891], сын садовника, школьный воспитатель в Авиньоне, с эпохи реакции после 1848—латинский корректор католического издательства и впоследствии сам издатель. В 1847 он выпустил сборник идиллических поэм «Li Margarideto» (Маргаритки). Писал ноэли, басни и религиозно-нравственные рассказы. В эпоху Февральской революции Руманишть был представителем католической партии в Авиньоне и в мнимонародных диалогах «Li Clube» (Клубы) и мн. др. выступал против якобинцев и социалистов, якобы отвлекающих народ от работы и обрекающих его на голод. В 1852 он издал религиозно-фаталистическую поэму «Li sounjarello» (Мечтательницы), в 1853—«душеспасительную» поэму «La part dóu bon Diéu» (Доля господа бога) для католического рабочего клуба. Поддерживаемый местным духовенством, дворянством и кулачеством в их борьбе с местным якобинством, Руманишть пытался противопоставить ему национально-культурное движение и органически связать при этом понятие народности с традиционализмом, особенно религиозным. В 1852 Руманишть опубликовал в местном роялистско-клерикальном органе антологию современных ему провансальских поэтов «Li Prouvençalo» (Провансалии) в целях объединения провансальских поэтов под знаком национально-литературного движения. В том же 1852 в Арле и в 1853 в Эксе Руманишть и журналист Дж. - Б. Гo (Гау, Gaut, по-провансальски—Gau) организовали два съезда провансальских поэтов под церковническим названием румаважей (roumavagi—собственно паломничество, также—крестный ход и приходский храмовый праздник). Их поэтические материалы были собраны в сборнике «Roumavagi deis troubairs» (Румаваж трубадуров, 1854); продолжением румаважей явился журнал «Gay Saber» [1853—1855].

В 1854 в «замке» Фонсегюнь (Font-Ségugne) близ Авиньона семь провансальских поэтов основали ассоциацию фелибров (туманное слово, заимствованное из старинного духовного стиха, могущее означать «книготворцы», «книжники»), положив начало национально-литературному движению, фелибрижу, уставом 1862 оформленному в виде федеративного объединения литературных землячеств различных диалектов langue d'oc вокруг собственно-провансского наречия. Ассоциация первоначально была тесно связана с католическими кругами. Ее основателями явились: Руманишть, Мистраль, Ансельм Матье [Mathieu, 1826—1895], автор сб. «Farandoulo» (Фарандола, 1862), Обанель, Таван, Брюне и Джьера [Giera, 1816—1861]—один из руководителей Об-ва Веры. Анфос Таван [Tavan, 1833—1905] был религиозно настроенный мелкий крестьянин, замученный и разоренный походной солдатчиной Второй империи; в его творчестве звучит элегия бедности—сб. «Amour et Plour» (Любовь и плач, 1876) и «Vido vidanto» (Бродячая жизнь, 1900). Жан Брюне [Brunet, 1823—1894], стеклописец, безобидный «красный», представлял «пролетариат»; в 1848 он примыкал к со-

циалистическому движению, а в эпоху реакции усмотрел в фелибриже народное литературное движение, близкое задачам пролетарской поэзии. Он писал меланхолические стихи и был неутомимым собирателем народных пословиц. Кроме Руманиля и Мистраля в этой группе выделялся своим талантом Теодор Обанель [Aubanel, 1829—1886], папист до мозга костей и в то же время страстный анакреонтик, выпустивший сб. «Miougrano entreduberto» (Полураскрытый гранат, 1860) и сб. «Li Fiho d'Avignoun» (Дочери Авиньона,



Е. Бюрнан. Иллюстрация к поэме Ф. Мистраля «Мирейя» (Париж, 1891)

1885), изуродованный им же по требованию ханжи-архиепископа. В поэме «Lou Nòu Termidor» (9-е Термидора, в сб. «Полураскрытый гранат») он выступил ярым апологетом термидорианской реакции. Душою и долголетним главою фелибрижа явился Фредери Мистраль [(*см.*) Mistral, 1830—1914]—наиболее выдающийся новопровансальский поэт, эпик, лирик и драматург, автор наиболее значительного произведения новопровансальской лит-ры, поэмы «Mireio» [1858]. Мистраль, Руманиль и Обанель, «классики» новопровансальской литературы, положили начало Авиньонской школе, выработавшей литературный новопровансальский язык. С 1855 стал выходить под долголетней редакцией и при значительнейшем участии Мистраля и Руманиля ежегодник фелибрижа «Armana Prouvençau» (Провансальский альманах), сыгравший направляющую роль в истории новой провансальской литературы. Фелибриж привлек многочисленных приверженцев. В частности к нему примкнули: довольно одаренный А.-Б. Крузильья [Crousillat, 1814—1899], метавшийся между народностью и античностью и между антиклерикализмом и католичеством, автор сб. «La Bresco» (Сот, 1864), «L'Eissame» (Рой, 1893) и «Nadau» (Ноели, 1880); автор комедий Луи Румье [Roumieux, 1829—1894], пропагандист фелибрижа во французских литературных кругах; собиратель провансальских народных песен Адольф Дюма [Dumas, 1806—1861]; поэт-меценат, полукорсиканец и полуирландец Вильям Бонапарт-Визе [Bonaparte-Wyse, 1826—1892], выпустивший в 1868 сборник «Li Parpaioun blu» (Синие мотыльки), и многие другие.

Фелибриж отразил преимущественно настроения провансальского кулачества, захолустной мелкой буржуазии и застойного провинциального поместного дворянства. Но к нему, в обстановке застоя и временного распада молодого рабочего движения во Франции при наступившей после Февральской революции затяжной реакции, отхлынула и значительная часть рабочих и мелкоремесленных поэтов юга Франции, к-рые в предфевральскую и февральскую эпохи сообща со своими северными товарищами положили начало ремесленно-рабочей лит-ре во Франции на едином французском яз. Невысокий классовый уровень этой лит-ры, особенно в провинции, и прежде вносил в нее значительную дозу религиозно-мистического утопизма. В частности в Марселе в 1845 образовался рабочий литературный клуб «Athénée Ouvrier» (Рабочий Атеней), подпавший под влияние Ламартина. В эпоху реакции лит-ая продукция этого клуба все больше переходит на провансальский яз., а в 1855 его сборники преобразуются в «Athénée de Provence» (Атеней Прованса), посвященный лит-ым произведениям как на французском, так и на провансальском яз., воспевающим гл. обр. «братство во Христе». В румаважах принял участие ряд рабочих и ремесленных поэтов, писавших на провансальском языке: слесарь Ж.-Б. Кайя [Caillat], каменщик Матье Лакруа [Mathieu Lacroix]—автор поэмы «Pauro Martino» (Бедная Мартина), мясник Дени Олливье [Ollivier], кузнец А.-Л. Гранье [Granier] из «Рабочего Атенея», печатник Д. Кассан [D. C. Cassan]. Католически настроенный французский поэт-пекарь Жан Ребуль [(*см.*) Reboul] из Нима к концу жизни перешел к провансальским стихам. Французский поэт, бывший каменщик Шарль Понси [(*см.*) Charles Poncy] из Тулона также перешел к провансальской поэзии. Его земляк, парусовщик Луи Пелабон [Louis Pélabon], также писавший по-французски, посвящает себя писанию комедий на провансальском яз. Авиньонский сапожник Фидель Ложье [Laugier], автор французской компаньонической поэмы, тоже стал писать по-провансальски и выступил в защиту провансальского языка от фран-

цузских примесей (диалог «Lou langage prouvençau et leis franciseurs»—«Провансальский язык и его офранцуживатели», 1853). В эту же эпоху близкий к рабочей поэзии французский баснописец Пьер Лашамбоди [(см.) Lachambeaudie, 1806—1872] выпустил сб. «Recueil de fables patoises» (Сборник басен на патуа, 1857) на перигорском поднаречии лимузинского диалекта.

На юге Франции в некоторых слоях мелкой буржуазии и ремесленничества в эпоху Февральской революции сложилось политич. течение «красных южан»—якобинцев-федералистов—в отличие от централистических традиций классического якобинства. Фелибриж охотно принимал их в свои ряды, тем самым расширяя свою социально-политическую базу. «Красные южане» переносили свой радикализм в федералистические требования фелибрижа, сомкнувшись впоследствии в этом отношении с его крайне правым крылом, подпавшим под влияние Ш. Морраса; собственно же якобинство их линяло в тесном общении с преобладающим в фелибриже роялистско-клерикальным течением. Тем не менее это «южно-красное» течение внесло в новопровансальскую литературу известное социальное оживление. Виднейшим его представителем явился Феликс Гра [(см.) по-провансальски—Грас, Gras, 1844—1901]—поэт и крупнейший новопровансальский прозаик (популярный исторический роман «Li Rouge dóu Miejour, 1896—1897). Одним из очагов «красных южан» в новопровансальской литературе являлась с середины 70-х гг. до середины 90-х гг. марсельская «морская школа» (Escolo de la Mar, 1877), соединявшая влияния фелибрижа с местными литературными традициями. Художник Валер Бернар [Valère Bernard, p. 1860], продолжая традиции Желю, пишет о портовом босячестве и деклассированной интеллигенции Марселя — в частности сборник поэм «La Pauriho» (Беднота, 1899) и роман «Bagatouni» (Багатуни, 1894; старый марсельский квартал).

Федералистические идеи фелибрижа особенно подчеркнуты у Мариюса Андре (André), автора поэмы «Esclarmoundo» (Эсклармунда, 1894) об Альбигойских войнах, у более известного своими французскими произведениями Буасьера [Boissière, 1863—1897], автора сб. стихов «Provensa» (Прованс, 1885), и у Деволюи [Devoluy, p. 1862], основателя еженедельника «Vivo Prouvençо!» (Да здравствует Прованс!, 1905—1914).

Бытописателем крестьянства явился прозаик Батист Бонне [Batisto Bonnet, 1844—1925]. Его воспоминания «Vido d'infan» (Детство), идеализирующие патриархально-семейные отношения старого крестьянства, Додэ перевел на французский яз.

Народное песенничество нашло выражение преимущественно в крестьянском и мелкоремесленном слое—таковы крестьянин Шарлун Рие [Charloun Rieu, 1845—1924]—«Li Cant dóu Terraire» (Песни почвы), возчик Лафоре [Laforêt, p. 1877], башмачный гвоздарь Шовье (Chauvié)—лирическая поэма «Moun peis» (Мой край)—и др.

В ландах Камарги, крае провансальских ковбоев, так называемых гардианов, культивируется гардианская романтика, преимущественно в среде якобы «опростившихся» помещиков-скотопромышленников (маркиз Фолько де Баронсельи Жавон — Folcó de Baroncelli Javon).

Среди представителей отдельных диалектов langue d'oc, кроме писавших или пишущих на собственно-провансском наречии, ставшем основным лит-ым провансальским яз., выделяются: на собственно-лангедокском наречии—крестьянский поэт Лорес [Laurès, 1822—1902] из Безье, тулузские поэты-парнасцы: Фурес [Fourès, 1848—1891], основавший демократический альманах «Lauseto» (Жаворонок, 1876—1885), и Бакье-Фонад (Bacquié-Fonade), основавший в 1894 журн. «La Terro d'Oc» (Окситанская земля), народный учитель Эстье [Estieu, p. 1860], автор национал-патриотического «Remembratz-vos!» (Вспомните!) и «Romancero occitan» (Окситанский романсеро), Пербоск [Perbosc, p. 1861], автор исторической поэмы «Guilhem de Toloza»); на лимузинском наречии—аббат Ру [Roux, 1834—1905], автор исторической эпопеи «La chanson lemozina (Лимузинская песнь, 1890); на его перигорском поднаречии—поэт-парикмахер Роберт Бенуа [Robert Benoît]; на овернском наречии—Арсен Верменуз [Vermenouze, 1850—1910].

В настоящее время П. л., пребывающая в состоянии глубокого упадка, находится под большим влиянием сельской буржуазии, помещиков и приходского духовенства. Тем не менее революционные писательские круги Франции делают попытки внести революционную струю в П. л.

Библиография: Общие работы: Roustan P., Pichoto istori de la literaturo d'ó o prouvençalo, Marsiho, 1914; Restori A., Letteratura provenzale, Milano, 1891, франц. перевод, Montpellier, 1895. Работы по старопровансальской литературе: Raynouard F., Choix des poésies originales des Troubadours, 6 vv., Paris, 1816—1821; Fauriel C., Histoire de la poésie provençale, 3 vv., P., 1846 (устарело); Diez F., Leben und Werke der Troubadours, Leipzig, 1829, новое издание, Leipzig, 1883 (устарело); Chabaneau C., La langue et la littérature provençale, Paris, 1879; Stimming A., Provenzalische Literatur, «Grundriss der Romanischen Philologie», hrsg. v. G. Gröber, B. II, Abteil. 2, Strassburg, 1897; Anglade J., Les troubadours, leurs vies, leurs œuvres, leurs influence, P., 1908, 3 éd., 1924; Его же, Les origines du Gai Savoir, 2-me éd., P., 1919; Его же, Histoire sommaire de la littérature méridionale au Moyen âge, P., 1921; Его же, Anthologie des troubadours, P., 1927; Дашкевич Н. П., Провансальское знатное общество и трубадуры в период расцвета провансальской поэзии по новым данным (По поводу сочинения Antoine Thomas'a), «Университетские известия» (Киев), 1884, № 3, и отд. отт.: Киев, 1884; Кирпичников А. И., Средневековые литературы Западной Европы, гл. XI: Южная Франция, ее культура и язык, «Всеобщая история литературы», под ред. В. Корша и А. Кирпичникова, т. II, СПБ, 1885; Иванов К. А., Трубадуры, труверы и миннезингеры, СПБ, 1901; Де Ла-Барт Ф., гр., Беседы по истории всеобщей литературы и искусства, ч. 1, Киев, 1903; Шишмарев В., Лирика и лирики позднего средневековья. Очерки по истории поэзии Франции и Прованса, Париж, 1911; Веселовский А. Н., Из истории развития личности. Женщина и старинные теории любви, «Вестник Европы», 1872, март; Работы по новопровансальской литературе: Donnadieu Fr., Les précurseurs des Félibres, P., 1888; Koschwitz Ed., Ueber die provenzalische Feliber und ihre Vorgänger, 1894; Jourdanne G., Histoire du Félibrige 1894—1896, Avignon, 1897; Marié-

ton P., Félibrige, «Grande Encyclopédie», t. XVII, pp. 128—133; Portal E., Letteratura provenzale: I moderni trovatori, Milano, 1907; Aurouze J., Histoire critique de la Renaissance méridionale au XIX-e siècle, Avignon, 1907; Ripert E., La Renaissance provençale 1800—1860, Paris, [1918]; Его же, Le Félibrige, P., 1924; Bourrilly, Fontanet Esclangon, Flourilege prouvençau, Toulon, 1909; Praviel A. et de Brousse J. R., Anthologie du Félibrige, P., 1909; Соловьев С. В., Очерки из истории новой французской и провансальской литературы, СПБ, 1914; Драгоманов М., Ново-кельтское и провансальское движение во Франции, «Вестник Европы», 1875, VIII—IX. *Ал. Дробинский*

ПРОВАНСАЛЬСКИЙ ЯЗЫК—романский язык (*см.* «*Романские языки*»), развившийся из разговорного латинского языка (*см.*) на юге древнеримской Галлии. В настоящее время П. яз. является разговорным языком около 10 млн. населения южной Франции. Северную его границу, отделяющую от него территорию французского яз. (*см.*), составляет линия, идущая с запада на восток от устья Гаронны вдоль течения Дордони и поднимающаяся затем к северу до города Лиль-Журден, откуда она вновь идет к востоку до Монлюсона и потом в юго-восточном направлении к Сент-Этьену, лежащему несколько южнее Лиона. Далее на востоке границу составляют Юра и Пьемонтские Альпы. Последние отделяют П. яз. от итальянского яз. (*см.*). Южную границу П. яз. образуют Пиренейские горы, где только нынешний департамент Восточных Пиренеев относится к области каталонского языка, а департамент Нижних Пиренеев заселен баскаками. На всем этом пространстве П. яз. не однороден, он распадается на диалекты, из к-рых основными являются: гасконский, во многом отличный от остальных, лимузинский, овернский, провансальский и лангедокский. Они расположены приблизительно на территориях старых провинций Гаскони и Гиенны, Лимузина и Марш, Оверни, Прованса и части Дофине, Лангедока и Фуа. Самое возникновение П. яз. на почве древней Галлии параллельно с французским имеет свои основания прежде всего в различии языков исконного населения страны, усвоившего латинскую речь. Именно на территории П. яз. изначала и ко времени римского завоевания были представлены языки средиземноморские, по всей вероятности яфетические (иберский и лигурский), тогда как на территории французского яз. распространен был язык индо-европейский—кельтский. К этому следует добавить более интенсивную степень романизации на юге и наконец различный дальнейший ход развития обеих стран. П. яз. известен в памятниках с X в., а в XI в. он уже представлен богатой лит-рой трубадуров (так наз. старопровансальский яз.). С XIII в. вместе с утратой политической самостоятельности областями южной Франции и упадком рыцарства сформировавшийся лит-ый язык также постепенно замирает. П. яз. остается однако во всеобщем употреблении как разговорный и даже в официальных актах до XVI в. Постепенно феодальное дворянство, тяготевшее к французскому двору, торговая буржуазия, связанная экономическими интересами с французскими городами, а также чиновничество, в связи с политикой централизации управления французской монархии, усвоили французскую речь. К началу XIX в. П. яз. остался языком лишь сельского, крестьянского населения и обиходной речью мелкой городской буржуазии. В средине XIX в. в кругах буржуазной интеллигенции появились попытки вновь воссоздать лит-ый яз. на основе современных провансальских наречий. Во главе этого движения, известного под именем «фелибров», стал знаменитый Мистраль (*см.*), и с этого времени П. яз. сделался опять орудием лит-ры и местной прессы (т. н. новопровансальский яз.). В настоящее время, поскольку во Франции официальным языком является только франц., почти все провансальцы двуязычны. Только в сельских местностях сохраняются местные наречия, к-рые не в состоянии вытеснить школа, администрация и печать.

По своему характеру современный П. яз. резко отличен от французского, но пользуется французской орфографией, с некоторыми небольшими отклонениями. В старопровансальском языке орфография была другая, отчасти сохранившаяся в каталонском. Современный П. яз. богат гласными и дифтонгами: «a», «ę» (на письме «è»), «e» (на письме «é»), «i», «ǫ» (на письме «ò»), «ǫ́» (на письме «ó»), «u» (на письме «ou»), «ö» (на письме «ue»), «ü» (на письме «u»), «ə» (на письме «o» в конце слов, напр. terro, lengo), «ai», «oi», «ei», «öi», «ui», «au», «ęu», «eu», «ǫu», «ou»; из согласных есть «j» (на письме «i» перед гласными, напр. viòuloun), носовые «m», «n» и «ń» (на письме «gn», напр. vergongno), плавные «r», «l», взрывные «k» (на письме «c» перед «a», «o», «u» или «qu»), «g» (на письме «g» перед «a», «o», «u»), «t», «d», «p», «b», фрикативные «s» (на письме «c» перед «e», «i», также «s», между гласными «ss»), «z» (на письме «s» между гласными), «v», «f», аффрикаты «t͡s» (на письме «ch») и «d͡z» (на письме «j» или «g» перед «e», «i»). В своем строе П. яз., как и все романские яз., не имеет склонения, но сохранил формы рода и числа в именах, личные окончания в глаголах, а также чередование гласных в формах с ударением на корне или на окончании (напр.: iéu cuerbe—nous curbèn, iéu plaise—nous plasèn и т. д.).

Библиография: Старопровансальский яз.: Suchier H., Die französische und provenzalische Sprache u. ihre Mundarten, в сб. «Gröbers Grundriss der romanisch. Philologie», B. I, 2 Aufl., Strassb., 1904—1906; Anglade J., Grammaire de l'ancien provençal, P., 1921 (с обширной библиографией); Appel G., Provenzalische Lautlehre, Lpz., 1918; Morf H., Vom Ursprung der provenzalischen Schriftsprache, в сб. его статей «Aus Dichtung und Sprache der Romanen», B. III, Berlin, 1922; Schultz-Gora O., Altprovenzalisches Elementarbuch, 4 Auflage, Hdlb., 1924. Словари: Raynouard F. J. M., Lexique romane, 6 vv., Paris, 1838—1844, и дополнение к нему; Levy E., Provenzalisches Supplement-Wörterbuch, 8 Bde, Leipzig, 1892—1924; Его же, Petit dictionnaire provençal-français, Hdlb., 1909. Новопровансальский язык: Roujat J., Grammaire historique des parlers provençaux modernes, 3 vv., Monpellier, 1928—1930; Koschwitz Ed., Grammaire historique de la langue des félibres, Greifswald, 1894 (касается только литературного языка); Mistral Fr., Lou tresor dou Félibrige, ou dictionnaire provençal-français, 2 vv., Aix-en-Provence, 1879—1886; Chabaneau C., Grammaire limousine, Paris, 1876; Brun A., Recherches historiques sur l'introduction du français dans les provinces du Midi, Paris, 1923; Anglade J., Pour étudier les patois méridionaux, Notice bibliographique, Paris, 1922. *М. Сергиевский*

ПРОВИНЦИАЛИЗМ—термин традиционной стилистики, обозначающий слово или оборот речи, свойственные лишь местному д и а л е к т у (*см.*) и не ставшие достоянием литературного языка в целом.

Особенности местного говора легко привлекают внимание представителей иных говоров. Так, в русском фольклоре широко распространены «дразнилки»—пародии на местное произношение: «С Масквы, с пасада, с авашнова ряда» (московское аканье); «У нас в Рязани пираги с глазами: их ядять, а ани глядять» (южнорусское аканье); «Хоцу—вскоцу, не хоцу—не вскоцу» (севернорусское цоканье); «Милый, чо, милый, чо, милый, сердишься на чо!» (частушка, пародирующая сибирское произношение «что»).

Поэтому неудивительно, что понятие «П.» возникает задолго до создания национальных языков, в эпоху развития буржуазии. Уже античные грамматики при первых попытках унификации письменной речи (*см.* «*Греческий язык*», «*Латинский язык*») уделяют много внимания вопросу о солецизмах (=П.). В языковой практике куртуазных поэтов средневековья наблюдается стремление устранить слишком узкие П. словаря при сохранении в целом диалектальной окраски речи. Но особенно важное значение понятие «П.» получает в языковой теории и практике эпохи строительства национальных языков. Если на первых этапах унификации лит-ых языков Франции и Германии теоретики еще рекомендуют широко черпать словарь литературного языка из различных областных диалектов (таковы выступления Вокелэна по поводу французского, Лейбница по поводу немецкого языка), то на следующем этапе уже начинается борьба с дублированием П.—словами областных диалектов—слов, уже вошедших в литературный язык. Разумеется, и здесь унификация осуществляется не сразу и не во всех разделах лексики, захватывая прежде всего словарь собственно письменной речи и не затрагивая словаря речи разговорной. «Для оных слов, кои к сельской жизни касательство имеют,—писал Готтшед еще в 1758,—невозможно всю Германию к единомыслию привести».

Аналогичная борьба с П. в словаре, строе языка и произношении наблюдается и в эпоху становления русского лит-ого языка. Так, Сумароков ставил П. в упрек Ломоносову, «яко провинциальному уроженцу, ...как рожденному еще и не в городе, а от поселян», но в свою очередь подвергался нападкам Тредьяковского. Ко второй половине XVIII века известные П. в произношении и словаре (напр. цоканье, формы типа «свово» и т. п.) воспринимаются уже как достояние исключительно крестьянских устных говоров, как явление нелитературной речи.

В дальнейшем развитии русского лит-ого языка обогащение его словами «языка народного», осуществляемое с пушкинской поры и до нашего времени, все же не изменяет его основной тенденции к единству, предрешая тем самым вопрос о роли и значении П. Даже такие ярые защитники «простонародного языка», как Даль, не упускают из виду этой тенденции. Открывая в недрах этого языка «множество превосходных незаменяемых выражений, которые должны быть приняты в книжный язык наш», он вместе с тем предостерегает от «порчи литературного языка» ненужными, дублирующими уже существующие в нем слова провинциализмами, от употребления выражений типа «бажоный» вместо «милый», от новгородского «блицы» вместо «грибы» и т. п. диалектизмов, «которые могли бы испортить язык наш».

В современном русском лит-ом языке вопрос о месте и значении П. привлекает серьезное внимание. С одной стороны, широкое развитие краевой и колхозной лит-ры естественно влечет за собой насыщение лит-ого языка местными словами для обозначения особенностей быта, не имеющих общелитературного обозначения. С другой—некритическое отношение к слову привело некоторых писателей к неряшливому и небрежному отношению к ценнейшему наследию—русскому литературному языку.

В дискуссии о лит-ом языке, развернувшейся в советской литературе [нач. 1934], вопрос о П. занимает едва ли не первое место; особенно энергично протестует против засорения П. лит-ого яз. величайший мастер слова современности Горький, уже раньше указывавший на возникающую отсюда опасность провинциальной ограниченности лит-ры: «Литератор должен писать по-русски, а не по-вятски, не по-балахански». Это выступление Горького тем более важно, что он всегда подчеркивает значение народного языка и фольклора для лит-ой учобы писателя, и свидетельствует о глубоком понимании основных закономерностей развития литературного языка. *См.* «*Язык*».

Все сказанное о месте и значении П. относится к лит-ому языку в собственном смысле этого слова, т. е. к несказовым формам изложения. Что же касается сказовых форм и в особенности характеристики персонажей посредством их речи, то здесь П. является одним из распространеннейших изобразительных средств, в особенности в творческом методе реалистических и натуралистических направлений. *См.* «*Сказ*». *Р. Ш.*

ПРОЗА—*см.* «*Поэзия и проза*».

ПРОЗАИЗМ—термин традиционной стилистики, обозначение слов или оборотов, применяемых в речи научной и деловой, но не допускаемых стилистическим «каноном» в языке поэзии. Ср. напр. у Пушкина:

> «...Таков мой о р г а н и з м.
> (Извольте мне простить ненужный прозаизм)...»

Как и учение о в у л ь г а р и з м а х (*см.*), учение о прозаизмах тесно связано с типичным для ложноклассицизма и аналогичных ему направлений учением о высоком и низком с т и л я х речи. Это учение стремится стабилизовать словарь поэзии и оградить его от вторжения элементов языка иной социально-исторической среды, иной стилистической направленности, нарушающих установленную эмоциональную и социальную тональность целого. Устранение П. из речи поэтической осуществляется в лит-ой практике этих на-

правлений путем замены слов деловой и научной речи: а) а р х а и з м а м и (*см.*) и вообще более о б щ и м и в ы р а ж е н и я м и, лишенными характерного оттенка профессиональной или технической терминологии; б) п е р и ф р а з а м и (*см.*). Так, Жуковский («Певец во стане русских воинов») вооружает генералов 1812 щитами, мечами, стрелами, тщательно избегая упоминания о более современных орудиях боя как П., свойственного лишь военным реляциям. Здесь практика поэтического языка вполне совпадает с теорией, осуждавшей современные военные термины как П. «Весьма было бы смешно в похвальном слове какому-нибудь полководцу вместо: „Герой! вселенная тебе дивится", сказать: „Ваше превосходительство, вселенная Вам удивляется"» (А. Ш и ш к о в).

Борьба за введение П. в язык поэзии во многом совпадает с борьбой за введение «вульгаризмов», как борьба за сближение языка письменного с разговорной речью. Так, в истории русского лит-ого языка за П., против перифрастического стиля выступает Пушкин, осмеивая выражения вроде: «Сия юная питомица Талии и Мельпомены, щедро одаренная Аполлоном», и обосновывая допустимость П.: «Эта молодая актриса». С отказом от учения о высоком и низком стилях исчезает и понятие «П.».

В литературном языке XIX—XX веков вопрос о П. ставится в ином плане — как вопрос о сближении поэзии с научно-технической и публицистической прозой, т. е. о сближении жанров письменной же речи. Здесь формы борьбы за П. тесно связаны с теорией и практикой различных направлений так наз. «научной» и вообще урбанистической поэзии. Действительно наличие специфического оттенка в семантике научно-технических и т. п. терминов заставляет выдвигать вопрос о введении их в язык поэзии—вопрос, в разрешении к-рого до настоящего времени не существует единства в теории различных поэтических направлений и к-рый может разрешаться всякий раз, лишь исходя из конкретной поэтической практики. Так, введение в лирические пьесы Маяковского, Безыменского, Сельвинского, Асеева и многих других современных советских поэтов научно-технических и т. п. терминов отнюдь не воспринимается читателем как П.

См. «Лексика», «Стилистика». *Р. Ш.*

ПРОЗОПОПЕЯ—*см. «Олицетворение».*

ПРОКОФЬЕВ Александр Андреевич[1900—]—современный поэт. Р. на Ладоге в семье крестьянина-рыбака. Окончил три класса учительской семинарии. С 1919 по 1930—в Красной армии. В гражданскую войну дрался на Питерском фронте. Был в плену у Юденича и бежал. Печатается с 1927 в «Комсомольской правде» и «Юном пролетарии». Был членом ЛАПП (группа «Резец»).

П.—талантливый, оригинальный поэт современности. Он сочетает дарование лирика с умением дать эпическое изображение. В своем творчестве разрабатывает две основных для советской лит-ры темы—тему гражданской войны и тему перестройки деревенской жизни, ярко выражая настроения поднявшегося к революционной практике крестьянина-бедняка, постепенно преодолевающего ограниченность своего мироотношения. Первая книга П.—«Полдень» [1931]—книга о ладожской деревне, деревне восстановительного периода; начиная с «Улицы Красных зорь» (1931; второй книги), поэт надолго перешел к теме гражданской войны. Лишь в последнее время он снова обратился к реконструирующейся деревне. В своей работе над синтаксисом, словарем, интонациями поэт широко опирается



на народное творчество. В лирике Прокофьев использует преимущественно песенно-прибауточную поэзию, в последних же своих стихах он переходит к разработке былинно-эпического творчества.

Осваивая фольклор, П. далек однако от стилизации и имитации. Поэт выражает чувства и мысли, типичные для революционного крестьянства. В первой же книге Прокофьева выражены чувства интернационализма, преданности пролетарской революции, ненависти к ее врагам, пафос борьбы. Но бок о бок с этими мотивами дана поэтизация стихийничества.

Переходя к теме гражданской войны, П. расширяет запас своих изобразительных средств, удачно осваивает «балладный лад»; поэтизация стихийной, неорганизованной ненависти к врагу, прославление молодецкой удали и т. п. проходят через этот цикл стихов Прокофьева.

В цикле стихотворений «Уральские партизаны» лирическая и патетическая приподнятость, свойственные поэту, ослаблены. Усиливаются повествовательные интонации, шире используются фольклорные прибаутки, присказки, частушки, даже заговор. В антипоповских стихах удачно используются иронические интонации. После некоторых неудач (например «Перечень профессий», «Ответ») П. дает цикл лирических стихов, отличающихся более широким кругозором и ослаблением ладожской «этнографичности». Наряду с превосходной политической лирикой здесь значительную группу составляют сти-

хи на лит-ые темы, выражающие некоторую смятенность поэта.

Для П.* последнего времени характерно стремление к новым мотивам, к тематическому обогащению своей поэзии. С этим связано и расширение изобразительных средств, реконструкция стиха. Органическая революционность поэта, талантливость его и значительное мастерство дают все основания говорить о больших творческих возможностях П.

Библиография: I. Полдень, ГИХЛ, М.—Л., 1931; Улица Красных зорь, ГИХЛ, М.—Л., 1931 (два изд.); Победа, Третья книга стихов, ГИХЛ, Л.—М., 1932; Сотворение мира, Избранные стихи, ГИХЛ, М.—Л., 1932 (Массовая биб-ка); Стихотворения, Изд-во писателей в Ленинграде, Л., 1933; Дорога через мост, изд. то же, Л., 1933; Временник, Стихи 1932—33 гг., Ленгихл, Л., 1934; Сборник стихов. [Вводная статья И. Гринберг], издание Лоиз, Л., 1934; Избранное, Гослитиздат, Ленинград, 1935.

II. Отзывы: об «Улице Красных зорь»: «Книга—строителям социализма», 1931, № 11; Мессер Р., «Звезда», 1931, № 2. О сб. «Полдень»: «Книга—строителям социализма», 1931, № 15. О сб. «Сотворение мира»: «Книга—строителям социализма», 1931, № 32—33. О сборнике «Победа»: Скоблин Ю., «Книга — строителям социализма» (Художественная литература), 1932, № 8; Саянов В., Письма о современной поэзии. (Письмо первое), «Ленинград», 1931, № 2; Гринберг И., А. Прокофьев, «Литературный современник», 1933, № 10; Тарасенков А., О поэзии А. Прокофьева, «Знамя», 1933, № 11; Тихонов Н., Поэзия большого плана, «Литературная газета», 1934, № 68, 30 мая.

И. Гринберг

«ПРОЛЕТАРСКАЯ КУЛЬТУРА»—основной теоретический орган Всероссийского совета Пролеткульта (см.), издавался в Москве в 1918—1921 под редакцией П. И. Лебедева (В. Полянского), Ф. Калинина, В. Керженцева, А. Богданова, А. Маширова-Самобытника. Всего вышел 21 номер. Помещались статьи А. В. Луначарского, Н. К. Крупской, В. Полянского, Ф. Калинина, С. Кривцова, А. Богданова, В. Керженцева, В. Плетнева; стихи В. Кириллова, А. Гастева, М. Герасимова, А. Поморского. Журнал уделял основное внимание вопросам пролетарской культуры, в частности поэзии, критике, театру. В отделе библиографии систематически рецензировались провинциальные пролеткультовские журналы. Значительное внимание уделялось творчеству начинающих рабочих-писателей, культурному строительству в стране.

Развертывая борьбу с капитулянтским троцкистским отрицанием пролет. культуры, «П. к.» явилась одним из первых боевых пролетарских журналов, проводивших принципы классовости культуры и искусства; «П. к.» давала отпор идеалистам, теоретикам буржуазного искусства (Волькенштейн), критиковала мелкобуржуазные влияния в поэзии (футуризм), выступала против представителей кулацкой лирики (Есенин, Клюев), противопоставляя им борьбу за создание классово-заостренного, идейно насыщенного искусства пролетариата.

В то же время журнал в полной мере выразил все недостатки и слабости пролеткультовского движения. Уже в № 1 в одной из программных статей утверждалось, что Пролеткульт «должен быть свободен от тех мелкобуржуазных элементов — ремесленников, служащих и лиц свободных профессий, которые, согласно проекту конституции, получают доступ в Советы в значительном количестве», т. к. «по самому существу своей социальной природы союзники по диктатуре не способны понять новой духовной культуры рабочего класса». Там же говорилось о необходимости развивать пролетарскую культуру «вне зависимости от тех форм организации, которые предписываются государственными органами», «вне всякого декретирования». «П. к.» закрепила в этих положениях ту ограниченность Пролеткульта, считавшего себя особой формой рабочего движения, которая в дальнейшем привела к идейно-организационной замкнутости «людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре» (Ленин), предлагавших искусственным, лабораторным путем «выработать» пролетарскую культуру, в отрыве от задач широкого развития культурной революции.

Ошибочные установки Пролеткульта отразились в лит-ой критике в статьях А. Богданова и др. Богданов сосредоточил внимание на труде и производстве, выдвинул на первый план мотив товарищеского сотрудничества, меньшевистски упуская из виду мотивы классовой борьбы, пропагандировал ложно понятый коллективизм за счет конкретного показа образа человека революции и событий диктатуры пролетариата.

С углублением культурной революции в стране Пролеткульт окончательно потерял почву для своей деятельности, и «П. к.» прекратила свое существование.

Библиография: II. Бухарин Н., Рецензия на № 1 «П. к.», «Правда», 1918, № 152 от 23 июля; К. З. [К. Залевский], Первый блин комом, «Известия ВЦИК», 1918, № 147 от 14 июля.

III. «Периодика по литературе и искусству за годы революции», сост. К. Д. Муратовой, под ред. С. Д. Балухатого, изд. Академии наук СССР, Л., 1933, стр. 204 (неверно указано, что журнал прекратился в 1920 на № 19).

В. Жданов

ПРОЛЕТАРСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА—литература, отражающая действительность с позиций мировоззрения пролетариата как класса, возглавляющего борьбу трудящихся за социалистическое общество. Определяющей чертой П. л. является не столько социальное происхождение ее создателей, сколько пролетарское социалистическое идейно-художественное содержание их творчества.

СОДЕРЖАНИЕ ПОНЯТИЯ «ПРОЛЕТАРСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА».—В своей революционной практике пролетариат создает и развивает все стороны и формы своей идеологии, в том числе и художественную литературу. Решающий признак пролетарской литературы тот, что эта творчески свободная литература революционна, антибуржуазна, социалистична и по характеру и по цели. Ленин писал: «Это будет свободная литература, потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды. Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения „верхним десяти тысячам“, а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность. Это будет свободная литература, оплодотворяющая последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата, создающая постоян-

ное взаимодействие между опытом прошлого (научный социализм, завершивший развитие социализма от его примитивных, утопических форм) и опытом настоящего (настоящая борьба товарищей рабочих)» (Л е н и н, т. VIII, стр. 390).

Не ставя в данной статье цели проследить историю пролетарской лит-ры (*см.* «*Русская литература*» и соответствующие статьи о литературах Запада), мы ограничимся общетеоретической характеристикой пролет. лит-ры, отметим ряд главных и существенных ее свойств.

Решающий признак пролетарской лит-ры — ее социалистическая устремленность — тем полнее и ярче выражен, чем выше ступень развития последовательно-революционной социалистической борьбы рабочего класса. По мере того как пролетариат в своей борьбе поднимается на высшую ступень, эта устремленность выступает глубже, определеннее, конкретнее, приобретает более реалистические очертания. Если творчество первых пролетарских поэтов XIX века проникнуто общедемократическими и временами даже либеральными мечтами, а социалистические тенденции выражены смутно, неопределенно (в России — первые годы творчества Нечаева, Шкулева и др.), то боевым пафосом, глубокой убежденностью в победе рабочего класса звучат произведения эпохи подготовки революции (стихи Д. Бедного напр. в эпоху «Звезды» и «Правды»). Уже в ранних своих произведениях М. Горький, рисуя мир капиталистических отношений как мир порочный, противоестественный («Фома Гордеев», «Супруги Орловы» и др.), указывает, что выходом из этой порочной действительности является не анархический бунт босяков, не индивидуалистический пассивный протест интеллигентов, а организованная революционная деятельность пролетариата, единственного до конца революционного класса, способного устранить величайшие несправедливости общественного строя («Мать», «Враги»). Уверенностью в победе социалистического пролетариата отмечены произведения многочисленных рабочих-поэтов дооктябрьской поры.

Социалистическая направленность есть то качество, которым отличается пролетарская лит-ра не только от лит-р эксплоататорских классов, но и от общего потока революционной лит-ры в целом. Известно например, что Маяковский еще до революции выразил острую ненависть к капиталистическому порядку, однако несомненная революционная окрашенность раннего творчества Маяковского еще не дает права говорить о пролетарском характере его поэзии тех лет. Маяковский, ненавидя «господина Купона», склонен был считать его мощь несокрушимой, а мечта поэта о прекрасном рае для человечества абсолютно противопоставлена низкой прозе повседневных отношений людей. Пролетарский художник знает силу, которая окончательно устраняет систему эксплоататорских отношений и позволяет установить действительно человеческую жизнь. Самый метод пролетарского творчества дает возможность научного предвидения, являющегося составной частью полноценного реалистического воплощения действительности средствами художественной литературы. Учение творцов научного социализма, Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина, вдохновляет собой как практическую деятельность пролетариата, так и его науку и творчество. Воплощенное в практику строительства социализма в Советском Союзе, это учение вдвойне делается источником для художественных обобщений.

Противопоставление пролетарской лит-ры и социалистической, широко распространенное в РАПП, положение о том, что пролетарская лит-ра впоследствии «отменяется» развитием социалистической лит-ры, механистично и глубоко ошибочно теоретически и политически, т. к. игнорирует социалистическую природу культуры пролетариата и всех видов его практики. На деле социалистические элементы даны в развитии пролетарской культуры и литературы, а все более и более зрелое выражение этого социалистического качества обусловливается развитием самой социалистической практики пролетариата и его общим успехом по созданию новых общественных отношений.

Социалистическая пролетарская лит-ра пронизана духом большевистской партийности. Легенда о беспартийности творчества, о свободе творческого вдохновения выработана буржуазией с целью самозащиты и не соответствует реальному положению вещей. Ленин прямо указывал: «Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания» (Л е н и н, т. VIII, стр. 390). Партийность буржуазного художника есть его ограниченность как идейная, так и специфически художественная, следуя ей, он расходится с интересами масс и с тенденциями развития действительности. В последнее время, когда в ряде стран буржуазия перешла к фашистским методам самозащиты, она открыто взяла установку на партийное творчество и тем наглядно обнаружила враждебное, тлетворное значение своей партийности для искусства (см. доклад К. Радека на I Всесоюзном съезде советских писателей). Партийность пролетарской лит-ры не требует для себя маскировки, так как она свидетельствует не об ограниченности, а о превосходстве этой литературы. Партийность пролетарского художника означает его способность выразить и защитить взгляды рабочего класса и дело его, несущее освобождение для миллионов людей. Такая партийность не навязывает субъективистских утверждений, а обеспечивает возможность уловить и верно передать тенденции развития самой действительности. Тенденция пролетарского творчества не противоречит, а, наоборот, совпадает с ходом действительности. Партийность пролетарского творчества воспитывает в художнике чувство общественной ответственности и дает ему возможность создавать произведения глубокой, действенной силы.

Еще в дооктябрьский период развития пролетарской лит-ры четко обозначилось исключительное значение принципов большевистской партийности для развития талантов.

Примером может служить творческий путь Д. Бедного. До прихода в ряды большевистской партии на его творчестве лежала печать традиций революционно-демократической поэзии с характерными для нее мотивами печали за судьбы народа и т. п. Встав на партийные большевистские позиции, Д. Бедный развернул свое дарование, поставив его на службу пролетариату, разрабатывая в своих произведениях тему революционного разрушения капиталистического строя и создания социалистического общества.

После Октября особенно ярко раскрывается роль большевистской партийности в пролетарской литературе. Среди произведений, посвященных изображению гражданской войны, до сих пор образцами почитаются такие, как «Чапаев» Д. Фурманова, «Железный поток» Серафимовича, «Разгром» Фадеева. Сила этих произведений в том, что их авторы, изображая эпоху гражданской войны, сумели художественно вскрыть пролетарское содержание революции, политический рост масс, в ней участвующих, роль большевистского руководства, пролетарской сознательности. Принцип партийности пролетарской литературы подвергался особым нападкам со стороны меньшевиков, капитулянта перед буржуазной культурой, перешедшего затем на рельсы контрреволюции Троцкого и его последователей, отрицавших возможность создания пролетарской лит-ры (*см. «Меньшевизм в литературоведении»*), но все эти контрреволюционные теории опрокинуты ходом развития пролетарской лит-ры в послеоктябрьский период.

Отличие пролетарской лит-ры от других классовых литератур не ограничивается одним идейно-политическим содержанием, но в такой же мере проявляется и в особенностях художественной формы. Пролет. лит-ра выдвигает новые темы, образы, новые приемы творчества, она делает эстетически-значимыми такие объекты, к-рые до того или совсем игнорировались художниками или же если и разрабатывались ими, то где-то на периферии повествования. Мелкобуржуазному реализму Чехова Горький противопоставил такое изображение действительности, из которого вытекала необходимость борьбы за революцию. Чеховскому интеллигенту, способному мечтать о прекрасной жизни лет через 200—300, Горький противопоставил волевых людей, активно устремленных к действию, протестующих против капиталистических порядков. Самый язык Горького, метафорический, призывный, был также весьма своеобразен, необычен для лит-ры тех лет, глубоко отличаясь в частности от языка Чехова.

УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ И ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА ПРОЛЕТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.—Пролетарская лит-ра возникает и формируется в условиях революционной борьбы пролетариата и в свою очередь служит показателем как общественной активности рабочего класса, так и его политической зрелости.

Литературно значительные произведения пролетарского творчества вырастают на почве революционных выступлений рабочего класса. В период 1848 во Франции проявляют себя поэты Дюпон, Леруа, Лепаж, в Германии—Фрейлигрaт, соратник и друг Маркса и Энгельса, Георг Веерт и др. В 1871, в год Парижской коммуны, рабочие песни создаются такими поэтами, как Клеман, Жуи, Э. Потье, плеяда рабочих-поэтов возрастает значительно. В Англии пролетарское творчество возникает еще в годы чартизма, затем пресекается, вновь возрождается в 80-х годах (Эбенезер, Эллиот, Уильям Моррис), но в годы империализма опять заглушается и лишь в последнее время начинает себя проявлять активным образом.

Начальная стадия развития пролетарского творчества показывает, что в ней налицо революционный порыв, защита прав обездоленных, негодование против поработителей и тех условий жизни, к-рые создают они для большинства человечества. Но, будучи глубоко демократичной и революционной, эта лит-ра проявляет свою слабость в том, что социалистические элементы в ней еще не диференцированы, общи. Суждение писателей о действительности затрагивает главным образом наиболее очевидные проявления общественного антагонизма (труд—праздность, нищета—излишества, полноценность свободного человека—человек как раб машины, производственного процесса и т. п.). Об исторической роли пролетариата эта лит-ра еще не говорит отчетливо. По определению Ленина, 1848 год—это год, «когда революционность буржуазной демократии уже умирала (в Европе), а революционность социалистического пролетариата еще не созрела» (т. XV, «Памяти Герцена»). Это своеобразие момента обусловило как общественно-историческое содержание пролетарского творчества того времени, так и значение его. Несомненно пролетарская лит-ра была самой революционной в ту пору; она была сильна тем, что выражала протест и негодование трудящихся масс. Но сам по себе этот протест был во многом еще стихийным, незрелым. Выражая этот незрелый протест, литература пролетариата в ту пору не могла еще перешагнуть порога детства, не являлась еще в полной мере самостоятельной.

Более отчетливый характер приобретает социалистическая направленность в творчестве писателей пролетариата в 1871 во Франции. Сделать шаг вперед в развитии пролетарского творчества оказалось возможным потому, что пролетариат хотя временно, но оказался победителем буржуазии (опыт Парижской коммуны), и потому еще, что была разработана к тому времени теория научного социализма (учение Маркса, Энгельса), что опыт пролетарской борьбы получил международное значение (деятельность I Интернационала). Но пролетарская лит-ра еще не смогла стать самостоятельной до конца, выделить себя из потока общедемократической литературы, т. к. сама не была еще свободна от гуманистических настроений и не приобрела необходимой политической партийной заостренности и последовательности.

Уже из этих примеров видно, какое исключительно важное значение имеет для развития пролетарской литературы непосредственно революционная обстановка. Подлинная история

пролетарской лит-ры начинается по-настоящему только в эпоху империализма и пролетарских революций, тогда, когда развертывается решительный бой пролетариата за политическое господство, за диктатуру. Сейчас уже «нет такой страны в мире, в которой борющийся пролетариат не пытался бы оспаривать монополии буржуазии на литературу, не пытался бы создавать свою литературу борьбы» (Из доклада Радека на I Всесоюзном съезде советских писателей). Весьма характерно, что наибольших успехов достигает пролетарская лит-ра в тех странах, где пролетариат имеет больший опыт борьбы и обладает высокой политической зрелостью. Так, в годы «стабилизации» капитализма, после революции 1918—1923, формируется пролетарская лит-ра в Германии. Пролетарские писатели И. Бехер, А. Шарер, К. Нейкранц, Г. Мархвитц, В. Бредель, Э. Вейнарт, Турек и др. в своем творчестве отразили эпизоды борьбы германского пролетариата, разоблачали приемы фашистской буржуазии, попытки ее начать войну с СССР, выразили глубокое сочувствие отечеству пролетариата, Советскому Союзу (напр.: И. Бехер, «Великий план»). Опыт диктатуры пролетариата в Венгрии определил собой качественный и количественный рост венгерской пролетарской литературы: Б. Иллеш, А. Гидаш, А. Барта, А. Габор, А. Комьят, А. Гергель, Л. Киш—писатели венгерского пролетариата, заслуженно получившие широкую известность.

Не только европейский пролетариат создает свою лит-ру. Показательны успехи развития пролетарской лит-ры в Азии. Особо значителен рост пролетарской лит-ры в Японии и Китае. Сильная непосредственной близостью с жизнью трудящихся масс, глубоко демократическая, политически-четкая, эта литература на деле становится мощным фактором борьбы пролетариата с империалистическим режимом.

Так. обр. величайшее значение для развития пролетарской лит-ры имеет острота борьбы за политическое господство пролетариата, размах борьбы и степень революционной сознательности рабочего класса. Огромным по значению стимулом для развития международной пролетарской литературы является факт существования пролетарского государства, наличие страны строящегося социализма. Опыт пролетариата Советского Союза воздействует на международную пролетарскую литературу многосторонне. Прежде всего остро обозначившаяся борьба двух систем—загнивание одной и расцвет другой—усиливает переход на сторону пролетариата писателей из мелкобуржуазных и других социальных групп, содействует выявлению дарований непосредственно из рабочего класса, которые отдают свой талант делу подготовки революции, зажигаются стремлением приблизить сроки ее. Самый факт существования СССР содействует качественному росту международной пролетарской лит-ры. Получает бо́льшую конкретизацию идея социалистического переустройства, критика капиталистического господства становится более глубокой, острее осознается необходимость для пролетарской лит-ры освободиться от крупного своего недостатка—неумения писателей выйти за пределы изображения непосредственных, гл. обр. экономических отношений между буржуазией и пролетариатом. Опыт развития пролетарской лит-ры в самом Советском Союзе в свою очередь благотворно идейно-творчески воздействует на практику зарубежных писателей пролетариата.

В России, так же как и в других странах, даже может быть с большей определенностью, пролетарская лит-ра измеряла и определяла свое развитие ступенями политической борьбы пролетариата. Пролетарская литература здесь формируется с конца 80-х и начала 90-х гг. (Горький, Шкулев, Нечаев и др.), т. е. в годы политического и общественного становления русского рабочего класса. Революция 1905 обозначила рост пролетарской лит-ры как количественный, так и качественный, П. л. стала определенней в идейно-политическом смысле, возросла ее общественная роль. Традиции революционной борьбы живут в творчестве пролетарских писателей и в годы реакции (Горький, А. Луначарский и др.). Организованная в 1912, в год подъема революционной борьбы, большевистская «Правда» совершает большую работу по собиранию и воспитанию пролетарских писателей, отстаивает принципы большевизма в области культурного и лит-ого строительства. Но решающим и всеопределяющим моментом для развития пролетарской лит-ры явилось завоевание рабочим классом политического господства в октябре 1917.

Лишь диктатура пролетариата обеспечивает полную возможность для действительно свободного развития пролетарской лит-ры. В недрах капиталистического общества революционная, а тем более пролетарски-революционная литература преследуется господствующими классами. Достаточно напомнить факты сжигания книг в Германии, постоянные политические преследования и аресты писателей. Целый ряд писателей Венгрии находится в вынужденной эмиграции в СССР: на родине их преследует белый террор. В Китае революционных писателей казнят (Дан Лин и др.). В царской России жестокие цензурные гонения и репрессии были обычным методом «регулирования» литературного творчества. Так. обр. только пролетарская диктатура, создавая действительно свободную обстановку для творческой деятельности пролетариата, поддерживает лучшие социальные устремления писателей. Только в СССР пролетарская лит-ра получила право говорить «во весь голос».

Решающее для судеб развития пролетарской литературы значение диктатуры рабочего класса обосновывалось большевизмом задолго до фактической победы пролетариата. Большевизм на всех этапах борьбы опровергал тезис меньшевиков о том, что пролетариат, прежде чем помышлять о политическом господстве, должен итти на длительную выучку к эксплоататорским классам и признать их приоритет как в политике, так и в культуре. Давний спор был так подытожен Лениным в 1922: «Если для создания социализма

требуется определенный уровень культуры (хотя никто не может сказать, каков этот определенный „уровень культуры"), почему нам нельзя начать сначала с завоевания революционным путем предпосылок для этого определенного уровня, а потом уже на основе рабоче-крестьянской власти и советского строя двинуться дальше догонять другие народы» (т. XXVII, стр. 399).

Так. обр. политическое господство пролетариата создает материальные предпосылки для развития пролетарской лит-ры—дает свободу для проявления дарований, раскрепощает таланты, обеспечив подлинно человеческую жизнь для всех трудящихся.

Диктатура пролетариата, строй социалистических отношений — фактор, определяющий содержание и направление творческой работы писателей. Новая обстановка строительства социализма, коренное изменение в отношениях людей дают новое богатое содержание литературе.

С переходом власти в руки рабочего класса пролетарская лит-ра обогащается в своем идейно-художественном содержании тем, что получает объективную возможность развивать идею социализма в положительной, а не только в критической форме. По мере того как все более выпуклые, конкретные очертания приобретает социалистический характер реальной действительности, большую определенность получает социалистическое качество пролетарской литературы. Главная тенденция развития объективной действительности—переход к социализму—определяла собой и направление развития лит-ры.

Диктатура пролетариата обеспечила советским писателям возможность создавать реалистические положительно утверждающие картины жизни, так как новая действительность стала действительностью утверждающегося социализма. Писатели могли теперь раскрывать в конкретных, реалистически правдивых образах торжество социалистических принципов, преобразующую мир роль пролетариата.

В лучших произведениях пролетарской лит-ры обозначился ряд существенных признаков нового художественного метода. Буржуазия, особенно в пору упадка и загнивания, культивирует по преимуществу камерные формы искусства. Даже в большой эпической форме в буржуазном искусстве центр тяжести—жизнь индивида, для к-рого общественные события—фон. Пролетарская литература располагает другими масштабами. Показывая человека, она тщательно изображает «типические обстоятельства», содержание которых—события классовой борьбы за социализм, кардинальные изменения, вносимые революцией в судьбы миллионов людей, их общественное и личное возрождение. Не случайно в пролетарской лит-ре ведущее значение приобрело широкое эпическое произведение (в поэзии и прозе) с сложным сюжетом и композицией. В лучших произведениях пролетарских писателей дано по преимуществу изображение событий общественно-исторического значения. Писатели берут разные участки действительности, разные отрезки времени, но сходятся в одном—все они показывают, что революция есть сдвиг всемирно-исторического значения, что она открывает собой начало подлинной истории человечества. Проблематикой пролетарского творчества стали решающие моменты объективного хода социалистической революции: значение социалистического переворота для жизни многомиллионных масс, рождение нового типа людей и новых отношений, сложная проблема взаимоотношения рабочего класса с трудящимся крестьянством, проблема судьбы мелкотоварного производства и порожденного этим укладом строя представлений и т. п.

Художественный метод пролетарской литературы—социалистический реализм. Явления действительности изображаются пролетарскими художниками разносторонне, в развитии, с учетом характерных для этих явлений противоречий. Сосредоточенные на изображении главных, существенных тенденций развития объективной действительности, пролетарские писатели показывают, как в практике людей преодолеваются отрицательные явления прошлого. Они показывают, что процесс революционной ломки сложен, труден, но вместе с тем объективно необходим, что только через эту ломку и искоренение всех «родимых пятен» прошлого достигается возрождение человечества. Метод социалистического реализма в пореволюционной пролетарской лит-ре включает в себя разоблачительное отношение к противникам революции и остро-критическое ко всем пережиткам прошлого, включает также умение писателя вскрыть корни этих пережитков, способы их преодоления.

Главные герои буржуазной литературы—это, с одной стороны, «плут, вор, затем сыщик и снова вор, но уже „вор-джентельмен"» (из доклада М. Горького на I Всесоюзном съезде писателей), а с другой—«лишний человек», бесплодный индивидуализм к-рого делает его практически никчемным. Буржуазная литература эгоцентрична, индивидуалистична по преимуществу. Торжество индивидуальной воли предполагало здесь униженность и обезличенность других людей, массы.

Пролетарская литература, изображающая социальные процессы большого исторического значения, показывает борьбу масс и формирование нового человека. «Мать» М. Горького—одно из первых произведений, дававших пример мастерства писателя показать типические обстоятельства жизни, дать полноценное художественное обобщение опыта борьбы за новый общественный порядок. А поскольку пролетариат поднимает и увлекает в своей революционной практике всю массу трудящихся, постольку положительный герой в пролетарской лит-ре представляет уже не исключение. Как в жизни, так и в литературе происходит своеобразная реабилитация человечества, восстанавливается попираемое веками человеческое достоинство большинства людей. Ниловна у М. Горького из поруганного, забитого существа становится человеком, устремленным к великой цели, беззаветно отдающим свои силы революционному делу. Морозко в «Разгроме» Фадеева жил, как завещали отцы, — до изнурения работал, затем пил,

озорничал, когда же началась революция, стихийно пришел в отряд; старая закваска продолжала бродить в нем, но постепенно в нем оформляются новые понятия, жизнь делается осмысленней и прерывается героическим, глубоко социальным поступком.

Положительные свойства людей понимаются пролетарскими писателями в их жизненной практической обусловленности и не растворяются в категориях отвлеченной морали. О положительности героя пролетарский писатель делает вывод по тому, какое участие принимает этот герой в борьбе за социализм, как практически преодолено им тяжелое наследство прошлого, т. е., так же как и в объективной действительности, в лит-ре выдвигается критерий практики, действенная характеристика людей. Отсюда положительный герой — не застывшая неподвижная величина однажды данных свойств, а человек, показанный в его развитии. «Родимые пятна» прошлого им преодолеваются, появляются новые чувства и мысли, формируется новое отношение к людям (Шленка, Ждаркин, герои «Поднятой целины» и др.). Лучшие люди—люди сознательного, последовательного, революционного действия, своим примером увлекающие и поднимающие массы. Пролетарская литература создала Левинсона, Кожуха, Давыдова и др. героев. Но при разработке типа большевика-руководителя еще сказывается с очевидностью отставание пролетарской литературы от того, что дает сама жизнь,—недостаточность силы обобщений, с одной стороны, и художественной индивидуализации типа—с другой.

Пролетарская лит-ра отразила рождение новых чувств и новых связей людей друг с другом. Она показала также, что рождение этих чувств и отношений сопряжено с развитием и обострением чувств классовой ненависти и решимостью бороться последовательно до конца с защитниками старого порядка жизни. Ниловна у Горького по-новому начинает относиться к сыну Павлу, проникается глубоким уважением к революционерам и преодолевает свою первоначальную боязнь их. Чапаев Фурманова из вождя крестьянской стихии делается большевиком, осмысливает великие цели революции, проникается глубоким чувством ненависти к врагам революции, безграничной преданности ее делу. По-новому понимает Чапаев жизнь. До революции не было охоты жить—теперь, в революцию, пробудилась великая жажда жизни. Радость жизни испытывает Кирилл Ждаркин («Бруски»), становясь человеком большого общественного дела. Пролетарская литература дает конкретизацию положения К. Маркса: «Революция необходима не только потому, что никаким иным способом невозможно свергнуть господствующий класс, но и потому, что свергающий класс только в революции может избавиться от всей старой мерзости и стать способным создать новое общество» («Немецкая идеология»).

Преданность делу революции, последовательность в защите ее—вот непременные качества пролетарского гуманизма. Нет новых чувств и нового отношения к жизни в тех людях, которые отступают с дороги борьбы, ища «мирного способа» разрешения противоречий. Так, Фадеев исчерпывающе разоблачает Мечика, случайного спутника борьбы масс, от участия в борьбе пришедшего к прямой измене.

В эпоху буржуазного господства в лит-ре преобладает сюжет, основу к-рого составляет противоречие личности с обществом. Наблюдаются два варианта подобного сюжета. Первый из них,—когда во враждебных с обществом отношениях находится сильный, положительный в буржуазном смысле человек. Второй вариант, — когда враждует с обществом «лишний человек». И в том и в другом варианте основные действенные моменты сюжета—частная интимная жизнь человека.

Пролетарская лит-ра оригинальна и нова по своему сюжетному основанию. В практике социалистической революции и построения нового порядка жизни даны объективные условия для искоренения противоречий личного и общего. Поэтому и в лит-ре в трактовке положительных героев современности основой сюжета выступает единство личности и общества, совпадение интересов индивидуума с интересами общественного развития в целом. Пролетарские писатели рисуют перипетии жизни таких людей, для к-рых действительна высокая мера общественной активности, к-рые живут интересами общества и измеряют свой личный рост успехами общественного состояния людей. И это отнюдь не умаляет личности, не стирает ее вполне индивидуальных черт. Правда, вплоть до последнего времени в произведениях советских писателей можно было встретить трактовку единства именно в таком духе—умаления, убыли индивидуальных свойств и запросов. Указывалось, что современность-де требует жертвенного к себе отношения, растворения своего «я» в общем деле («День второй» Эренбурга, «Соть» Л. Леонова и некоторые др.). Но эта точка зрения обусловлена непониманием того, что социализм есть расцвет человечества. Такая жертвенность законно отвергалась самой жизнью, оспаривалась она и в литературе. Пролетарские писатели показали, как рождаются новые, подлинно человеческие чувства—коллективизм, героичность, как постепенно теряет человек черты обособленности, инертности, которые веками прививались ему наличием собственнических отношений.

Совершенно иначе пролетарская литература трактует тему возможных и бывших противоречий личности и общества. В буржуазной и дворянской литературе противоречие личности и общества неразрешимо и неустранимо. Резкий вызов героя обществу не несет в себе обновления общественной жизни, сам герой лишь отражает силу буржуазного общественного порядка, со всеми характерными для него противоречиями. В пролетарской литературе личность последовательно борется против буржуазного общественного порядка и руководствуется необходимостью избавления человечества от пут рабства. В пролетарской литературе героизация отдельной личности, выступающей против строя экспло-

атации, связана с показом корней ее в жизни, предпосылок ее борьбы в положении масс, с показом не частной стороны жизни, а общественной, связана с изображением единства личности и класса. Примером может служить «Мать» Горького.

Любовь, взаимоотношения полов—сюжетный стержень большинства произведений прошлого. Только писатели революционной демократии оспорили эту традицию. В пролетарской лит-ре сюжетным стержнем стали преимущественно события общественной практики людей. Тема любви выступает как одна из сторон характеристики общественного состояния людей, индивидуализации образа действующих лиц. Вместе с тем лишь пролетарская лит-ра получила объективные условия для раскрытия подлинно человеческого содержания этой темы.

Особо важное значение в пролетарской лит-ре имеет тема труда. Дворянская лит-ра поэтизировала праздность и паразитизм или же такую деятельность, которая ограничивалась целями узко-индивидуалистического самоутверждения. Буржуазия на определенном этапе развития поэтизировала труд, но брала его гл. обр. как цель индивидуального жизнеустройства либо как упоение творчеством вне общественного его значения. В прошлом лишь писатели революционной демократии открыли мир труда и борьбы как значимый мир и показали труд как основу жизни общества и отдельного лица, показали социальные условия труда (Чернышевский, Некрасов). Эта линия была углублена и приобрела новое качество в пролетарской литературе. На первых порах тема труда была чуть ли не единственной. Первоначально, эпигонски подражая лит-ре демократии, пролетарские писатели показывали труд как горькую долю бедняка. Но главное для пролетарской лит-ры—это то, что и труд осмысливается в его конкретном общественном и классовом значении, тема раскрывается в плане критики паразитизма господствующего класса, с одной стороны, а с другой—акцентируется необходимость борьбы против эксплоататорского труда, за свободный труд, т. е. осмысливается общественно-историческая роль класса, создающего все ценности. Тема труда была одновременно темой борьбы. Тема труда имела большое значение в развитии пооктябрьской пролетарской лит-ры. Песни о свободном труде—первые песни поэтов новой действительности. Отмирание старого, привитого капитализмом отношения к труду и рождение нового, социалистического отношения отразила пролетарская литература. В романе Ф. Гладкова «Цемент» показано как сознательное, социалистическое отношение к труду (Глеб Чумалов, Даша), так и старое, привитое веками отношение, когда рабочий не чувствовал себя хозяином производства и относился к труду как к обременительной необходимости, отчужденно. С некоторым отставанием от жизни при переходе ко второй пятилетке пролетарская литература подошла к изображению социалистического отношения к труду как явлению массовому и глубоко типическому (Як. Ильин, «Большой конвейер»; Ф. Гладков, «Энергия»; Б. Ясенский, «Человек меняет кожу» и др.). «Превращение труда в самодеятельность и превращение прежнего вынужденного общения в общение между собой индивидов как таковых» (Маркс)—вот та новая, данная жизнью обстановка, которая раскрывает перед писателями большие возможности художественных обобщений. Пролетарская литература отразила также сдвиг в отношении к труду в сельскохозяйственном производстве. Веками существовавшая «радость» работы на собственном загончике, чреватая неудачами, лишениями, нуждой, звериной обособленностью людей друг от друга, уступила место радости коллективного труда (Шолохов, Панферов и др.).

Свойственный буржуазии фетишизм преломляется и в стиле творчества ее художников. Эстетски-созерцательное отношение к вещам, продуктам труда и техники, апологетическое восхваление «разумности» организации производства вне его социального содержания—характерные признаки буржуазного творчества, особенно на последнем этапе. Фетишизм чужд пролетариату. В пролетарской лит-ре как составное звено критики капиталистического строя дано развенчание буржуазного фетишизма, устанавливается иная, положительная трактовка мира вещей и характера связи с ними человека. Подчиненность человека силе вещей и природе рассматривается как явление историческое и классовое. У Панферова напр. дана выпукло историческая обусловленность «власти земли» над крестьянством. Еще раньше М. Горький в рассказе «Челкаш» в характеристике крестьянина Гаврилы показал давление условий труда на мысль, определяющее все представления человека (Гаврила мечтает о том, чтобы море было его пашней). Подчиненность рабочего машине на первых ступенях развития пролет. поэзии была одним из главных ее мотивов, а дальше эта подчиненность подвергается отрицанию и приобретает черты иронического осмысления в отдельных образах. Так, иронически осмысливает чувство страха перед машиной Панферов, рисуя первые впечатления от завода нового рабочего, вчера лишь оторвавшегося от земли.

Не культ вещи, не голый техницизм, а осмысление конкретно-исторической, классовой функции мира вещей и техники—главное для пролетарской лит-ры. В несовершенной, далеко еще неполной степени показана пролетарскими писателями та новая ступень власти человека над природой и вещами, к-рая обеспечена победой нового строя (А. Безыменский, поэма «Социализм» и др.), и та новая функция, в к-рой выступает теперь техника. Учет функции, социальный аспект в подходе к явлениям материального мира характерны для пролетарской лит-ры. Так, одним из существенных пунктов спора пролетарских писателей с писателями группы «Леф» был вопрос о характере изображения производственной деятельности в очерковом творчестве. Ориентируясь на литературу факта, писатели «Леф» выдвигали в качестве основного требования концентрацию внимания писателя и

его изобразительных средств на показе технического процесса как такового. Пролетарские писатели оспаривали творчески эту точку зрения. Они защищали обязательность для писателя раскрытия мира вещей, техники, производственной деятельности в общем контексте изображения классовой борьбы, в функциональном разрезе. И в этом споре еще раз находим подтверждение уже указанному выше положению—пролетарская литература призвана самой жизнью отразить реабилитацию людей, показать их как подлинных творцов реальной истории.

Партия и ее вожди — Ленин, Сталин — воспитывали и воспитывают писателей, ставят их литературному творчеству. великие задачи борьбы за освобождение трудящихся. Партия с момента своей организации внимательным повседневным, систематическим руководством способствует развитию творческой деятельности.

I Всесоюзный съезд советских писателей был своеобразной демонстрацией ведущего положения советской лит-ры и прежде всего ее авангарда—пролетарской—в современной мировой лит-ре. Но при всех преимуществах как идейно-политического, так и специфически-творческого порядка пролет. литература еще не удовлетворяет требованиям действительности, отстает от других участков практики пролетариата. Вторая пятилетка поставила задачу ликвидации капиталистических пережитков в экономике и сознании людей. Тем самым общественно-воспитательная роль лит-ры максимально повысилась, перед писателями поставлена задача быть в полной мере «инженерами человеческих душ».

Капиталистический способ производства враждебен некоторым видам духовной деятельности, напр. искусству, отмечал К. Маркс. Гегель в свою очередь заявлял об угасании искусства при капитализме, о том, что торжество прозаических буржуазных отношений подрывает вконец художническую деятельность. Современность подтвердила справедливость их положений. Наоборот, социализм обеспечивает расцвет искусства и дает условия для рождения нового, высшего его типа—искусства социалистического реализма. Неизжитое еще отставание лит-ры от жизни объясняется тем, что новая изменяющаяся действительность, сама по себе глубоко поэтическая, богатая и красочная в своих проявлениях, представляет особо сложные задачи для художественного отражения. От художника требуется большая подготовка и огромная работа, для того чтобы он мог отобразить новую поэтическую действительность,—объективная жизнь подчас оказывается гораздо ярче, сильнее и выразительнее, чем ее претворение в искусстве. Само лит-ое творчество новой эпохи меньше всего должно исчерпываться простым отображательством того, что было или есть. Оно должно давать глубокое освоение мира, улавливать зреющие, еще не получившие выражения тенденции развития, синтезировать явления. Это делает творческую работу весьма сложной, но вместе с тем все это направляет литературу по пути ее роста и расцвета.

ПРОЛЕТАРСКАЯ И СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК ЯВЛЕНИЯ РАЗВИВАЮЩЕЙСЯ ЛИТЕРАТУРЫ СОЦИАЛИЗМА.—Выше указывалось, что своей социалистической содержательностью пролетарская лит-ра отличается от лит-р других классов и социальных групп.

Пролетарская лит-ра—явление конкретно-историческое. Закономерности ее развития—в классовой борьбе пролетариата. Отсюда само понятие пролетарского писателя исторически изменчиво, конкретизируется в зависимости от этапа классовой борьбы. Протест ранних пролетарских поэтов носил стихийный характер, мотивы безнадежности, проистекающие от недостаточной уверенности в силе рабочего класса, наличествовали в их творчестве, и однако нельзя ставить под подозрение пролетарскую природу их творчества, если брать его в исторической обусловленности, с учетом свойств и сторон революционного рабочего движения. Историческая изменчивость проявляет себя не только в общей идейной окрашенности литературы, но и в формальных ее сторонах, в тех источниках, которые воздействуют на ее стиль. Так, Нечаев испытывает на себе влияние Никитина, Д. Бедный широко и вполне самостоятельно осваивает в дореволюционную пору басню, политически оттачивает ее. После революции басня уступает место фельетону, эпическому повествованию и другим формам, соответствующим новым требованиям и новому обогащенному содержанию пролетарского творчества.

Критерий, указывающий на пролетарский характер творчества писателя, полно и многосторонне определяется с переходом власти к рабочему классу и обеспечением победы социализма. Высшая мера политической четкости, партийности и глубокая убежденность в победе социалистического строя—необходимые качества подлинно пролетарского писателя. Он сознательно делает свое творчество средством защиты завоеваний революции, раскрывает всемирно-историческое ее значение на показе существенных сторон общественной практики, предельно углубляет критику прошлого и его пережитков в современности. В сознании пролетарских писателей партия воспитывает ответственность за судьбы развития лит-ры в целом, партийное отношение к своей отрасли труда. В резолюции ЦК ВКП(б) 1925 эта мысль проходит отчетливо. В этой резолюции осуждены случаи мещанского обособления, зазнайства, комчванства.

Пролетарская литература—ведущий отряд всей советской литературы. Обстановка творческого соревнования различных направлений в советской лит-ре способствует расцвету творческих сил пролетариата и поднимает идейное качество литературы промежуточных социальных групп, переводя их на позиции пролетариата.

В таком сложном явлении, как советская литература, пролетарская литература играет ведущую исторически-революционную роль. Это можно проследить на тех тематических узлах, к-рыми измеряла свое развитие советская литература в целом и в которых четко проявлялась глубина познания действительности писателями различных групп. Эти те-

мы — гражданская война, социалистическая перестройка деревни, рост социалистической индустрии и ряд других.

В творчестве писателей интеллигенции, ранее так наз. писателей-попутчиков, посвященном изображению гражданской войны (Вс. Иванов, Багрицкий, Сельвинский), характерным была поэтизация в той или иной степени партизанской стихии, недоучет социалистической природы и целей революции, отсутствие развернутого показа пролетариата и партии в роли руководителя революционного наступления. Несомненно эти произведения свидетельствовали о политической солидарности писателей интеллигенции с советской властью. Они приветствовали революцию как силу, устраняющую уродства прошлого, показывали глубокие корни революции, но вместе с тем не могли раскрыть ее социалистического качества. Пролетарские писатели эту же тему раскрывали в ее подлинном, социалистическом смысле, показывали значение пролетарского руководства, создавали типические образы участников движения. Так. обр. творческая «дискуссия» самими произведениями показала положительную и руководящую роль пролетарских писателей в советской литературе.

Пролетарская лит-ра идейно-творчески опровергала интерпретацию революции как стихии, разгула инстинктов, «скифства», «метели», выпукло выраженную напр. Б. Пильняком. Она показывала сознательность пролетарской борьбы, ее интернациональный характер и роль в ней революционных резервов.

Тема о переделке деревни также по-разному трактовалась различными отрядами советской лит-ры. Формировавшаяся в восстановительный период крестьянская лит-ра давала образ пореволюционной деревни, расслоение ее, тягу лучших представителей деревни к новой жизни, выражала признание руководящей роли города. Но крестьянская лит-ра критику частнособственнического, мелкотоварного характера производства не доводила подчас до социалистических выводов. Тем самым притуплялось критическое острие, ограничиваясь по преимуществу явлениями бескультурья, дикости, варварства, и не показывался реальный путь перестройки мелкотоварного хозяйства. Но крестьянская лит-ра резко противостояла лит-ре кулацкой с характерной для последней ненавистью к городу, к машине, с защитой патриархальности деревни, и в то же время не поднималась до уровня пролетарской. Деревня в произведениях пролетарских писателей получила реалистическое изображение. В этом случае пролетарская литература опять-таки оказала плодотворное, исторически-прогрессивное влияние, она идейно-творчески воздействовала на крестьянских писателей.

Так же как и пролетарская, советская лит-ра—явление историческое, изменяющееся в зависимости от данного этапа классовой борьбы. Наиболее резко идейно-художественное отличие пролет. лит-ры от лит-ры мелкобуржуазной интеллигенции, а также крестьянской обозначилось в восстановительный период и захватило начало реконструктивного периода. Некоторый рост капиталистических элементов в начале нэпа, обострение классовой борьбы и наступление пролетариата на капиталистические элементы были почвой для колебаний в среде писателей-«попутчиков».

Но если первоначально писатели-«попутчики» свою солидарность с рабочим классом выражают в общемировоззренческом плане, то дальше, по мере того как социализм становится очевидным, реально обозначаются контуры нового строя жизни, по мере того как очевидным стало кризисное состояние капиталистического мира, эта солидарность была углублена и доведена до идейно-творческого плана. Пафос социалистического труда, рождение новых социалистических взаимоотношений — теперь общая основа творческой практики большей и лучшей части советских писателей. Различие между пролетарской литературой и литературой советской интеллигенции обнаруживает свою историческую относительность. Пролетарская литература с большей определенностью обозначается как подлинно социалистическая лит-ра.

Библиография: Ленин Н., Партийная организация и партийная литература, «Новая жизнь», 1905, № 12, 13 ноября (см. в «Сочинениях В. И. Ленина», изд. 2 и 3, т. VIII, М.—Л., 1931); Письмо тов. Ленина Президиуму конференции пролетарских культурно-просветительских организаций, «Правда», 1918, № 201, 19 сент. (по рукописи напечатано в «Сочинениях В. И. Ленина», изд. 3, т. XXIII, М.—Л., 1931); Ленин В. И., О пролетарской культуре (1920), «Красная новь», 1926, № 3 (по рукописи напечатано в «Сочинениях В. И. Ленина», изд. 3, т. XXV, М.—Л., 1931); Высказывания Ленина о пролетарской литературе см. также по «Предметному указателю ко II и III изд. сочинений В. И. Ленина», М., 1934 (см. рубрики: Культура пролетарская, Литература художественная); Маркс и Энгельс о литературе. Новые материалы. Комментарии Ф. Шиллера и Г. Лукача, М., 1933 (Биб-ка журн. «Литературное наследство»); Маркс и Энгельс об искусстве, состав. Ф. П. Шиллер и М. А. Лившиц, под ред. А. В. Луначарского, М., 1933; Луначарский А. В., Задачи социал-демократического художественного творчества, «Вестник жизни», 1907, I; Горький М., О писателях самоучках, «Современный мир», 1911, № 2; Юшкевич П., Пролетариат и художественная литература, «Новый журнал для всех», 1912, XII; Луначарский А. В., Письма о пролетарской литературе. (Что такое пролетарская литература), «Борьба», 1914, I; Богданов А. А. (псевд. А. А. Малиновского), Искусство и рабочий класс, М., 1918; Фриче В. М., Пролетарская поэзия, М., 1918; Луначарский А. В., Диалог об искусстве, М., 1919; Бессалько П. и Калинин Ф., Проблемы пролетарской культуры. Пути и достижения пролетарской культуры в освещении рабочих писателей, П., 1919; Львов-Рогачевский В. П., Поэзия новой России. Поэты полей и городских окраин, М., 1919; Пролетарская культура, Пролетарская поэзия, Саратов, 1920; Малый И., Материалы к истории пролетарской литературы. Первый Всероссийский съезд пролетарских писателей, Харьков, 1921 (Доклады. Прения. Резолюции); Плетнев В. Ф., Пути пролетарской поэзии. (Опыт анализа идеологии), «Горн», 1923, VIII; Богданов А. А., О пролетарской культуре, 1904—1924, Л.—М., 1924; Полянский В. (П. И. Лебедев), На литературном фронте, Сб. статей, М., 1924; К вопросу о политике РКП(б) в художественной литературе, Москва, 1924; Нейтралитет или руководство? (К дискуссии о политике РКП в художественной литературе); Чужак Н., Литература, К художественной политике РКП, М., 1924; Бухарин Н., Пролетариат и вопросы художественной политики (Стенограмма речи, произнесенной на литературном совещании при ЦК в февр. с/г.), «Красная новь», 1925, № 4; Варейкис И., О нашей линии в художественной литературе и о пролетарских писателях, «Правда», 1925, № 40, 18 февр.; Вопросы культуры при диктатуре пролетариата, Сборник, М.—Л., 1925; Гроссман-Рощин И., О пролетарской литературе и классовой идеологии, «Октябрь», 1925, I; Лебедев-Полянский П. И., О литературной политике. (Речь на Всесоюзной конференции пролетарских писателей), «Октябрь», 1925, I; Луна-

чарский А., По поводу Всесоюзной конференции пролетарских писателей, «Октябрь», 1925, I; Ольминский М. С., Пути пролетарской литературы. Речь на Всесоюзной конференции пролетарских писателей, «Октябрь», 1925, I; Осинский Н., К вопросу о «литературной» политике партии, «Правда», 1925, № 34, 11 февр.; Пролетариат и литература, Сборник статей, М., 1925; Резолюция I Всероссийской конференции пролетарских писателей, «Октябрь», 1925, I; Авербах Л., За пролетарскую литературу, Л., 1926; Бедный Демьян, О пролетарской литературе. (Речь при открытии 6 янв. Всесоюзного совещания пролетарских писателей), «Правда», 1926, № 12, 15 янв.; Коган П. С., Пролетарская литература, Ив.-Вознесенск, 1926; М. В. Фрунзе по вопросам литературы (Речь М. В. Фрунзе на заседании комиссии ЦК ВКП 3 марта 1925), «На литературном посту», 1926, № 5—6; Авербах Л., Наши литературные разногласия, Л., 1927; Идеологическая и художественная платформа группы пролетарских писателей, «Октябрь», 1927, III; Григорьев М., Творческие пути пролетарской литературы, «На литературном посту», 1928, № 9; Друзин В., Задачи пролетарского поэтического молодняка. (К вопросу об усвоении культуры прошлого), «На литературном посту», 1928, № 9; Литературные манифесты. От символизма к Октябрю, подготовил к печати Н. Л. Бродский [и др.], М., 1929; Полянский В., Кто же является пролетарским писателем. (Заметки публициста), «Красная новь», 1929, № 3; Фадеев А., Столбовая дорога пролетарской литературы, Л., 1929; Фричев В., К вопросу о повествовательных жанрах пролетлитературы, «Печать и революция», 1929, № 9; Храпченко М., О творческих путях пролетарской литературы, «Красная новь», 1929, № 11; Гурштейн А., Проблемы пролетарской литературы, «На литературном посту», 1930, № 20; Нусинов И., Вопросы стиля в пролетарской литературе, «Литература и искусство», 1930, № 3—4; Селивановский А., Творческие задачи пролетарской литературы, М.—Л., 1930; Фадеев А., За художника материалиста-диалектика, Л., 1930; Авербах Л., За гегемонию пролетарской литературы, М.—Л., 1931; Витфогель К., О пролетарской культуре, «РАПП», 1931, № 1; Нусинов И., Вопросы жанра в пролетарской литературе, «Литература и искусство», 1931, № 2—3; Фадеев А., Какая литература нужна рабочему классу, М.—Л., 1932; Горький М., О литературе. Статьи 1928—1933, М., 1933; Лифшиц Мих., К вопросу о взглядах Маркса на искусство, М.—Л., 1933; Ефремин А., Поэты в дооктябрьской «Правде», «Литературное наследство», 1934, № 7—8; I Всесоюзный съезд советских писателей (материалы и документы), М., 1934.

III. Львов-Рогачевский В. В. и Мандельштам Р. С., Рабоче-крестьянские писатели, М.—Л., 1926; Мандельштам Р. С., Марксистское искусствоведение, редакция Н. К. Пиксанова, Москва—Ленинград, 1929.

Е. Ковальчик

«ПРОЛЕТАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА» —журнал лит-ой теории и критики, орган ВОАПП (с номера 4-го журнала; первые 3 номера выходили как орган РАПП под назв. «РАПП»). Журнал начал издаваться в 1931—периодичностью раз в два месяца; первоначально редколлегия состояла из Л. Авербаха, А. Афиногенова, М. Гельфанда, С. Динамова, В. Ермилова, Г. Корабельникова, М. Серебрянского, Е. Трощенко и А. Фадеева, а с номера 4-го состав редколлегии изменился, в нее вошли: Л. Авербах, А. Афиногенов, Л. Бенде, Б. Буачидзе, Н. Дабагян, С. Динамов, В. Ермилов, В. Коваленко, М. Лузгин, И. Микитенко, М. Серебрянский, Г. Корабельников, А. Фадеев и Б. Ясенский.

Редакция журнала рассчитывала удовлетворить потребность в теоретическом осмыслении развития лит-ры и культурной революции в стране. Сильной стороной журнала была борьба с враждебными марксизму-ленинизму направлениями в литературоведении и вредными для развития пролетарской лит-ры идеологическими уклонами, отражавшими классово-враждебные влияния. Воронщина, теории «Перевала», контрреволюционный троцкизм в литературоведении подверглись жестокой критике. Проводилась борьба с литфронтовщиной, с великодержавным шовинизмом и местным национализмом—нацдемовщиной, национал-оппортунизмом. Журнал выступал против социал-фашистской лит-ой политики и критики Германии. Однако значение развернутой борьбы против проявлений враждебной идеологии сильно снижалось наличием рапповских ошибок (*см. «РАПП»*). Предполагалось осуществить широкий план. Помимо проблем принципиальной литературно-политической борьбы «П. л.» включила в свою программу разработку вопросов художественного наследства (были помещены статьи о Гейне, Чернышевском, Тургеневе, Г. Успенском и др.), характеристику искусства современности вообще (театр, изоискусство, кино и т. д.), конкретные исследования творческого пути выдающихся современных художников, разработку проблем творческого метода, пролетарской эстетики.

Однако журнал сделал мало в области положительной разработки проблем пролетарской и советской лит-ры и классического наследства. Основной и громадный порок большинства теоретических и литературно-исследовательских статей журнала — в том, что они, выдвигая лозунг диалектико-материалистического творческого метода, страдали безжизненностью, схоластичностью и не основывались на анализе конкретного развития литературы. Тенденции безжизненного абстрактного методологизирования сказывались в ряде статей журнала. Незначительным было количество работ о конкретных произведениях писателей. Часто в журнале воспроизводились ошибки творческой платформы налитпостовства. Трактовка художественного реализма исчерпывалась психологическим анализом, высшую оценку получали те классики, которые были мастерами подобного анализа. Метод Л. Н. Толстого получал особую поддержку и выдвигался в качестве метода диалектико-материалистического. Политически ошибочный лозунг руководства РАПП «союзник или враг» отражался в подходе к писателям-попутчикам. Выход журнала относился к тому периоду, когда теоретические кадры РАПП — не без воздействия критики извне—начали пересматривать некоторые положения своей платформы. Однако их самокритика в журнале была недостаточной, половинчатой (ст. Ю. Либединского и др.).

Недостаточная бдительность редакции журнала неоднократно приводила к тому, что в журнал проникали ложные и вредные по своим установкам статьи, к-рые лишь в следующих номерах журнала подвергались запоздалому критическому разбору. Так напр. была помещена содержащая меньшевистско-троцкистские ошибки статья М. Добрынина «За ленинскую переоценку наследства Плеханова», в к-рой автор доказывал, что философская борьба большевизма с ревизионизмом начата якобы лишь на последнем этапе, а не с самого начала существования большевизма. Следует отметить схоластическую и ликвидаторскую по отношению к пролетарскому искусству статью Н. Иезуитова «Конец красоте».

Последним номером журнала был № 1—2 за 1932, подписанный к печати 23 апреля, т. е. как раз в день исторического постановления ЦК партии о перестройке литературно-художественных организаций, о ликвидации РАПП и ВОАПП как организаций, ставших помехой для развития советской лит-ры. С ликвидацией РАПП журнал прекратил свое существование. *А. Прозоров*

ПРОЛЕТКУЛЬТ—сокращенное название «пролетарских культурно-просветительских организаций», действовавших в первые годы революции (I конференция ПКПО—сентябрь 1917). Свою работу Пролеткульт направлял к тому, чтобы «дать рабочему классу целостное воспитание, непреложно направляющее коллективную волю и мышление» его; целью своей П. ставил «выработку самостоятельной духовной культуры». Первая конференция, положившая начало Всероссийскому П., была созвана наркомом по просвещению А. В. Луначарским по решению конференции профсоюзов в сентябре 1917.

Активными деятелями П. были: А. Луначарский, А. Богданов, Ф. Калинин, В. Полянский, Ст. Кривцов, В. Плетнев, П. Керженцев, Н. Маширов-Самобытник, Н. Лукин, В. Игнатов и др. В организацию входили лучшие пролетарские поэты и писатели: Александровский, П. Бессалько, Герасимов, Кирилов, Маширов-Самобытник, Обрадович, Поморский, Садофьев, Санников и др. П. активно занимался вопросами науки и искусства—лит-рой, музыкой, живописью, театром, рабочими клубами. Однако вопросы литературно-творческие были главными для организации. В университетах, рабочих студиях, организованных П., нашла себе воплощение идея о принципах пролетарской культуры и науки, гл. обр. как их понимал А. Богданов (*см.*). П. вел большую издательскую работу, имел ряд периодических изданий (напр. журнал «Пролетарская культура», «Грядущее», «Горн», «Гудки», всего около 20 органов). Выпустил П. много сборников пролетарской поэзии и прозы. П. имел свои организации в ряде провинциальных городов. К лету 1919 было около 100 провинциальных П. По данным 1920 в организации насчитывалось около 80 000 студийцев, работой П. были охвачены значительные слои рабочих. Существовал П. при Наркомпросе как общественно-добровольная организация пролетарской самодеятельности. Массовый характер пролеткультовского движения был обусловлен победой пролетарской революции. Стремление рабочих масс овладеть культурными ценностями прошлого и работать творчески получило поддержку и организационное оформление. Но принципиальные установки П. содержали глубокие ошибки, и коммунистическая партия неустанно исправляла их. Основная политическая ошибка П. состояла в том, что П. рассматривал культурное движение пролетариата как новую, особую форму рабочего движения наравне с движением политическим, профессиональным и кооперативным, претендуя на особую чистоту от всяких мелкобуржуазных влияний. П. отрывал культурное строительство от всей остальной общественно-политической практики пролетариата, а строительство пролетарской культуры объявил делом исключительно индустриальных рабочих как выразителей пролетарской идеологии в ее чистой форме. Поэтому в строительстве социалистической культуры П. игнорировал не только крестьянство и интеллигенцию, но и некоторые более отсталые слои рабочего класса. Классовое сознание индустриального пролетариата пролеткультовцы объявили уже сложившимся, «ясным и математически точным», по выражению В. Плетнева. П. ставил вопрос об отношении пролетариата к культурному наследству, призывал к критическому усвоению и переработке ценностей прошлых эпох. Несмотря на это, некоторые пролеткультовцы, поэты и деятели театра, подпадали под влияние мелкобуржуазной стихии, ориентируясь в своей работе на искусство эпохи распада буржуазного сознания, на символизм, декадентство, футуризм. Некоторые из поэтов прошли мимо наследства реалистов-классиков, да и не претендовали на реалистическое творчество, предпочитая ему пафосное и отвлеченное воспевание революции.

Заслуга П. в том, что в своей деятельности он опровергал меньшевистско-троцкистское отрицание пролетарской культуры, в том, что он начал работу по собиранию и сплочению сил пролетариата на культурном фронте. Создать единый фронт революционного искусства пролеткультовцы однако не смогли, т. к. игнорировали роль трудового крестьянства и интеллигенции. Лишь лефовцы активно участвовали в Московской организации П. (ср. напр. «Тезисы по искусству», П., 1923, и «Горн», № 8), пользовались большой поддержкой, печатались в ее журналах (Б. Арватов, С. Третьяков, Н. Чужак). В самой организации П. по ряду принципиальных вопросов идеологического единства не было.

Последняя декларация П., написанная В. Плетневым, вызвала резкую критику со стороны т. Ленина (*см.* «ЛЭ», т. VI, стр. 211—216). В 1922 деятельность П. стала замирать. В условиях дальнейшего углубления культурной революции в стране П. постепенно распадается, уступая место новым формам организации творческой деятельности. На их место создались отдельные, самостоятельные объединения пролетарских писателей, художников, музыкантов, театроведов и т. д.

Во время II конгресса Коминтерна в августе 1920 было создано Международное бюро П., к-рое выпустило манифест «Братьям пролетариям всех стран». На него же была возложена задача: «распространение принципов пролетарской культуры, создание организаций П. во всех странах и подготовка Всемирного конгресса Пролеткульта». Деятельность Международного бюро П. широко не развернулась и оно постепенно распалось.

Библиография: Ленин В. И., Письмо президиуму конференции пролетарских культурно-просветительных организаций, Собр. сочин., изд. 3, т. XXIII, М.—Л., 1931; Его же, О пролетарской культуре, там же, т. XXV, М.—Л., 1931; Заметки на статье В. Плетнева «На идеологическом фронте», в сб. «Вопросы культуры при диктатуре пролетариата», Гиз, М.—Л., 1925; Письмо ЦК РКП(б) о пролеткультах, «Вестник работников искусств», 1920, № 2—3; Протоколы I Всерос-

сийской конференции Пролеткультов с 15—20 сент. 1918, под ред. П. И. Лебедева-Полянского, М., 1918; Журналы Пролеткульта: «Пролетарская культура», Москва, 1918—1921; «Горн», 1918—1923; Богданов А., О пролетарской культуре 1904—1924, Сб. ст., Л.—М., 1924; Керженцев П., Творческий театр, П., 1920; К новой культуре, П., 1921; Плетнев В., Три точки зрения на пролетарскую культуру, М., 1926; См. также библиографический указатель Львова-Рогачевского В. и Мандельштам Р., Рабоче-крестьянские писатели, М.—Л., 1926; Периодика по литературе и искусству за годы революции 1917—1932. Сост. К. Д. Муратова, под. ред. С. Д. Балухатого, изд-во Академии наук СССР, Л., 1933. *Б. Д.*

«PROLIT» (Пролетарская литература)—массовый ежемесячный литературно-художественный и критико-библиографический журнал на евр. языке, орган бывшей еврейской секции ВУСПП, издавался в Харькове с апреля 1928 по июнь 1932. «Р.» активно проводил линию ВУСПП в еврейской лит-ре.

Особенное внимание «Р.» уделял выдвижению молодых кадров из среды еврейской рабочей комсомольской молодежи и сыграл положительную роль в деле укрепления пролетарского крыла еврейской советской лит-ры. Специальные номера посвящались молодняку, а позднее и «призывникам». «Р.» выдвинул группу молодых еврейских писателей (Альтман, Балясна, Гарцман, Гринзайд, Штерман, Добин, Забаре, Коминер, Лопата, Маламед, Полянкер, Табачников, Шехтман и др.). «Р.» вел борьбу против мелкобуржуазной националистической группы «Воі» за партийность лит-ры, за актуальную тематику.

В журнале имело место искажение линии партии в отношении попутчиков, групповщина. К крупным недостаткам журнала следует отнести совершенно недостаточное внимание к вопросам теории, слабость конкретной критики. *М. М.*

ПРОЛІТФРОНТ [Пролетарский литературный фронт] — украинская лит-ая организация, издававшая одноименный журнал [1930—1931]. П. был последним звеном в цепи сменявших одна другую националистических литорганизаций (ВАПЛІТЕ, Літературний ярмарок, Пролітфронт), возглавлявшихся представителями контрреволюционного шумскизма в лит-ре—Хвыльовым и его группой. Эти же организации активно поддерживал националистический перерожденец Скрыпник и его сторонники. Кроме основных идеологических положений шумскизма-хвыльовизма (теория борьбы двух культур, ориентация на буржуазную Европу против Москвы, единый фронт националистической буржуазии) хвыльовисты выдвинули национал-троцкистскую теорию «активного романтизма», формулировавшую их творческие установки. К этим установкам прежде всего следует отнести культ сильной личности, противостоящей революционному коллективу, отрицание советской действительности (националистическая сатира), романтику прошлого, буржуазный объективизм и прямую идеализацию классово-враждебных революции типов, эпигонство по отношению к бульварной «европейской» литературе. Если в ВАПЛІТЕ эти установки пропагандировались в более прямой и открытой форме, то начиная с Літ-ого ярмарка (и особенно в период Пролітфронта) группа Хвыльового прибегала к различным формам маскировки классовой сущности своих установок, протаскивая их под видом «юродства», прикрываясь также революционной фразеологией. Теория «активного романтизма» в период П. сочеталась с переверзевщиной и литфронтовскими установками. Велась активная борьба против пролетарской литературы.

Для художественной продукции П. характерен национализм, буржуазный гуманизм по отношению к классовому врагу («трагедия» раскулаченного кулака), мелкобуржуазный индивидуализм, эстетство, формалистическое экспериментаторство, искажение сущности советской действительности. П. стремился втянуть в орбиту своего влияния и рабочих, старался привить молодым писателям свои идейно-творческие установки.

В результате разоблачения идеологической сущности П. и отхода от национализма лучшей его части П. ликвидировался.

Часть бывших пролитфронтовцев (М. Яловый, О. Досвитний, О. Вышня), как выяснилось впоследствии, продолжала классово-враждебную работу «тихой сапой» и была разоблачена как агентура националистической контрреволюции и интервентов. *Б. К.*

ПРОЛОГ [греч. prólogos—«предисловие»] в драматургии—повествовательное начало драматического произведения, композиционно часто не связанное с фабулой действия. В П. излагаются предшествующие действию события или разъясняется содержание событий, которые последуют в действии.

П. —«начало трагедии до появления хора», по определению Аристотеля,—усиленно культивировался античными драматургами. В трагедиях П. заполнялся рассказыванием мифов, лежащих в основе трагедии, чем устранялась необходимость длительной и детальной экспозиции и предоставлялась возможность начать трагедию максимально близко к самой катастрофе. В комедии П. помогал зрителю следить за сложной сюжетной архитектоникой представления. Имея чисто подсобную роль по отношению к драматургическому произведению, П. очень часто служил авторам средством прямого выражения своих политических взглядов и эстетических вкусов (Теренций в прологах своих комедий постоянно нападал на враждебный ему театр Плавта и его сторонников).

В мистериальном средневековом театре П. превратился в проповедь, предшествующую представлению и излагающую священные притчи, сценическое интерпретирование к-рых составляло мистериальное действо (такой пролог-проповедь уже существует в «Миракле о Святом Николае» Жана Боделя, начало XIII в.).

Сохраняется П. и в театре Ренессанса. В «Сказании об Орфее» Полициано [1471], являющемся мистерией, написанной на античные мотивы, П. произносит Меркурий—классические и мистериальные традиции смешиваются. В «comedia erudita» (ученая комедия), выросшей на образцах Плавта и Теренция, П. присутствует неизменно—в нем автор не только поясняет события сценического действия, но и запросто пускается в разговор со зрителями (как напр. Макьявелли в «Мандрагоре»). П.,

называемый «loas», составляет обязательную часть и спектаклей старинного испанского театра, причем служит он в основном для восхваления зрителей, а иногда и актеров.

В commedia dell'arte, не допускающей по своему характеру предварительного изложения сценических ситуаций, П. все же сохраняется и заполняется комическими монологами, сплошь и рядом совершенно не связанными с действием и часто построенными на комическом приеме «отклонения от темы» («пролог мальчика», «пролог доктора» — приведены в книге К. Миклашевского «Театр итальянских комедиантов»).

Сохраняется П. и в английском театре Елизаветинской поры—ср. прологи Шекспира; особенно едкие и воинственные П. писались Бен-Джонсоном, сводившим в них счеты со своими лит-ыми и театральными врагами.

П., нарушающий иллюзию правдоподобия сценического действия, уже редко встречается у Мольера. Пользуясь же прологом, Мольер превращал его, как напр. в «Амфитрионе», в отдельную комическую сценку.

Буржуазный бытовой театр вообще отверг П. как композиционно-самостоятельное, повествовательное начало спектакля. Дидро в «Трактате о драматической поэзии» предлагал П. полностью раствориться в первой экспозиционной сцене, которая должна, не нарушая правдоподобия действия, ознакомить зрителя с намечающимися ситуациями и с персонажами, действующими в драме.

В реалистическом театре П. сохранился только в виде отдельной первой картины или главы, оторванных от сюжетной цепи действия и являющихся как бы Vorgeschichte последующей истории. В таком П. рассказываются события, задолго предшествующие действию («детство героя»—прием, часто употребляемый в мелодраме), или указываются условия, которые дают возможность автору познакомить читателя или зрителя с событиями, показанными на сцене.

Иногда термин «П.» условно применяется и к Vorgeschichte (*см.*) повествовательных жанров.

Библиография: H. Carnahan D. H., The prologue in the old-French and Provencal mystery, Diss., New Haven, 1905; Zellweker E., Prolog und Epilog im deutschen Drama, Wiener Diss., 1906; Schauer H., Prolog, в кн. «Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte», Bd II, Berlin, 1926—1928. *Гр. Бояджиев*

ПРОЛОГ (в древнерусской лит-ре)—сборник кратких житий, поучений и назидательных рассказов-эпизодов, с расположением всех статей по дням года, из месяца в месяц. Составляя принадлежность письменности болгар, сербов и восточных славян, П. образовался в своей основе путем перевода одного из византийских «минологиев» или «синаксарей»—житийных сборников X—XI вв.; русское название «П.» вероятно получилось по недоразумению от prólogos, т. е. «предисловия» к кодексу, послужившему оригиналом при переводе. Самый перевод, как думают, был произведен коллективным трудом, в к-ром участвовали и южные славяне и восточные, скорее всего в Константинополе, в начале XII в., причем к основной греческой части книги тогда же были присоединены памяти князей Бориса и Глеба, княгини Ольги, печерского игумена Феодосия, незадолго до того канонизованного [ок. 1108]. Вскоре же русский П. стал пополняться поучениями и легендами, прикрепляемыми к тем или иным календарным памятям из состава других переводных памятников: собраний поучений, патериков и т. п.; изредка сюда же включался и свой местный материал, примитивно приспособленный в тех случаях, когда он не отвечал церковному стилю чтения: ср. напр. под 30 ноября легенду о посещении апостолом Андреем Киева и Новгорода (без эпизода старшей, летописной версии того же рассказа—о мытье в новгородских банях, чему будто бы удивлялся апостол). По мере того как П. становился широко популярным, в него проникали отголоски устной легенды, иногда даже былинные. Дошедшие до нас старшие списки русского П.—Новгородские [конец XII в. и XIII в.]. К XIV в. существовала уже так наз. вторая, обширная редакция П., превзошедшая объем основной переводной части втрое. Позже П. рос и варьировался без особенной редакционной последовательности, применяясь вообще к среднему бытовому уровню духовенства и читателя-мирянина, включая часто оригинальные поучения—анонимно или под «святоотеческим» псевдонимом. Успех П. объясняется двумя причинами: во-первых, сжатостью, тематической элементарностью его учительных статей, что делало их удобными к произнесению или чтению в определенные дни; во-вторых, широтой его содержания, к-рое охватывало всю социальную лестницу от «царей» до «рабов»,—конечно с феодально-церковной точки зрения на общество.—От обычного (домонгольского происхождения) П. нужно отличать «стишной» П., появившийся у русских сравнительно поздно [XV в.] и в особом (болгарском) переводе; этот П., с краткими «стихами»-характеристиками святых перед началами их житий, сам не смог широко привиться, но послужил для дальнейшего осложнения П. обычного, в каковой роли вошел и в первопечатное московское издание 1641.

Библиография: См. «Русская литература».

ПРОМЕТЕЙ — образ античной мифологии, занявший выдающееся место в мировой лит-ре. Миф о П. впервые фиксировал Гезиод (*см.*) в своих поэмах «Труды и дни» и «Теогония». Согласно Гезиоду «изворотливый умом Прометей обманул» Зевса, обделив его при разделе быка, за это отец богов «измыслил людям гнетущую печаль», отняв у них огонь. Но П. похитил огонь и принес его людям в пустом тростнике. Тогда разгневанный Зевс создал женщину Пандору, распространившую на земле зло и несчастия, самого же П. приковал к скале и заставил орла выклевывать ему печень. Впоследствии Геракл (с согласия Зевса) убил орла и освободил П. Этот миф послужил основанием для огромной лит-ры, посвященной разработке образа П.—небожителя, друга людей, восставшего против Зевса и принявшего бесконечные муки во имя освобождения человечества.

Буржуазные ученые сравнительно-исторической школы связывали античный миф о П.

с существовавшими на Кавказе уже в глубокой древности сказаниями о прикованном к Кавказским горам богатыре, при этом они ссылались на то, что и согласно античному мифу П. прикован к вершинам Эльбруса или вообще в Кавказских горах (см. Алексей Веселовский, Прометей в кавказских легендах и мировой поэзии, «Этюды и характеристики», М., 1907).

Имеется однако очень много оснований, чтобы поставить под сомнение гипотезу о миграции мифа о Прометее с Кавказа в античный мир. Уже по Гезиоду П.—извечный друг людей. Между тем во всех вариантах древнейших кавказских сказаний о великанах, прикованных к горам (см. Вс. Миллер, Кавказские предания о великанах, прикованных к горам, «ЖМНП», 1883, январь), прикованный богатырь—царь, обидчик людей, наказанный богом за его насилия над людьми. Таков Амран из осетинской легенды, к-рый сам о себе рассказывает, что он «был насильник, не давал покою людям на земле, спорил с божьими дзуарами (ангелами, духами) и даже бога самого ни во что не ставил»; таков Рокапий из грузинской легенды, освобождение к-рого было бы концом мира, и др. Общее с греческим мифом о П. во всех этих легендах лишь то, что пред нами Титан, вступивший в единоборство с богом. Известное родство имеется в описании судьбы Титана. Однако в то время как в эллинской легенде скованный Титан выступает как начало добра, в кавказской легенде он—начало злое. Отсюда ясно, что мы тут имеем дело не с странствующим мотивом, видоизмененным на эллинской почве, как то думали представители историко-сравнительной школы. Это два весьма различных друг от друга образа, возникших на различной социальной базе и потому столь отличных по характеру проблем, по мотивировке конфликта между Титаном и богом. Кавказский миф остается в кругу борьбы с социальным злом, тогда как эллинский ставит также проблемы борьбы человека с природой. В эллинском мифе П. восстает против всесильного, но жестокого бога, в кавказском мифе всесильный и милосердный бог укрощает жестокого насильника. Ясно, что кавказский миф создан порабощенным народом, возлагавшим все свои надежды об облегчении своей участи на бога—«единственного заступника обиженных». Недаром в одной из поздних кавказских легенд Христос присутствует при том, как заковывают насильника. Эллинский же миф вырос из практики народа, неоднократно восставшего против своих поработителей, выдвигавшего из своей среды героических бунтарей. Вся античная, а затем более поздняя общеевропейская лит-ра о П. пошла по линии усложненной и углубленной разработки эллинского понимания мифа о П. как бунте добра против зла, творческого разума против стихии природы.

Из греческих произведений до нас дошла только трагедия Эсхила (*см.*) «Прикованный Прометей», составляющая среднюю часть его трилогии о П. Первая часть этой трилогии совершенно погибла, сохранились отдельные отрывки последней части—«Освобожденный Прометей». Вторая, сохранившаяся часть начинается тем, что Власть приводит Гефеста и велит ему заковать П. за то, что он похитил огонь и подарил его людям, за то, что научил людей ремеслам. Так. обр. П. пострадал за то, что помог людям преодолеть стихию природы, овладеть ее силами. Однако у Эсхила проблема борьбы с природой самым теснейшим образом связана с социальной борьбой. Здесь сказывается огромный опыт политической и социальной борьбы его родины. Трагедия Эсхила насыщена большими политическими страстями. Эсхил оперирует богатым опытом сложного дифференцированного политического организма, живущего напряженной общественной жизнью. Все его образы воплощают в себе те или иные характерные черты общественной психики. Из этой сложной социально-политической обстановки вырастает образ Прометея, великого бунтаря, мыслителя, гордого и сильного своей волей и умом, покровителя и друга человеческого рода.

Трагедия Эсхила пронизана противоречием между его симпатиями к Прометею и верой в божественный характер олимпийской иерархии. Зевс для Эсхила не миф, а бог. Однако проблема П. у Эсхила шире старого, связанного с Олимпом религиозного сознания. Прометей выступает прежде всего как образ великого протестанта, гордого, неустрашимого борца, внутренне свободной и независимой личности. Он — великий гуманист, остро чувствующий печаль страждущих, в том числе порабощенность человека природой. Человеколюбие сливается у П. со свободолюбием. Он не приемлет мир раболепствующих перед Зевсом, покорных его тирании. Счастливый человек для П. немыслим вне гордого и независимого человека. Только через это гордое величие независимого духа получают глубокую осмысленность те блага, которые П. приносит человеку ценой своих трагических мук. П. сделал людей разумными, способными к мышлению, он научил их ремеслам, судоходству, науке чисел и грамоте, дал им творческую память и пр. Но все это для П. значимо не только потому, что облегчает человеческий удел, но и потому, что ограничивает власть Зевса над людьми.

Однако ограниченное античное религиозное сознание Эсхила, помноженное на опыт рабовладельческого строя, не позволило ещё ему сделать людей активными участниками той борьбы, которую П. поднял в их же интересах. Люди ограничиваются лишь скорбным сочувствием страданиям П. Человеческая немощь выступает как категория, извечно им присущая и вовек непреходящая. Поэтому П. в свои великие дары людям включает то, что он «смертных от предвидения избавил, слепые в них поселил надежды». Эти дары изобличают пессимистическую струю в сознании эллинских трагиков V в. В Гезиодовых записях о П. не содержится никакого намека на подобный дар П. людям. Однако пессимизм Прометея насчет судьбы человека не только не лишает его воли к героическим деяниям, но, наоборот, увеличивает его жажду облегчить человеческий удел.

Противоречия между симпатиями Эсхила к П. и его почитанием Зевса сказались с особой силой на последней части трилогии, к-рая заканчивалась, насколько можно судить по сохранившимся фрагментам, тем, что Геракл освобождает П. с согласия Зевса.

Тема П. нашла свою дальнейшую разработку в римской лит-ре. О в и д и й (*см.*) в «Метаморфозах» (кн. I, гл. II) рассказывает, что, после того как все живые существа были созданы, П., смешав землю с водой, создал человека по подобию богов. Но в то время как все живые существа были созданы с головами, направленными к земле, П. создал человека с головой, направленной к небу, и со взглядом, устремленным к звездам. Мотив о том, что П. не только облагодетельствовал, но и создал человека, стал впоследствии центральным во многих произведениях о П. Если у Овидия мы находим еще наивное продолжение Гезиодова мифа, то у сатирика Л у к и а н а (*см.*) мы уже сталкиваемся с сатирическим снижением этого мифа. Спор П. и Гермеса у Лукиана представляет собой образец софистического искусства, где торжество П. над Зевсом не столько моральное, сколько риторическое. В основе этого снижения образа Прометея Лукианом лежит признание, что едва ли человеческий род достоин величественного героизма титана. Проблема противоречия между героизмом и жертвенностью и моральным величием П., с одной стороны, и жалким человеческим родом с его аморальностью — с другой, была поставлена также Платоном в его диалоге «Протагор».



Флаксман. Иллюстрация к трагедии Эсхила «Прометей»

Образ П. в средневековой лит-ре получил истолкование как образ предшественника Христа. Так, один из отцов церкви Тертуллиан говорит о П. как кавказском распятии и дважды повторяет, говоря о Христе,—«вот доподлинный Прометей». П. как предшественник Христа, как искупитель истолковывался и в испанской религиозной драме XVII в. Но христианское истолкование слишком шло вразрез со всей сущностью П., и средневековая лит-ра не оставила ни одного значительного произведения о П. Расцвет лит-ры о П. наступает с середины XVIII и в начале XIX вв. Образом П. заинтересовываются Вольтер, Гёте, Байрон, Шелли, Леопарди, Лонгфелло, Альфред де Мюссе и др.

Французские классики, обращаясь к античной древности, миновали тему П. Образ великого бунтаря против неограниченной власти, небожителя, образ героического заступника за угнетенное человечество был глубоко антагонистичен лит-ре, к-рая в основном служила возвеличению абсолютизма. Этой темой однако заинтересовываются в XVIII в., ей и посвящена пятиактная опера В о л ь т е р а (*см.*) «Пандора». «Пандора» Вольтера проникнута чувством большой веры в торжество добра, но великий богоборец, вековечный бунтарь П. до крайности снижен. П., по Вольтеру, предоставляет Титанам, помогающим ему в борьбе с Зевсом, власть над небесами, сам же он ограничивается счастьем с Пандорой. Общая социально-политическая умеренность Вольтера не давала ему понять и раскрыть все те глубинные проблемы, к-рые были заложены в мифе о П.

Наиболее глубоким и значительным памятником в лит-ре нового времени о П. остается «Прометей» (Prometheus, 1773—1774) Г ё т е (*см.*). П. у Гёте отказывается признать безграничность силы и власти богов, ибо он знает, что и они зависят от власти рока и времени. Он отказывается стать соучастником власти Олимпа. Он этой ограниченной власти предпочитает свой безграничный творческий труд. Он—ваятель, в своих творческих созданиях он находит свой «всецельный мир». Творческая мысль, творческий труд—вот где источник бесконечного счастья, бесконечной силы человека. Но само утверждение творчества лежит через великую скорбь. Однако это сознание не ввергает П. в пессимизм, а, наоборот, наполняет его верой в свое творчество: «Людей ваяю, по образу ваяю моему, род, мне подобный,—страдать, скорбеть, усладу знать и радость, о тебе-ж и не думать, как я!»

«Прометей» Гёте остался незаконченным. Гёте писал «Прометея» в молодые годы, в годы расцвета «Бури и натиска». Надо думать, что в те годы Гёте никак не завершил бы «Прометея» примирением с Юпитером. Да и слишком чуждо примирение тому образу П., к-рый Гёте дал в осуществленной им части трагедии. Но одной из причин, почему Гёте не закончил своего «Прометея», было то, что уже и тогда Гёте едва ли знал, какое разрешение дать бунту П., тем более что в произведении имеет-

ся весьма явственный намек на пессимистическое по существу разрешение конфликта П. Минерва превращает статуи П. в живых людей. Возмущенный Меркурий рассказывает об этом Юпитеру как об акте измены Минервы. Но Юпитер успокаивает Меркурия. Поступок Минервы не приведет к торжеству П., а лишь «рабов моих громаду сей род червей умножит».

Утверждением революционного оптимистического начала П. является образ П., созданный Байроном. Мотивы прометеизма пронизывают все творчество Байрона (*см.*). Образы Манфреда и Каина чрезвычайно родственны П. В соответствии с опытом «Века разума» Байрон в своем стихотворении «Прометей» подставляет под традиционный символ огня разум; обращаясь к П., он говорит: «Твое святое преступление в том, что ты был добра пророк... и человека дух унылый доверием к разуму поднял». Байрон лишает П. пессимистических черт Манфреда. Стихотворение «Прометей» проникнуто глубоким оптимизмом, верой в осмысленность прометеевых страданий, в торжество героической воли.

Эта вера еще более углублена у Шелли (*см.*). В своей лирической драме «Освобожденный Прометей» (Prometheus unbound, 1820) в отличие от многих своих предшественников, писавших о П., Шелли окружает П. преимущественно теми, кто является носителем того или другого светлого начала, теми, кто пусть с меньшей силой и без дерзновения П., но все же всегда стремится, как и П., к добру и справедливости. Его П. знаменует собой завершенную волю к победе добра, муки П. приводят к торжеству гармонии добра и красоты. Даже враги П. осознают его великую правду и справедливость. Все века внимают его торжеству. Освобождение П.—в совершенном уничтожении самого противоречия взаимно исключающих друг друга начал, добра и зла, света и тьмы. Его освобождение—в торжестве мировой гармонии, в вечном торжестве добра и света, не знающих больше своих противоположностей.

«Освобожденный Прометей» Шелли—последнее великое произведение досоциалистической лит-ры, посвященное образу П. После Шелли появился еще целый ряд произведений, посвященных П., но все они уже изобличают закат буржуазной мысли, эпигонское бессилие понять величие античного мифа, жалкое стремление снизить великий образ до своего уровня. Так напр. Эдуард Кине в своей драме «Прометей» (Prométhée, 1838) превратил П. в заурядного предтечу Христа, к-рого архангелы Михаил и Гавриил вводят в лоно христианской церкви. А швейцарский модернистский, несколько запоздалый ницшеанец Шпителер в своем «Прометее» сделал П. отшельническим сверхчеловеком. Ту же неспособность понять этот образ показывали и столь разнообразные и далекие друг от друга поэты погибающих классов, как Леопарди (*см.*) в своем «Споре Прометея» (La scommessa di Prometeo) или Вяч. Иванов в своем «Прометее», и неудивительно, что так чужд был образ Прометея поэтам классов, вся социальная практика которых является отрицанием прометеевых начал.

Библиография: Weiske B. G., Prometheus und sein Mythenkreis, Lpz., 1842; Holle C., Die Prometheussage, Berlin, 1879; Kuhn A., Die Herabkunft des Feuers und des Göttertranks, 2 Abdr., Gütersloh, 1886; Preller L., Griechische Mythologie, Bd I, 4 Aufl., bearb. von C. Robert, Berlin, 1894; Bapp K., Prometheus, «Lexikon der griechischen und römischen Mythologie», hrsg. v. W. H. Roscher, Bd III, Lpz., 1909; Mann O., Der Prometheusmythus in der modernen Dichtung, Progr., Frankfurt a/O., 1878; Walzel O., Das Prometheussymbol von Shaftesbury bis zu Goethe, 2 Aufl., 1932; Веселовский А., Этюды и характеристики. *См.* также библиографию к статьям «*Эсхил*», «*Гете*», «*Шелли*». *И. Нусинов*

ПРОПАГАНДИСТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА — отрасль литературы, которая, используя форму литературы художественной, имеет своей самодовлеющей установкой наглядное разъяснение читателю определенных социальных, моральных и других положений, их популяризацию. В широком смысле слова всякое лит-ое произведение—научное, публицистическое, художественное—является пропагандистским, т. к. каждое из них проводит, отстаивает известные идеи, составляющие его содержание. Однако в отличие от художественной литературы П. л. в узком смысле слова использует элементы художественной формы (образы, сюжет и т. п.) лишь как средство для наглядной и популярной передачи идей читателю. П. л. стоит на грани лит-ры художественной и публицистической, научной. Образный рассказ о действительности сочетается в ней с внеобразной публицистикой. Индивидуализированный показ людей, событий, обстановки в П. л. привлекается лишь в качестве конкретного жизненного примера, иллюстрирующего в доступной форме идеи о сложной общественно-политической жизни. Отсюда такая особенность П. л., как некоторый аллегоризм, иносказательность ее. Отсюда и преобладание таких жанров в П. л., как сказка, притча и т. п. П. л., как правило, обращена к широкому массовому читателю. К ее образцам можно частично отнести и так наз. «литературу для народа» (*см.* «*Народная литература*»), преследующую моралистические, воспитательные задачи, каковы напр. сказки и рассказы Л. Толстого, предназначенные для «народа». Однако наиболее типические образцы П. л. выдвинуты революционными группами общества, стремившимися через печатное слово пробудить сознание широких масс. Отсюда и типичное для П. л. содержание, заключающееся гл. обр. в трактовке общественно-политических и социальных вопросов.

От П. л. следует отличать агитационную лит-ру (*см.*). Их различия определяются различием между пропагандой и агитацией, на к-рое указал Ленин: пропагандист «должен дать „много идей", настолько много, что сразу все идеи, во всей их совокупности, будут усваиваться лишь немногими (сравнительно) лицами. Агитатор же, говоря о том же вопросе, возьмет самый известный всем его слушателям и самый выдающийся пример... и направит все свои усилия на то, чтобы, пользуясь этим, всем и каждому знакомым фактом, дать „массе" одну идею» (Ленин, Сочин., т. IV, стр. 412). По структуре своей П. л. отличается от агитационной прежде всего тем, что она рассчитана гл. обр. на аргументацию, разъяснение, доказательное

убеждение, в то время как агитационная литература в большей мере — на эмоциональное воздействие. Разумеется оба эти элемента имеются и здесь и там, вопрос сводится к их соотношению.

К П. л. несомненно относятся в русской лит-ре такие например вещи, как нелегальные «сказки» 70-х годов, написанные Степняком-Кравчинским: «Из огня в полымя», «Вот тебе, бабушка, Юрьев день», «Сказка-говоруха», «Правда и кривда», из к-рых последняя была издана под таким титульным листом: «Слово на великий пяток преосвященного Тихона Задонского, епископа Воронежского, изд. 5, напечатанное в типографии Духовной Академии, 1875»; книжечки Л. Тихомирова: «Сказка о четырех братьях» и «История Пугачевского бунта»—точно так же П. л. Сюда же относится пропагандистская сказка «Хитрая механика», к-рая должна была показать в цифрах, куда идут доходы государства, в частности налоги, к-рыми облагается народ, обреченный на голод и тьму. Традиции пропагандистских сказок продолжал в XX в. Басов, автор «Конька-Скакунка». *э. л.*

ПРОПЕРЦИЙ Секст [ок. 49—15 до н. э.]—римский поэт эпохи перехода к Империи, один из виднейших представителей римской эротической элегии (*см.*), к-рая в то время являлась лит-ым выражением оппозиции против национально-консервативной идеологии нового режима, культивировавшего «высокие» жанры, гл. обр. исторический эпос. Сам П. принадлежал к тем провинциальным землевладельческим слоям, к-рые недружелюбно встретили установление принципата Августа, основанного на союзе крупного землевладения с торгово-ростовщическим капиталом. Лит-ые дебюты П. отмечены печатью некоторого фрондерства. В противоположность господствующему классицистическому вкусу эпохи П. ориентировался на мастеров эллинистической поэзии—Каллимаха и Филета. Уже первый сб. стихотворений П.—«Cynthia» [Кинфия, ок. 28; Кинфия (Цинтия)—имя, данное поэтом своей возлюбленной Гостии (Hostia)]—содержит типичное для эллинистической литературы соединение сентиментальной эротики с «ученой» мифологической аппаратурой. Основная тема—любовь поэта к «суровой владычице», гложущая, неизбывная страсть, к-рая захватывает все существо человека и не оставляет места для других жизненных интересов. Но широко используя традиционную эротическую и мифологическую топику, вращаясь в значительной мере в кругу условных мотивов и ситуаций, П. не отвлекался от современности и реагировал на нее со своей (не менее условной) позиции влюбленного поэта, учителя любви, врага войны и наживы. Для выражения всепожирающей силы страсти П. создал темпераментный и патетический язык, сжатый до темноты, семантически перегруженный, построенный на сочетании сложных фигур и смелых образов. «Кинфия» привлекла к П. внимание известного вельможи Мецената, к-рый собирал вокруг себя писателей с целью направить их интересы в сторону пропаганды нового режима и его идеологических основ. Уже во втором сборнике Проперция [ок. 26], где поэт варьирует прежние темы, углубляя анализ страсти и еще более усложняя композицию своих стихотворений, звучат ноты примирения с Августом. Тематика П. меняется: в третьем сборнике [ок. 22] преобладают теоретические размышления на любовные темы, и П. возвещает свой отход от «Кинфии», т. е. эротической поэзии. В качестве продолжателя эллинистической традиции, «римского Каллимаха», он избрал «ученую» элегию, разработку мифов и национальных преданий римской старины—жанр, направленность к-рого в известной мере соответствовала господствующей идеологии. Однако этот план не был осуществлен полностью, т. к. в последнем сборнике П. [ок. 16] вновь возвращается к проблемам женской психологии, достигая в своих стихотворениях большой реалистической силы. Произведения П. пользовались значительным успехом у современников, но «трудный» и «ученый» язык делал его малодоступным для позднейшей античности. Интерес к П. возродился лишь со времен Петрарки. Мотивами П. увлекались А. Шенье и Гёте. В русской поэзии имеются подражания П. у А. Майкова.

Библиография: I. Издания: C. Hosius, 2 Aufl., Lpz., 1922 (лучшее); J. S. Phillimore, Oxf., s. a., [1912], комментарий; M. Rothstein, Bd I—II, 2 Aufl., Berlin, 1920—1924; Элегии, перев. А. Фета, СПБ, 1888; То же, изд. 2, СПБ, 1908 (неудовлетворителен, но П. вообще с трудом поддается переводу на новый язык).

H. Plessis F., Études critiques sur Properce et ses élégies, P., 1886; Birt Th., Die Cynthia des Properz, Lpz., 1922; Buecheler F., Properz (Kleine Schriften, Bd II), Lpz., 1927; Festa N., Saggi sulla poesia di Properzio, Firenze, 1927; Benda J., Properce ou les amants de Tibur, 3-me éd., P., 1928. *И. Троцкий*

ПРОПОВЕДЬ—церковный ораторский жанр, имеющий свою весьма разработанную теорию (так наз. гомилетика), привлекаемый к историко-литературному изучению лишь в той мере, в какой он является в некоторые моменты своего исторического развития показательным для характеристики лит-ого стиля данной эпохи и в той или иной степени его определяющим. Так, П. так наз. «отцов церкви»—Иоанна Златоуста, Василия Великого, Григория Богослова, Августина Блаженного, Амвросия, Григория Двоеслова и др.—дают очень яркие образцы стиля позднегреческой и латинской прозы. Анализ стиля проповедей Лютера образует неотъемлемую часть изучения развития новонемецкой прозы. Проповеди Боссюэта, Бурдалу и др. духовных ораторов XVII в. являют важнейшие образцы прозаического стиля французского классицизма, а проповеди Абрагама де Санта-Клара—стиля немецкого барокко. Таково же значение некоторых видов П. в средневековой русской лит-ре, с преобладающей ролью в ней церковной культуры и с типичным для нее синкретизмом лит-ых жанров (термин «П.» однако в эту пору отсутствует и ему соответствуют термины более общие—«Слово» и «Поучение»). В качестве образцов старинной русской домонгольской П., дающих представление о выработке элементов художественного стиля и композиции, могут быть названы «Слова» митрополита Иллариона [XI век] и Кирилла Туровского [XII век], очень искусно использовавших соответствующие византийские источники и на основе их

давших для своего времени незаурядные по лит-ому мастерству произведения. В них в изобилии присутствуют сравнения, антитезы, олицетворения отвлеченных понятий, символический параллелизм, иносказание, риторические обращения, драматизация изложения, осуществляемая между прочим введением диалогов, наконец элементы пейзажа. Без знакомства с этого рода образцами риторически украшенной П. было бы трудно понять возникновение в конце XII в. такого памятника, как «Слово о полку Игореве», с его системой художественных средств выражения. В дальнейшем в качестве примеров художественно оформленной П., интересной в стилистическом отношении, могут быть указаны «Слова» Серапиона Владимирского [XIII в.], «Слово похвальное» инока Фомы [XV век], «Слова» Максима Грека. Теория и практика проповеднического искусства расцвели в XVIII в. на Украине, главным образом в произведениях Галеровского, в связи с борьбой Украины с Польшей, нашедшей себе в сфере церковной выражение в борьбе православия с католичеством.

Библиография: Пыпин А. Н., История русской литературы, тт. I—II, изд. 4, СПБ, 1911; Келтуяла В. А., Курс истории русской литературы, ч. 1, СПБ, 1906—1911; Петухов Е. В., Русская литература, изд. 3, П., 1916. Литературу по древней русской П. см. Мезиер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включительно, ч. 1, СПБ, 1899. *И. Г.*

ПРОРОКИ—*см.* «*Библия*».

ПРОСВЕЩЕНИЕ.

1. *Общая характеристика* [323].
2. *Идея «естественного человека»* [325].
3. *Противоположность «цивилизации» и «естественного состояния»* [325].
4. *«Гражданское общество» и политический идеал Просвещения* [327].
5. *Недостатки материализма эпохи Просвещения* [328].
6. *Художественный реализм в эпоху Просвещения* [330].
7. *Особенности русского Просвещения* [336].
Библиография [337].

1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА.—Идейная борьба, к-рую вели буржуазные классы с политической и культурной системой феодально-абсолютистской государственности, носит в истории название «П.». Против идеологии феодализма революционная буржуазия выдвинула свою идеологию, основанную на «разуме», пропагандирующую П. в противовес религии и суевериям—наследию феодального строя. Широкое движение против феодализма начинается с эпохи Возрождения и образования независимой голландской республики. Но свою специфическую форму оно получает накануне буржуазной революции XVIII в. в связи с приближением промышленного переворота, ростом массового антифеодального движения среди широких слоев так называемого «третьего сословия».

Основной поток новых идейных и политических стремлений нашел свое первоначальное русло на английской почве, в стране, в которой буржуазные формы общежития сложились быстрее и раньше, чем в других странах Европы. Не только политические формулы буржуазного освободительного движения, выраженные уже Локком, но и философско-эстетические нормы и мораль перешли к французским и немецким просветителям от Шефтсбери, Гетчесона и др. Особенно крупную роль сыграло французское П., в к-ром выявились в наиболее интенсивной и универсальной форме все присущие этому общественному движению свойства в отличие от более узко-практического характера английского П. Меньшее влияние имело П. в Германии; лишь один его представитель Лессинг (*см.*) оказался в центре общеевропейского направления передовой мысли этой эпохи. Различная сила и роль просветительного движения в разных странах объясняется различными историческими условиями развития трех передовых в XVIII в. стран Европы и положением, занимаемым в них буржуазной демократией, этим преимущественным носителем идей П. Компромиссный характер борьбы английской буржуазии с дворянством, в значительной мере вызванный их общим страхом перед уравнительными стремлениями крестьянской и ремесленной демократии (движение левеллеров), привел к тому, что в Англии сама аристократия выделила из себя и либеральные (виги) и консервативные (тори) элементы. Отказавшись от ряда экономических привилегий, английская аристократия сохранила свое влияние в политической и идеологической области. В Германии же вследствие ее исключительной раздробленности и экономической отсталости против реакционного дворянства не оказалось развитой и сильной буржуазии, способной объединить интересы всего третьего сословия страны. И только во Франции единственной прогрессивной силой, охватившей своим влиянием все передовые элементы страны, было tiers d'état—третье сословие,—возглавлявшееся на том этапе революционной французской буржуазией. Национальному объединению этой силы способствовала централизация всех политических и административных органов государства под эгидой абсолютизма. Но в хозяйственной жизни страны, сохранившей весь груз феодальных привилегий и цеховых регламентаций, власть абсолютистского государства проявлялась как тормозящий общественное развитие пресс, тяжесть к-рого испытывали не только народные массы, но и буржуазия. Вот почему в П. можно уловить две тенденции: первая состоит в отрицании формального идеала абсолютного государства, как его понимали в парламентах «королевские буржуа»—приверженцы абсолютизма, и в защите интересов «свободной» личности; вторая, напротив, заключает идею общенационального гражданского единства, отличаясь этим политическим оттенком от принципа «laisser faire», т. е. программы безудержной конкуренции, и следовательно от той жажды спекуляции, наживы и грюндерства, к-рыми отмечены уже первые десятилетия XVIII в.

«Нельзя забывать,—писал Ленин,—что в ту пору, когда писали просветители XVIII в. (которых общепризнанное мнение относит к вожакам буржуазии), когда писали наши просветители от 40-х до 60-х гг., все общественные вопросы сводились к борьбе с крепостным правом и его остатками. Новые общественно-экономические отношения и их противоречия тогда были еще в зародышевом состоянии. Никакого своекорыстия поэтому

тогда в идеологах буржуазии не проявлялось; напротив, и на Западе и в России они совершенно искренно верили в общее благоденствие и искренно желали его, искренно не видели (отчасти не могли еще видеть) противоречий в том строе, который вырастал из крепостного» (Сочин., изд. 3, т. II, стр. 315).

Тем не менее внутри П. можно заметить ряд различных направлений, отражающих как отдельные этапы его становления (от Монтескье и Вольтера до Дидро и Гольбаха), так и начинающуюся диференциацию внутри третьего сословия (основное крыло П.—энциклопедисты и линия Руссо).

2. ИДЕЯ «ЕСТЕСТВЕННОГО ЧЕЛОВЕКА». — Одной из центральных идей, к которой было приковано внимание идеологов П., была идея, что политические, правовые и эстетические нормы жизни должны создаваться, исходя из качеств «естественно» сложившегося индивидуума, не скованного никакими рамками политической и государственной системы. Этой идее просветители придавали особое значение, опираясь на исторически переходные формы жизни, в к-рых разложение феодальных отношений выделило личность, уже свободную от всяких родовых и феодально-иерархических связей и, с другой стороны, еще не знающую действия развернутых антагонистических противоречий капиталистического общества. Пропаганда «естественного человека» и «естественного» права имела в то время громадное прогрессивное значение, так как была направлена против абсолютизма и католицизма с их полным подчинением личности авторитету церкви и государства. Науку о человеке просветители понимали как «антропологию» в широком смысле, в центре к-рой стоит изучение биологических и психических возможностей человеческого существа, взятого как самостоятельная единица, как «атом». Идея «естественного человека» сближает и связывает единой нитью все этапы освободительного движения буржуазной демократии, на знамени к-рой значились идеаяы гуманизма уже в эпоху Возрождения. Но в отличие от этой эпохи П. несло свои гуманистические идеи в обществе с развитым мануфактурным производством, большей степенью классового расслоения и более равномерно развитыми элементами буржуазной цивилизации. Выделившаяся из распада феодального мира личность в эпоху Возрождения еще глубоко связана с народной почвой, тогда как общее образование и распространение художественных знаний в эпоху П. более академично, верхушечно и отдалено от народа. Поэтому гуманизм просветителей, тоже горячих поборников интенсивной жизненной полноты и «естественного» личного развития, уже значительно более рассудочен, чем тот идеал стихийного проявления натуры, к-рый обрисован например Рабле (*см.*).

3. ПРОТИВОПОЛОЖНОСТЬ «ЦИВИЛИЗАЦИИ» И «ЕСТЕСТВЕННОГО СОСТОЯНИЯ».—Если разложение натурального хозяйства и связанных с ним «естественных» природных форм жизни находилось в эпоху Возрождения еще на сравнительно ранней стадии, то в XVIII в. вопрос окончательно решен в пользу «искусственных» культурных образований—«цивилизации» и ее городских центров. Вот почему проблема так наз. «естественного состояния» ставится П. в более заостренной форме, чем у классиков Ренессанса; эти последние решали ее еще наивно и без особой логически обоснованной аргументации. Новая ступень общественного развития отличалась тем, что стремления отдельных личностей к неограниченной свободе, повседневно ущемляемой феодально-католическим государством, столкнулись вместе с тем и с отрицательными сторонами нарождавшегося капиталистического строя. И вот демократически-плебейская часть просветителей устами Руссо (*см.*), этого «короля улицы» (Д'Аламбер), и отчасти Дидро, сравнивая достижения цивилизации с тем, что народные массы вкладывали в понятие жизненного благополучия, высказывалась в пользу «естественного состояния», когда человек, лишенный преимуществ цивилизации, не знал и ее темных сторон. Пессимистическая оценка общественной формы человеческого существования вела Руссо к признанию рокового антагонизма между естественными потребностями человека как существа природы и навязанной ему коллективной жизнью системой сковывающих узаконений. Так. обр. Руссо отрицательные свойства классового общества рассматривал как необходимые следствия прогрессивного хода человеческой истории. Но основная линия П., представленная напр. Дидро и Лессингом, держалась точки зрения, примирявшей «социальное» и «естественное», «природу» и «цивилизацию». Просветители положительно оценивали общественные качества человека и, как говорит о них Ленин, не замечали еще противоречий буржуазного общества. Во всяком случае они далеки еще от того, чтобы подобно Руссо избрать противоречия общественного прогресса трагическим мотивом всех своих построений. Это послужило одной из причин, побудивших просветителей обратиться к классической древности, чтобы в присущем ей способе производства, сохранявшем элементы естественных и личных связей, увидеть подтверждение мысли Гельвеция и Дидро о возможности «какой-то ступени цивилизации, более соответствующей счастью человека». Другими словами, за этим отношением к древности как к историческому образцу можно заметить не только тоску по простой и мощной культуре в противовес вычурной идеологической системе абсолютизма, но и стремление защитить положительный элемент цивилизации от нападок на нее слева. В отличие от классиков Просвещения Руссо больше внимания уделял, так сказать, разрушительным проявлениям исторического процесса, его изнанке, обращенной преимущественно к социальным низам. Под углом зрения идеализированной, не запятнанной цивилизацией природы «естественного» человека история казалась Руссо сплошным декадансом, несмотря на признанный им прогрессивный рост ее материального и технического элемента. Но разумеется самое интересное заключается вовсе не в том, что Руссо в состоянии дикости отыскал «золотой век» человечества, а в том, что он понимал неизбеж-

ность исторических противоречий, основанных на неравенстве имуществ, и в этом смысле стоял ближе к диалектическому пониманию истории, чем более оптимистически, но и более прямолинейно мыслившие просветители. Энгельс писал, что «учение Руссо в первом своем изложении, можно сказать, блистательно обнаруживает печать своего диалектического происхождения», что «более чем за 20 лет до рождения Гегеля» Руссо уже знал диалектику противоречия («Анти-Дюринг»).

4. «ГРАЖДАНСКОЕ ОБЩЕСТВО» И ПОЛИТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ ПРОСВЕЩЕНИЯ. — Просветители хотя и были идеологами буржуазии, но отражали на той ступени исторического развития интересы народных масс. Поэтому они не могли совсем обойти тот факт, что гармония между естественными предпосылками существования человека и общественной формой его жизни давно нарушена ходом самой цивилизации, в которой рост богатства неизменно рождает свою противоположность—нищету, т. е. вынужденный отказ даже от элементарных жизненных потребностей. Но все эти явления просветители связывали больше с прогнившими устоями феодального государства, а известные затруднения у них вызывало только то, что происходило в недрах самого буржуазного мира. Уже Гоббс, характеризуя этот мир, пришел к отрицательной оценке господствующего в нем эгоизма и хищных инстинктов. Просветители наблюдали, как коммерческий дух цивилизации проникал даже в феодальные элементы общества, порождая так наз. «торгующую аристократию»—этот предмет горячих споров в салонах XVIII в.,—и вплоть до иезуитских корпораций. Но с точки зрения великой программы универсального перевоспитания человечества—на основе «разума» и «просвещения» — феодально-буржуазный эгоизм выглядел, как зло, от которого человечество может вполне освободиться под руководством его мыслящего, философского авангарда. Когда Монтескье (*см.*) и Дидро писали, что торговля «смягчает нравы» и одновременно служит фактором разрушения «добродетели» и гражданской спаянности людей, то они не переставали верить в силу интеллекта и в доброту человеческой натуры. Такой оптимизм ставил престиж общеполитического интереса буржуазии выше обыденной практики буржуазной жизни, расщепляющей этот класс на множество эгоистических воль. Трудность однако заключалась в том, что «общегражданский» политический идеал нельзя было вывести непосредственно из классовой основы буржуазного общества, как и наклонность к общественной деятельности в форме бескорыстного стремления — из материальных эгоистических интересов отдельных буржуазных индивидов. Политическое сознание буржуазной демократии оказалось так. обр. на известном отлете от содержания буржуазного общества как «мира потребностей, труда, частных интересов» (М а р к с). Поэтому просветители, не принимавшие культа эгоизма как единственной основы полноценной жизненной деятельности, установили идеал политического гражданина—citoyen'a, преодолевающего эгоизм собственного материального существования. Недаром Вольтер (*см.*) вменял в заслугу родоначальнику французского Просвещения Бейлю то, что он сумел сохранить равновесие между двумя крайними принципами, усвоенными им от Платона (идея и моральный долг) и Эпикура (страсть и самодеятельность личности).

Вот это противоречие буржуазно-демократического движения, состоящее в том, что его представители в борьбе с феодализмом воплощают как бы интерес всего гражданского общества и даже всех его классов, враждебных старым порядкам, и вместе с тем расчищают исторический путь только для господства буржуазии, обусловило ряд существенных недостатков в материалистическом мировоззрении просветителей — от Дидро до Фейербаха и Чернышевского.

5. НЕДОСТАТКИ МАТЕРИАЛИЗМА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ.—В защите чувственной жизни от посягательств на нее со стороны полусредневековых сил—церкви и государства—передовые деятели Просвещения, Дидро, Гольбах, Гельвеций и др., выступали как материалисты. Ратуя за свободную и деятельную личность, они боролись за ее право на проявление всех ее особенностей, ее индивидуальной жизненной энергии. Абсолютное государство и его общие и формальные законы они рассматривали как антитезу общества. На признании наслаждения мотивом всякой жизнедеятельности просветители строили свою сенсуалистическую философию радостного и творческого эпикуреизма. Принципы П.—чувственность, страсть и личная жизнь—начисто отрицали ханжескую политическую и религиозную догматику, требующую от личности полного самоотречения в пользу католического абсолютистского государства. Эти принципы получили свое выражение уже у Монтескье и Вольтера, представлявших первый этап французского П., находившегося еще целиком под влиянием английского либерального конституционализма в политике и локковско-ньютоновского деизма—в философии. От этой материалистической тенденции произошел в лит-ре между прочим тот философский юмор относительности — сравнения всего претендующего на абсолютность с малым и ничтожным,—воплощением к-рого служат напр. Гулливер Свифта (*см.*) и Микромегас Вольтера. Смысл этого юмора заключен конечно в уничтожающей критике всех догм и кодексов жизни, к-рых придерживались тогда консервативные элементы, включая парламентскую буржуазию. Этот же материализм, даже в вольтеровской половинчато-деистической форме, нес с собой и атеизм или хотя бы сомнение в религии. Просветители искали при этом такого выражения индивидуальной потребности, в к-ром не было бы духа «войны всех против всех», духа всеобщей корысти и эгоизма. Неудивительно, что оптимизм и материализм П., особенно на его зрелой ступени (Дидро, Гельвеций, Гольбах), прямым путем ведет к утопическому социализму и коммунизму Бабёфа, поднявшим в XIX в. на щит веру просветителей в прогресс и коллективность человеческой натуры. «Не требуется

большого остроумия,—говорит Маркс,—чтобы усмотреть связь между учением материализма о прирожденной склонности к добру, о равенстве умственных способностей людей, о всемогуществе опыта, привычки, воспитания, о влиянии внешних обстоятельств на человека, о высоком значении индустрии, о нравственном праве на наслаждение и т. д.—и коммунизмом и социализмом» («Св. семейство», Сочин., т. III, стр. 160). Напротив, П. в высокой степени далеко от позднейшего буржуазного либерализма, этого подлинного выражения экономического хаоса и обособленности интересов в капиталистическом мире, как и от моральной арифметики общественного счастья в духе Бентама. Но просветители не могли стать на подлинно материалистическую и историческую точку зрения в общественных науках. В области истории они остались идеалистами, считая в конечном счете, что для изменения общества достаточно изменить сознание и нравы людей. Всю общественную историю они рассматривали с точки зрения идеалов разума. За исключением таких образцов человеческого общежития, как Греция и Рим, все остальное в истории представлялось просветителям как плод дурного ума, как неразумная случайность, а современность рисовалась им в виде странной смеси добродетельных побуждений со стремлениями к грязной наживе. Подобным низким стремлениям они сочли возможным противопоставить только стоическую мораль и идеал чувственного самоограничения. Этот стоицизм выражен и в учении Винкельмана об «идеале» как «тихом величии» (stille Grösse), отвлеченном подобно античной статуе от повседневно-эгоистических и чувственных влечений отдельных индивидов. Крайний адепт теории «общественного договора», с ее принципом всеобщего равенства людей, Руссо ставил суровую мораль Спарты выше даже афинской, по его мнению, уже слишком чувственной культуры. Не трудно понять, что деятельный человек казался просветителям возможным только в образе «эгоистического независимого индивида» (Маркс), а его практика — только в грязно-торгашеской форме. Поэтому они предпочитали занять позицию бесстрастных наблюдателей, осуждающих всю реальную диалектику положительных и отрицательных сторон в жизненной практике как сомнительное счастье, однообразие к-рого утомляло уже описанного Вольтером Кандида. Поэтому же материалистически мыслившие просветители придали своему материализму созерцательный и абстрактный характер. Вследствие непонимания диалектики они вынуждены были своим стоицизмом, политическим идеализмом и признанными ими абсолютными нормами «разума» ограничить собственную апологию чувственной материальной жизни.

Совершенно понятно, почему просветители становились идеалистами, как только принимались объяснять общественные факты. Материализм эпохи П. представлял связь эгоистических буржуазных индивидов—этих «результатов распавшегося общества» (Маркс)—как механическую связь абсолютно независимых, наподобие атомов, «естественных» людей. Оставаясь на почве механического материализма XVIII века, можно было только рассудочным путем установить единство и целостность «гражданского общества». «После Бекона,—говорит Маркс,—в своем дальнейшем развитии материализм становится односторонним», хотя французские просветители «наделили английский материализм остроумием, плотью, кровью и красноречием». Материализм П.—это философия свободной, не связанной никакими нормами личности, а между тем просветители не могли принять напр. того эгоизма в форме плутовства и цинизма, с к-рым действовали натуры, воплощенные в образе племянника Рамо,—эти продукты разложения старого мира, «эти черви», по выражению Дидро. Еще меньше способствовал созданию «нравственной» и политически воодушевляющей концепции аристократически-скептический материализм придворных Людовика XV или Фридриха II, отражавший распад всех патриархальных уз феодального мира. Без идеализации буржуа как «гражданина», как морального и этичного существа нельзя было понять в ту эпоху практики буржуазного мира в ее исторически-прогрессивной форме. Если Кант узаконил противоречия коллективности и эгоизма, эту «необщительную общительность» буржуазного мира, как роковую и неразрешимую антиномию, то просветители, также постигшие двойственность буржуазного индивида—антагонизм его «моральной» и «физической» натур,—старались, напротив, разрешить антиномию с помощью теории «морального эгоизма» (например Гельвеций), т. е. как-то примирить личное с общественным. Диалектически разрешить эту проблему или просто обойти ее просветители смогли бы, только выступив за пределы буржуазных отношений или примирившись с их основными качествами. Историческая ограниченность П. состоит в том, что оно не сумело сделать первого, а величие—в том, что оно не легко соглашалось на второе.

6. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕАЛИЗМ В ЭПОХУ ПРОСВЕЩЕНИЯ.—Те же противоречия мы найдем в художественной литературе, в искусстве и в эстетических теориях этого времени. Лит-ра развивается под знаком реализма. Дидро—враг аскетизма—очищал стоицизм в драмах от его «монашеского» оттенка. Лессинг вытравлял из немецкого театра все, что напоминало формальный общий долг и отвлеченный стоицизм; в последнем он видел мало движения и личного элемента и потому считал его в качестве художественной идеи несценичным. И Дидро и Лессинг боролись против эстетики дворянско-абсолютистского классицизма, за индивидуализацию художественного образа, за внесение в искусство эмоциональности, чувства, наконец за приближение искусства к жизни обыкновенных «средних» людей с их нетрагичными заурядными «характерами». Новый реалистич. принцип изображения «характеров» был проникнут сентиментальными тенденциями. Но даже избыток чувствительности представлял демонстративную форму эстетич. выражения той тенденции, к-рая направлена была против дис-

циплинированной придворным этикетом аристократии. У Руссо и Стерна (*см.*) эта чувствительность служит как бы признаком чистоты или «естественности» человеческой натуры, не испорченной нивеллирующим влиянием цивилизации. Не случайно XVIII в.— это век исповедей и дневников.

Реализм таким образом шел рука об руку с индивидуализмом. Последний имел две характерные формы, обе таившие опасности для дальнейшего развития реалистического искусства. «Чувствительная» форма индивидуализма обнаруживала, как впоследствии культ чувства у романтиков, бессилие личности, разорванность ее психики, отказ от практической борьбы. Достаточно вспомнить Руссо, его психологическую двойственность и внутренний разлад: почти патологическую интенсивность его эмоций, с одной стороны, и необычайную абстрактность его политических формул,—с другой. Другая форма индивидуализма сразу же придавала образу абстрактные очертания. Ее главный, доминирующий мотив—изображение «естественного человека» не в его эмоциональных реакциях, а как носителя новой формы жизненного движения, в качестве самодеятельной единицы или атома. Художественным выражением этой абстракции служит распространенная в XVIII в. композиция «робинзонад» (*см.*) в романах, в к-рых вполне буржуазный индивид описан как довлеющий сам себе хозяйственный и моральный субъект. Этот род индивидуализма отличался уверенностью в себе и практической подвижностью—качествами, отраженными в авантюрном элементе просветительской романистики. По тому, как Робинзон блуждает, лишенный не только коллектива, но и национальной почвы, можно судить об абстрактности космополитизма этой эпохи. Пустота мирового пространства, в любой точке к-рого может поселиться Робинзон (острова и т. п.), отдаленно напоминает мировой рынок, тогда еще легко расширявший свои границы, еще не тесный для инициативных буржуа.

Реализм эпохи П. обнаруживает свою абстрактную подкладку, как только пытается разрешить проблему личного и коллективного. Недаром Дефо, заставивший Робинзона обзавестись Пятницей, т. е. создать зародыш коллектива, написал вторую, чисто моральную часть своего романа. Морализм, приправленный религиозностью, очень типично представляет английский путь лит-ры П., выражением к-рого служит и слезливый пафос Ричардсона (*см.*). На сцену выступает элемент, примиряющий чувствительное существо «среднего человека» с «гражданской» действительностью. Так, Аддисон (*см. «Эддисон»*), говорит Тэн, искал «комфортабельного состояния души», т. е. некоего среднего состояния между эгоистическим самоудовлетворением и чистой совестью. Или Филдинг (*см.*) едко высмеивал мораль и ханжество пуританизма, но рисовал вместе с тем и благоразумных людей с «инстинктом добродетели». Английская лит-ра XVIII в. оказала большое влияние на всю европейскую просветительскую лит-ру, в том числе и на таких передовых людей, как Дидро и Лессинг. «Слезливая комедия», или так наз. «мещанская драма», во Франции и в Германии повторяла английские формы реализма, несмотря на то, что в ней было много примиренческих тенденций. Реалистическая лит-ра требовала правдивости, отказа от всякой условности, всякой аллегоричности художественного содержания. Этой правдивости она однако не добилась, ибо, выражаясь словами Маркса, «действительный человек признан [ею] лишь в образе эгоистической личности, истинный человек—лишь в образе... аллегорической, моральной личности». Эгоизму мещанского существования буржуазная лит-ра противопоставляет абстрактную норму добродетели либо в форме пристойности, правила, обыденности (Стиль, Аддисон), либо в образе «естественного человека», якобы вполне свободного от всяких социальных качеств (Руссо), либо наконец в виде классического «гражданина» (Вольтер, Лессинг, драмы революции).

Счастливое исключение составляет творчество тех писателей, к-рые больше чувствовали демократические стремления своего времени и добивались общественной справедливости путем защиты материальных и индивидуальных потребностей человека. Эти стремления способны были вызвать некоторые сомнения в общих абстрактных нормах и, напротив, доверие к реальной диалектике жизни. В этих случаях манера абстрактного противопоставления морали пороку, добра злу и т. п. уступает место тонкому юмору и реализму. Особенно интересны в этом отношении Дидро, Филдинг, Бомарше, к-рые в качестве художников умели ценить даже сочетание в одном лице шарлатанства и благородства, плутовства, наглости и сметливости и т. п. (Племянник Рамо, Фигаро, Том Джонс). Такой же тонкий юмор и иронию проявил Мандевилль в своем пародийном памфлете против буржуазного аристократизма моралиста Шефтсбери (в «Басне о пчелах»). Подобный же реализм проникает гениальную сатиру Свифта, ставившего низко добродетельную мораль купцов и заклеймившего их в образе злых животных—йеху.

Но в основном лит-ра эпохи П. ограничила свой реализм изображением людей в их личном, обособленном существовании—в быту, в семье. Как только она переходила к общественным ситуациям, она подчинялась абстрактному кодексу всевозможных идеальных правил. Этот идеалистический элемент лит-ры П. тоже приобретал различные формы. У английских писателей он принял характер морализма. Французские и немецкие просветители (Лессинг, Винкельман) обращались не к моральной совести, а к «идеалу», универсально и прежде всего политически истолкованному. Достижение же «идеала» предполагало применение всех средств преобразования человеческого общества: от педагогики до искусства. Вот почему классики Просвещения, борцы за художественный реализм, опасались вместе с тем той перегрузки элементами чувствительности, характеристичности и субъективизма, которые вносил в искусство сентиментализм (*см.*). Единство личного и обществен-

ного, с точки зрения просветителей, требовало некоторого ограничения индивидуальных деталей в образе в пользу общих идеальных его черт (см. «Парадокс об актере» Дидро, «Гамбургскую драматургию» Лессинга). Неудивительно, что просветители—сторонники гражданственности, политического героизма—хотя и являются противниками дворянского классицизма, никогда не порывают с традициями классики, античности. Об этом говорят и классические трагедии Вольтера и попытки в этом направлении Лессинга. Напротив, английская буржуазия даже в лице революционных еще пуритан обращается за образцами не к грекам—этому «политическому» народу,—а к древним иудеям с их абстрактной и жесткой моралью. Лит-ые и художественные явления, проникнутые классическим духом, в Англии носят на себе больше аристократических влияний [Аддисон, Поп (*см.*), Шефтсбери], чем во Франции и в Германии, породивших наиболее чистый тип буржуазной классики.

Уже в конце века в Германии наметился еще один путь реализма, продолжающий в известной степени линию Лессинга и Винкельмана и следовательно лежащий близко к французскому П. Но этот путь был уже освещен философией и эстетикой Канта, в противоположность просветителям отрицающей возможность практического разрешения общественных противоречий. Борьба гражданского и личного переносится немцами внутрь человека, как у английских морализующих писателей, хотя в отличие от последних противоречие этих начал понимается еще как отношение «идеала» к действительности, «формы» к грубому материалу буржуазной жизни. Недаром французские и в XIX в. русские просветители распространялись об утилитарном, общественном назначении искусства, тогда как в немецкой классической эстетике это качество вытеснено «эстетическим созерцанием». Классицизм Гёте (*см.*), Шиллера (*см.*) и Гумбольдта вопреки романтикам сохранял еще античную традицию П. Так, Шиллер («Эстетические письма») и Гёте («В. Мейстер») мечтали о том, чтобы путем эстетического воспитания создать из людей, живущих в буржуазном царстве «нужды и рассудка», достойных граждан «эстетического государства». Культ свободной личности, всесторонне развитой и пластически гармоничной, связывает Гёте и Шиллера непосредственно с П.; вместе с тем этот классицизм отличается уже известным разочарованием в буржуазно-демократическом идеале и значительно большим примиренчеством.

Мы уже видели, что дуализм идеала и действительности в качестве роковой и неизменной формы существования не мог удовлетворить просветителей. Они были философами и политиками и в отличие от экономистов заняты были также моральными проблемами и поисками синтетических форм жизни. Просветители не могли поэтому всякое явление окружавшей их жизни считать результатом всемирно-исторического значения. Они искали среднего идеального состояния общества, не знающего того деления на серых и блистательных людей, с которым впоследствии носились романтики как с мотивом подлинного эстетического контраста. Просветители лишены были этого чувства контраста и выше его ставили меру, коллективную общность и равенство. Не случайно во всей Энциклопедии отсутствует выражение симпатии к буржуа в достатке (Морлей). Вообще просветители не прошли мимо того факта, что внешний и чисто количественный рост общественного богатства сопровождался пропорциональным оскудением чувственной и эмоциональной культуры индивидуума. Они понимали, что возвышенность и эстетический пафос дворянского классицизма не соответствуют содержанию нивеллирующей духовный уровень людей промышленной цивилизации. Устами Дидро П. защищало буржуазный жанр даже в живописи, искусстве, предметно фиксирующем духовную и физическую серость буржуазной жизненной прозы. Но отличая буржуа как хозяйственного субъекта от буржуа как морального субъекта, экономику буржуазного общества от его идеализирующей политической морали, просветители в основном только последнюю рассматривали как предмет, способный вызвать высокое эстетическое возбуждение. Поэтому в перевесе морали и «идеала» над экономикой—сферой материальных интересов—просветители видели залог достижения той середины между двумя полюсами—античной древностью и буржуазной современностью,—реальность к-рой они считали неоспоримой в просвещенном и упорядоченном общественном коллективе. Эстетическим дополнением к этому социально-политическому идеалу служила программа художественного реализма, в понимании просветителей далекого от холодно-бездушного дворянского классицизма и от чрезмерно субъективного сентиментализма.

Это была одновременно и программа умеренного классицизма, гениальным истолкователем которой был Лессинг, предвосхитивший великих веймарцев—Гёте и Шиллера. С ее помощью основное крыло П. обходило крайний радикализм Руссо, как обходило оно и апологию буржуазного индустриального государства в английском стиле. Неправильно поэтому подобно буржуазным историкам XIX и XX вв. (напр. Сорелю и Мишле) видеть в просветителях прямых предтеч жирондистов, тем более—термидорианцев. Ибо в тех исторических условиях П. способствовало развитию революционной энергии третьего сословия, объективно содействуя приближению революционной ситуации, тогда как жирондисты объективно играли на-руку контрреволюционным элементам в эпоху революции, хотя субъективно они мнили себя, подобно Кондорсе, Верньо и г-же Ролан, наследниками энциклопедистов и даже Руссо.

Но балансирование между признанием непрерывного прогресса и идеалом разумного и гармоничного общежития, отражавшим и вражду народных масс к отрицательным симптомам этого прогресса, имело свою логику. Просветители вынуждены были рассматривать всякий материальный интерес как нечто грубо вещественное, тормозящее идеальный про-

гресс чистого человеческого разума. Просветители не заметили, что интеллигенция в качестве носительницы «разума» и просвещения сама является продуктом социальных условий и массовых, следовательно материальных интересов. Вот почему их учение об идеальном прогрессе «необходимо... приводит к разделению общества на две части, из которых одна стоит над другой» (М а р к с). Радикализм эпохи П. был полон реакционных ноток, как это заметно в идеализации натурального обмена у Руссо (в «Новой Элоизе») или во фразерских декларациях представителей «Бури и натиска» в Германии, с к-рыми полемизировал Лессинг. Но, избегая подобного радикализма, просветители апеллировали к «разуму» и великим историческим образцам, а не к насущным потребностям революционных масс их времени. Не случайно этот неисторически мыслящий век проявляет такой глубокий интерес к истории (Монтескье, Вольтер, Гиббон, Юм) и особенно к ее эволюционному элементу. С этим связана переоценка возможности постепенного преобразования общества путем всестороннего воспитания и просвещения его членов. Так, Юм защищал даже право Стюартов перед революционными притязаниями масс, Лессинг оправдывал религию как элемент «воспитания человеческого рода», а французские просветители становились поборниками так наз. «просвещенного абсолютизма». Известно, что Вольтер слыл другом королей и даже плебей Дидро общался с Екатериной II.

Ценой постепенного развития просветители надеялись достигнуть также синтеза личного и общественного, чтобы вернуться отчасти к «простоте античного героизма» (Дидро). Но буржуазная цивилизация оставалась такой же внешней и абстрактно-бездушной к потребностям личности, как и формы дворянского абсолютизма, если не больше их. Просветители не добились своего синтеза ни в жизни ни в искусстве. Еще Тэн указывал, что самыми живыми и полноценными образами лит-ры П. оказались отрицательные типы, такие, как Жиль Блаз Лесажа, Фигаро Бомарше или даже барон Тундертентронк Вольтера (в повести «Кандид»). Нельзя считать удавшейся и попытку Лессинга создать синтетический образ путем смешения черт античного героя с чертами «среднего» буржуазного человека его времени, как в драме «Эмилия Галотти». Так и теория искусства в целом, ставившая реализм изображения повседневности выше напр. идеальных героических трагедий Корнеля и Расина, тщетно формировала синтез семейной жизни и гражданской добродетели. Неизменный, искусственно приделанный добродетельный конец в плутовских романах—лучшее подтверждение этого факта. Вот почему Лессингу даже в теории удалось только размежевать сферы: идеальное—пластическим искусствам, реальное и личное—поэзии и театру. Так же как и «нормальная эстетическая идея» у Канта, человек вообще и разум вообще—в понимании просветителей—представляли абстрактную родовую форму, живое содержание к-рой было одинаково далеко как от реальных буржуазных, так и народных интересов. Отсюда то ощущение вневременности, к-рое связано с понятием «разума» XVIII в.—esprit, представляющего какую-то застывшую наподобие космической силы меру. А понятие добродетели, которую еще Аристотель считал серединой двух крайностей, выключенное из реального исторического движения и как бы повисшее между буржуазией и народом, в устах просветителей приняло вид совершенно отвлеченной, даже парадоксальной истины. Поэтому в художественной лит-ре Просвещения нет глубокого отражения народных движений, несмотря на ее демократические стимулы. Радикализм Руссо оказался более страстным, настойчивым и плебейски-деятельным.

Несмотря на все эти недостатки П., обусловленные историческими противоречиями дореволюционного буржуазного общества, просветительское движение за реализм в искусстве и его борьба за материализм в мировоззрении сыграли всемирно-историческую, прогрессивно-революционную роль. Субъективно настроенные недоверчиво к народным массам и отрицательно к революционным переворотам (даже Руссо, не говоря уже о более консервативном Вольтере), просветители объективно своей научной и художественной деятельностью подтачивали устои феодально-католического государства и тем самым подготовили плоды самой радикальной из буржуазных революций—Французской.

7. ОСОБЕННОСТИ РУССКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ.—В условиях страны с запоздалым капиталистическим развитием почву русского П. составило преимущественно движение широкой крестьянской демократии. Собственно буржуазия в России свой либерализм с самого начала поставила на службу идее примирения и уступок. Все же западное П. оказало известное влияние на развитие буржуазных идей в русской лит-ре. Влияние это определялось ростом капитализма в России и обращением к Западу за помощью в оформлении идеологии этого роста. Новиков, Крылов-журналист и, с другой стороны, Радищев свидетельствуют об этом. Но это раннее русское «просветительство» имело очень своеобразный характер и достаточно далеко отстояло (не только по времени) от подлинного П. в России, развернувшегося в 50—60-х гг. XIX в. Это последнее имеет более демократич. и радикальный характер, чем его европейский, даже французский прототип. Благодаря более низкому по сравнению с Европой XVIII в. уровню промышленного развития русское П. избежало такой разновидности, как руссоизм с его отвращением к прогрессу. С другой стороны, радикальная его природа вызвана была и более жестокими формами крепостнической эксплоатации, царившими в полуазиатской, полуевропейской России. Кроме того русское П. развивалось все же в окружении далеко ушедшей вперед Европы, опыт двух-трех революций которой был в теоретической форме усвоен и русскими просветителями. Поэтому крупнейшие представители этого общественного движения в России, начиная с Белинского и кончая Чернышевским, Добролюбовым и Писаревым, меньше придерживались идеалов се-

рединности и более бесстрашно принимали реалистическую концепцию мышления и искусства. Не случайно разработка материалистической эстетики в духе философии Фейербаха выпала на долю русского просветителя Чернышевского (*см.*). Несмотря на этот более плебейский характер русского П., основные его черты, как и известная, исторически оправдываемая ограниченность, повторяют особенности классического европейского П., как его выразили франц. просветители и Лессинг. Подобно последним русские просветители оказались не в состоянии последовательно провести идею «альтруистического эгоизма», следовательно понять истинную природу противоречий буржуазного общества. Подобно зап. просветителям и русские просветители связывали все отрицательные продукты и моменты историч. процесса с системой феодального самодержавия, не предвидя будущих, еще более глубоких противоречий капитализма. Но зато русские просветители разделяют все достоинства точки зрения своих предшественников на значение народного просвещения—всеми средствами, включая искусство,—хотя и в этом проявляется общая черта всякого просветительства: переоценка роли «разума». К числу достоинств следует отнести и высокую оценку значения эстетики и искусства. Совсем не случайно и Белинский, и Чернышевский, и Добролюбов, несмотря на то, что защищали линию самого беспощадного и прозаического реализма, не переставали открыто и, так сказать, принципиально восторгаться пластической и художественно законченной формой пушкинской поэзии. В идеал «прекрасной жизни» Чернышевский, как и Дидро и Лессинг, вкладывал не только политическое, но и эстетическое содержание. Понятно, что Писарев (*см.*) стоит ближе уже не к французскому, а к английскому типу П., когда утверждает, что «эстетика и реальное находятся действительно в непрерывной вражде». Если Чернышевский и Добролюбов (*см.*) и рассматривали искусство рационалистически, они сумели все же понять его идейное и воспитательное значение, которое осталось равно непонятным и для поклонников «искусства ради искусства» и для практически, даже эмпирически мыслившего Писарева. Совсем не случайно Чернышевский—этот политик и экономист — является не только критиком, одаренным большим художественным чутьем, но и автором художественного романа («Что делать?»), как Дидро или Лессинг—публицисты и философы—авторами драм и повестей.

Наконец в политическом и философском отношении русское П. естественно быстрее эмансипировалось от просветительских иллюзий идеального прогресса и в лице гениального Чернышевского близко подошло к той грани, за которой начинается мировоззрение пролетарского коммунизма. Только отсутствие сложившегося пролетариата помешало замечательной плеяде русских просветителей перейти эту грань.

Библиография: Ленин В. И., От какого наследства мы отказываемся, Сочин., т. II, изд. 3, стр. 303—338; Маркс и Энгельс, Св. семейство, Сочинения, том III; Плеханов В. Г., К вопросу о развитии монистического взгляда на историю, Сочинения, том VII, гл. I; Его же, Очерки по истории материализма (Предисловие. Гольбах. Гельвеций), Сочин., т. VIII; Его же, Н. Г. Чернышевский, Сочин., тт. V, VI; Меринг Ф., Легенда о Лессинге; Lecky W. E. H., Geschichte des Ursprungs u. Einflusses der Aufklärung in Europa, 2 Bde, 2 Aufl., Lpz., 1873; Brockdorff C., v., Die englische Aufklärungsphilosophie, München, 1924; Его же, Die deutsche Aufklärungsphilosophie, München, 1926; Ewald O., Die französische Aufklärungsphilosophie, München, 1924; Sommerfeld M., Aufklärung, в кн. «Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte», Bd I, Berlin, 1925—1926; Dilthey W., Studien zur Geschichte d. deutschen Geistes, Lpz., 1927; Heimpel-Michel E., Die Aufklärung, Langensalza, 1928; Das Weltbild der deutschen Aufklärung, Lpz., 1930; Ermatinger E., Durch Aufklärung zu wahren Menschlichkeit, Lpz., 1932; Rosenthal B., Geniebegriff der Aufklärungszeitalters, Berlin, 1933; Beyer-Fröhlich M., Höhe u. Krise der Aufklärung, Lpz., 1934 (антология); Верцман И., Проблема реализма в эстетике Просвещения, «Литературный критик», 1935, IV.

И. Верцман.

ПРОСОДИЯ [греч.]—в античной грамматике обозначает ударение (притом первоначально ударение музыкальное), а также графическое обозначение ударения; далее—учение об ударении, учение о долготе и краткости слогов. Через латинских грамматиков учение о П. усваивается гуманистами как учение о соотношениях долгот и краткостей в стихе. По мере того как осознается принципиальное различие между метрическим стихосложением древних и новоевропейскими (силлабической, силлабо-тонической, тонической) системами стихосложения (*см.*), понятие П. все более расширяется и приобретает весьма неопределенное содержание. К П. относят изучение всех свойств звуков данного языка, которые имеют значение для стихосложения, включая сюда ударение, длительность звуков, интонацию, паузы и т. д., а иногда объявляют П. равнозначной ритмике (*см.*) как определенному разделу в стиховедении. В новейшем стиховедении термин «П.» почти не употребляется. *См.* «*Стихосложение*».

Р. К.

ПРОТОПОПОВ Михаил Алексеевич [1848—1915]—лит-ый критик. Печатался в «Отечественных записках», в «Устоях», «Слове», «Деле» и «Русском богатстве». В 1884 лит-ая деятельность П. была прервана арестом. В конце 80-х гг. П. возобновил свою деятельность в «Северном вестнике», в 90-х гг. участвовал в «Русском богатстве» и «Русской мысли».

Мировоззрение П. сформировалось в 70-х гг. под влиянием народников—Лаврова и Михайловского. Народнический характер его общественно-политических взглядов нашел свое наиболее полное выражение в статье «Литературная злоба дня» («Отечественные записки», 1877, под псевд. Н. Морозов). Как народник П. выступал сторонником идейного искусства. Он утверждал, что лит-ра до сих пор занималась гл. обр. вопросами индивидуальной нравственности, теперь же она должна перейти к разработке социальных вопросов. Произведения психологические должны уступить место произведениям социально-тенденциозным. Подлинным видом лит-ой критики П. считал критику публицистическую. С точки зрения публицистической критики, как ее понимал П., художественное произведение—не более как удобный повод для критика формулировать свои воззрения на жизнь и ее явления. Вопросы же генезиса

творчества писателя, особенностей его таланта и его художественной манеры П. оставлял в удел пренебрежительно третируемой им исторической и эстетической критике. П. писал о Гл. Успенском, Решетникове, Златовратском, Надсоне, Якубовиче и др.

Выступив на лит-ом поприще как представитель разночинной народнической интеллигенции, отражавшей интересы мелкого товаропроизводителя, П., по мере развития капитализма и разложения в связи с этим мировоззрения народничества, все более эволюционировал в сторону либерализма. Однако оставшиеся в его мировоззрении народнические иллюзии мешали ему понять прогрессивность капитализма. Отсюда борьба, к-рую П. одновременно вел с «последовательными» народниками, сохранившими веру в «устои» и идеализирующими мужика, и с выступившим на общественную арену марксизмом. В какой мере для П. осталось чуждо и непонятно значение марксизма, можно судить по тому напр., что он рассматривал марксизм в теснейшей связи с символизмом и декадентством, с которыми также вел ожесточенную борьбу.

Положительные идеи П. сводились к примитивно-культурническому требованию просвещения масс как панацеи от всех зол: «Чему учить народ? Учите его тому, что хорошо знаете и чему придаете цену сами. Сельский хозяин пусть учит агрономии, учитель—грамоте, священник—религии, техник—техническим наукам и ремеслам, писатель—элементарным основам науки и государственности».

Неудивительно, что при непонимании реального пути общественного прогресса П. оказался в стороне от широких дорог общественной жизни и закончил свою лит-ую деятельность почти за 15 лет до своей смерти.

Библиография: I. Литературно-критические характеристики, СПБ, 1896, изд. 2, 1898; Критические статьи, М., 1903.

II. Бельчиков Н. Ф., М. А. Протопопов, в книге его: Народничество в литературе и критике, М., 1934.

III. Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4, Л., 1924; Ульянов И. А. и Ульянов В. Н., Указатель журнальной литературы, вып. II, Москва, 1913.

В. Гольдинер

ПРОТОТИП—первообраз, конкретная историческая или современная автору личность, послужившая ему отправным моментом для создания образа. Процесс переработки, типизации прототипа Горький определяет так: «Я признаю за литератором право и даже считаю его обязанностью „домысливать" человека. Литератор должен выучиться прививать, приписывать единице наиболее характерные черты ее класса». Процесс «домысливания» и есть процесс обобщения, типизации П. в художественном образе. На переработку П. в образ нельзя смотреть лишь как на выражение отношения автора к данному П. Так, образ Веры Павловны основным своим содержанием имеет не отношение Чернышевского к Сеченовой, к-рая послужила П. этой героини романа «Что делать?»,.а ставит проблему женского равноправия с точки зрения революционной крестьянской демократии 60-х гг. Отсюда ясна порочность попыток ряда представителей домарксистского литературоведения свести анализ образа только к сопоставлению его с П. и трактовать образ как выражение отношения писателя к одному из своих близких друзей, врагов и т. д. Такой подход в изучении П. подменял проблему отношения искусства к действительности анализом личных симпатий и антипатий писателя. Самый процесс переработки П. в образ не мог быть при этом научно осмыслен, т. к. классовые основы отношения писателя к действительности не могли быть вскрыты.

Значение исследования П. зависит от характера самого П. Чем более ярким явлением общества и истории является П., тем больший смысл приобретает его изучение и сопоставление с образом, потому что в таком случае мы имеем отражение в искусстве чрезвычайно важного, содержательного, типичного явления общества. Маркс писал о правдивости в изображении политических вождей: «Было бы весьма желательно, чтобы люди, стоявшие во главе партии движения,—до революции ли, в тайных обществах или печати, после нее ли, в качестве официальных лиц,—были, наконец, изображены суровыми рембрандтовскими красками во всей своей жизненной яркости» (Маркс К. и Энгельс Ф., Сочинения, том VIII, изд. ИМЭ, 1930, стр. 293).

Такой П. настолько содержателен и типичен сам по себе, что, будучи показан писателем правдиво на основе исторически-передового классового мировоззрения, явится сам важным художественным обобщением. Но изучение и такого П., для типизации к-рого художнику многое приходится привносить, «домысливать», также имеет большое значение: оно дает возможность конкретнее прощупать связи произведения с действительностью, изучить методы творческой работы писателя, наконец убедительнее отметить те или иные искажения писателем действительности и тем самым определить особенности его классового мировоззрения. Так, сравнение Сваакера, героя рассказа К. Федина «Трансвааль», с действительным кулаком, послужившим П. для образа, помогло марксистской критике ярче вскрыть ошибки Федина в показе кулачества. Изучение П. романа «Мать» М. Горького—Заломова и его матери, — наоборот, позволяет понять обобщающую роль писателя при переработке им П. в литературный т и п (*см.*). Самое отношение к П. определяется общими творческими позициями писателя; отсюда напр. у писателей-романтиков роль П. обычно невелика, наоборот, для реалистов П. имеет большое значение. Поэтому характер П. у того или иного писателя определим лишь в конкретном историко-литературном анализе.

Своеобразен прототипизм советской и в первую очередь пролетарской лит-ры, для которой характерна глубокая связь с действительностью. Советские писатели и поэты пишут часто о конкретных людях нашей страны («Чапаев», «Феликс Дзержинский», «Люди С. Т. З.», герои «Разбега» Ставского и др.). В этом отношении наша лит-ра коренным образом отличается от революционно-буржуазной, которая свои героические образы вынуждена была одевать в героические мантии прошлого, как это показал Маркс в «18 брюмера». Соц. строительство, предоставляя широчай-

ший простор творческому развитию личности, рождает героев, к-рые являются живыми типами нашей эпохи. Естественно отсюда стремление изобразить этих людей во всей их жизненности. Весьма поучителен в этом отношении пример Ставского, к-рому удалось провести конференцию героев, выведенных им в «Разбеге». Понятно, что и здесь имеет место процесс осмысливания, обобщения, типизации, примером чего может служить образ Кожуха в «Железном потоке» Серафимовича, где автор типизирует черты героя гражданской войны, командира Таманской армии Ковтюха.

Библиография: Указываем работы, посвященные установлению конкретных П.: Пиксанов Н., Творческая история «Горя от ума», Гиз, М.—Л., 1928; Кубиков И., Комментарий к повести А. Серафимовича «Железный поток», изд. «Мир», М., 1933; Его же, Комментарий к роману М. Горького «Мать», изд. «Мир», М., 1932; Бродский Н. Л. и Сидоров Н. П., Комментарий к роману Н. Г. Чернышевского «Что делать», изд. «Мир», М., 1933; Медведев П., В лаборатории писателя, Изд-во писателей в Ленинграде, Л., 1933, стр. 154 и сл. Др. указания см.: Пиксанов Н. К., Два века русской литературы, изд. 2, Гиз, М., [1924], стр. 256: разработка темы «Бытовые прототипы литературных героев»; Творческая история, Сб. под ред. Н. К. Пиксанова, «Никитинские субботники», М., 1927. Большой материал по установлению конкретных П. различных героев отдельных произведений рассеян по монографиям, анализирующим творчество отдельных писателей, их мемуарам, воспоминаниям о писателях (напр. воспоминания Кузьминской-Берс о Л. Толстом) и т. п.; Pappritz R., Don Carlos in der Geschichte und in der Poesie, Naumburg, 1913; Wallenstein P. R., Die dichterische Gestaltung der historischen Persönlichkeit, gezeigt an der Wallensteinfigur, Würzburg, 1934. *Г. Шпайер*

ПРОШЬЯН Перч [1837—1907]—армянский писатель. Сын портного. Р. в с. Аштарак. Учился в Тифлисской армянской духовной семинарии, по окончании к-рой посвятил себя педагогической деятельности. Первый роман П. «Сос и Вартитер» [1860] написан под влиянием «Ран Армении»—известного произведения Х. Абовяна. Этот роман определил творческий путь П., выявив как положительные, так и отрицательные черты его дарования. Хорошо зная народную жизнь, П. не сумел создать цельных образов. Из ряда произведений, появлявшихся в разных периодических изданиях, наиболее удался Прошьяну роман «Аци хнтир» (За хлеб, 1880). В этом романе яркими красками изображена жизнь села Аштарака. Местное наречие, к-рым пользуется автор, воспроизведено во всем его многообразии. В творчестве П. отразилось расслоение армянской деревни под влиянием роста товарного обращения [40-е и 50-е гг. XIX в.]. В этом разрезе даны образы сельских ростовщиков и др. паразитов [«Сако», «За хлеб», «Баласанага» (Барин), «Цецер» (Паразиты, 1889)], царских чиновников-взяточников и эксплоатируемых крестьян.

По своему мировоззрению П. консервативен и в своем творчестве отражает главным образом настроения отсталых слоев армянского крестьянства.

Романы П. крайне растянуты, изобилуют ненужными отступлениями и имеют неестественную развязку. Однако они представляют большой социально-этнографический интерес. П. писал преимущественно на местном аштаракском наречии.

Библиография: І. Крвацахик (Яблоко раздора), 1878; Шагэн, 1883; Бхдэ, 1890; Руно, 1900. *Е. Мартиросян*

ПРУС Болеслав [Aleksander Głowacki, псевд. Bolesław Prus, 1847—1912]—польский писатель, один из выдающихся представителей так наз. позитивизма, течения 70-х гг. Отречение от романтического прошлого, от революционных традиций, примирение с настоящим во имя «постепенного» движения вперед—характерные черты польского позитивизма, отразившего раннюю полосу капиталистического развития Польши. Прус, бывший



повстанец, отрицательно относится к прошлому и считает спокойную, легальную «культурную» работу основной общечеловеческой и патриотической задачей. П. желает примирить всех и вся: униженных и унижающих. От всех он требует честности, отзывчивости, альтруизма. Спокойствие, миролюбивый труд без волнения и борьбы, без всяких политических перспектив—вот его идеал. В ряде мелких рассказов П. дал галерею разнородных типов. Он видит нищету крестьян и рабочих и всякого мелкого люда, он сочувствует страдающим, но нигде у него нет ни резкой критики социальных отношений ни призыва к борьбе, всегда лекарство его против социальных зол одно и то же: призыв к альтруизму. Если взять еврейский вопрос, обострившийся в связи с ростом капитала и все усиливавшимся обнищанием широких еврейских масс, то П., с одной стороны, боится конкуренции еврейского купца и часто едкой сатирой или со свойственным ему юмором выступает против евреев; с другой стороны, «мягкое сердце», филантропизм заставляют его считать еврея достойным сочувствия и симпатии и видеть не только «паразитов» и мошенников среди евреев, но также и «порядочных людей». Он—типичный трезвый буржуа, выражающий устремления молодого национального купечества и зачинающейся национальной промышленности. В творчестве Пруса все примитивно, ясно, поверхностно и порой пошловато. Никакой определенной программы ни по еврейскому вопросу ни по другим вопросам у него нет. Трезвость нарушается у Пруса остатками шляхетской сентиментальности. В одном из

главных своих романов — «Lalka» (Кукла, 1891)—П. выступает в защиту «честных», «культурных» купцов, он защищает этих купцов от презрения со стороны аристократов с их феодальными предрассудками. П. старается уговорить аристократов, чтобы и они взялись за торговлю, ибо иначе все возьмут в свои руки евреи, а евреи торгуют-де «не честно», другое дело—поляки. Герой его романа Вокульский — шляхтич-спекулянт, разбогатевший на военных подрядах, но изображен он тем не менее как честный, благородный человек. Герой П.—бездарный, бесхарактерный мямля, не имеющий ничего общего с действительно нарождающимся капиталистическим хищником, к-рого близоруких, поверхностный П. не видит. В «Кукле» Прус дает ряд интересных картин из жизни разных слоев буржуазии и аристократов, ряд метких сатирических характеристик, но в то же время в романе ярко отражается слабость его мировоззрения и художественное бессилие: он не умеет глубоко и правдиво осветить новые сдвиги, новых людей в тогдашней Польше. Единственно хорошо сконструированным, с сильным костяком, с сильно очерченными контурами является знаменитый его рассказ «Placówka» (Форпост, 1886). Борьба крестьянина Слимака за землю дана с большой силой, крестьянская жизнь в разных прослойках польской деревни изображена верно и ярко, и пожалуй до «Мужиков» Реймонта «Форпост»—самое талантливое отражение жизни крестьян в польской лит-ре. Но даже и в этом рассказе П. не мог преодолеть своей ограниченности. Слимак борется, но не против помещика, а против немецких колонистов, желающих купить его участок. И здесь классовая борьба подменяется национальной, не вскрываются действительные причины нищеты Слимака и не указываются действительные средства борьбы. В конце концов все сводится к сентиментальной «гуманности». В одном только произведении, в романе «Фараон» [1897] П. как будто бы глубже, ярче, шире охватывает общественную жизнь, но это общественная жизнь древнего Египта.

Прус откликнулся на революцию 1905 контрреволюционным памфлетом «Dzieci» (Дети, 1909). В этот же период обостряется антисемитизм П. Его раньше юмористически-сентиментальный показ евреев уступает место явно контрреволюционному зоологическому антисемитизму. «Филантроп», «альтруист», отзывчивый как будто на все страдания униженных и оскорбленных, кончает свою писательскую и житейскую карьеру в лагере черносотенного человеконенавистничества.

Характерные черты П. как художника слова — простота рассказа, безыскусственность стиля, поверхностность психологического анализа. Часто наблюдаются болтливое резонерство, банальное проповедничество. Но П.—меткий наблюдатель мелких внешних проявлений жизни. Одна из самых характерных черт П.—это юмор. Юмор П. и его любовь к детям отчасти напоминают Диккенса, но П. никогда не достигает силы и глубины Диккенса, не вскрывает скрытых пружин человеч. жизни, ее социальной подоплеки. Юмор П. скользит по поверхности, развлекает, заставляет смеяться, но часто это смех французского фарса. Для нас П. интересен как выдающийся представитель лит-ого и общественного течения, сыгравшего выдающуюся роль в развитии Польши 70—90-х гг., как талантливый выразитель этой эпохи.

Библиография: I. Полное собр. сочин., изд. Иогансона, Киев, 1899—1900 (т. I. Фараон, Роман, Рассказы: Саксонский сад, и др.; т. II. Форпост, Роман, Повести и рассказы: Из легенд древнего Востока, и др.; т. III. Кукла, Роман; т. IV. Эмансипантки, Роман; т. V. Б. Прус. Литературная характеристика, Мелкие рассказы: Пан Дулковский и его хутор, и др.); Грешки юности, Повесть, СПБ, 1899; Слимак и немцы, Повесть, М., 1893; Дети, Роман, М., 1909; и др.

II. Wojciechowski K., B. Prus, Kraków, 1913; Włodek L., B. Prus, Warsz., 1918; Szweykowski Z., «Lalka» B. Prusa, Lwów, 1927; Araszkiewicz F., B. Prus, Warsz., 1928; Forst-Battaglia, B. Prus, в сб. «Jahrbuch für Kultur u. Geschichte der Slawen», Bd V, 1929; Яцимирский А., Болеслав Прус и его повести, «Русская мысль», 1906, IX; Козловский Л., Б. Прус, «Русское богатство», 1912, IV.

А. Малецкий

ПРУСТ Марсель [1873—1922]—французский писатель, один из крупнейших художников буржуазного упадка. П. вышел из верхнего слоя франц. рантьерской буржуазии, и его



жизнь—типичная жизнь буржуазного «парвеню», выскочки, сблизившегося с аристократией и проникшего в «светское общество». Он вырос в тепличной атмосфере аристократических салонов Парижа, и жизненный облик его поражает своим мелким снобизмом, подобострастием перед знатью. Подражая поэту-роялисту и денди Монтескье, П. писал «светскую хронику» в газ. «Фигаро» [1900—1913], впоследствии объединенную в томике «Chroniques» (Хроники, 1927). Первые новеллы Пруста «Les plaisirs et les jours» (Утехи и дни) появились в 1896. Светская среда, в которой сформировался П., наложила на весь его облик печать исключительной замкнутости, еще углубленной его недугом—тяжелой астмой. Вторую половину своей жизни он вынужден был болезнью почти целиком провести взаперти. Творчески оформляя свою прошлую жизнь, переживая ее вновь, П. создает 15-томный роман «À la recherche du temps perdu» (В поисках утраченного времени), пер-

вый том его вышел в 1913, остальные частью вышедшие уже посмертно [1919—1927], доставили П. мировую известность. Своеобразная биография П. сделала его исключительно подходящей фигурой для выражения паразитизма французской буржуазии XX в. и ее крайнего субъективизма, интуитивизма, борьбы против «Разума» и т. д.

В буржуазной лит-ре в это время возникает настоящее «пиршество ощущений», разгул индивидуалистических настроений, жадное и наглое смакование мира. Отражая эти черты паразитизма, П. прошел безучастно мимо самых крупных политических и социальных событий своей эпохи. Он описал с огромным знанием дела процесс проедания награбленных богатств. Утверждая право на наслаждение ими, П. выявил болезненность, распад своей среды. Это исключительно ярко сказалось на огромном цикле П. Бесконечное нагромождение ощущений, деталей буржуазной и светской жизни превратилось в огромную монументальную картину загнивания общественной верхушки. Пятнадцать томов романа П. превратились в настоящую энциклопедию буржуазного паразитизма.

Цикл «В поисках утраченного времени»—своеобразные мемуары П., воссоздание его собственной жизни с самого детства. Реально прожитая писателем жизнь осознается им как «потерянное время», как бесплодная и ненужная жизнь. Единственно ценная, подлинная и глубокая жизнь—это жизнь в искусстве, в воспоминаниях, творчески воспроизводящих пережитое. Два последних тома названы «Le temps retrouvé» (Найденное время) именно потому, что автор перестает жить реальной жизнью и весь отдается искусству, творческому воспоминанию. В этом смысле весь роман—развернутое признание банкротства своего класса, его жизни, выхолощенной, праздной и нетворческой. Но т. к. в воспоминании воспроизводится все та же самая жизнь, и притом уже с смакованием и наслаждением, то пессимизм П. не стирает резко выраженной апологетичности его творчества, но органически с ней сливается, как впрочем и у многих крупных буржуазных писателей эпохи империализма.

П. пытался уйти в свой субъективный мир, пережить еще раз свою жизнь. Он—законченный субъективный идеалист. Но, нагромождая свои ощущения, он должен был воссоздать всю среду паразитической верхушки, с к-рой были связаны его воспоминания. Однако П. воспроизвел свою эпоху весьма своеобразно. Его роман охватывает огромный отрезок истории III республики—от 70-х гг. до мировой войны, но в сложнейшем мире социальных противоречий П. увидел лишь очень узкий кусочек—светскую общественную верхушку. Взаимоотношения вырождающейся французской аристократии и продвигающейся вверх—«в свет»—паразитической буржуазии, процесс сращивания этих слоев исчерпывают для П. историю. Он подошел к своей эпохе с точки зрения «проблем» светского салона, с точки зрения гениального «парвеню». Поэтому с таким пафосом снобизма воспроизводит П. среду французской знати—«Le côté de Guermantes» (Сторона Германтов). Образы Германтов отмечены той печатью «благородства родовитости», которая манит выскочку П. Роман заполняется бесконечными деталями светских приемов, вечеров и туалетов, и Пруст смакует утонченные титулы, аристократическую геральдику, аромат старины. Эпизоды, подобные спектаклю в «Стороне Германтов» или приемам в последних томах романа, представляют настоящий апофеоз аристократической касты. Дух кастовости, к-рым пронизано мышление П., нашел интересное выражение в его языке. Замечательное искусство слова у П. направлено на подчеркивание различий светских рангов. Утонченная и «естественная» речь аристократии противопоставлена вульгаризированному, комически подчеркнутому языку буржуазных выскочек.

Воскрешая свое детство и юность, П. воспроизводит праздную рантьерскую французскую семью как целый мир мельчайших бытовых деталей, разговоров, семейных отношений и эмоций. Буржуазная французская семья, разоблаченная рядом французских писателей во всей ее фальши и уродливости, у П. превращается в облагороженный, милый домашний уют, окутывается мягкой и интимной лирикой. Мельчайшие детали этого косного, патриархального семейного быта гипертрофированы до огромных размеров. Из этой среды поднимется вверх, в светское общество, сам юный Марсель, и этот путь благожелательно прослежен писателем. Однако, выбравшись вверх, П. с точки зрения преуспевшего парвеню, надменно и презрительно обрисовал целую галерею буржуазных выскочек. «Стороне Германтов» противопоставлена в романе буржуазная «сторона», сниженная и вульгаризированная. В образе семьи Вердюренов П. дал весьма едкий портрет буржуазного карьеризма. Особенно язвительна ирония П. в изображении молодого еврейского буржуа Блоха. И здесь П. злорадно использует язык персонажей. Речь Блоха, Альбертины и др. неродовитых персонажей вульгаризирована, иронически огрублена П. Речь же какого-нибудь метр-д'отеля вообще становится пародией на французский язык. «Обличение» буржуазного карьеризма ведется П. с позиций резко реакционных, с точки зрения защиты «неприкосновенности» светских салонов. Однако объективно в романе П. раскрывается глубочайшее вырождение и распад обеих «сторон»—аристократической и буржуазной. В самих характерах, созданных П., выступают черты вырождения. Совершенно специфический отпечаток гниения придает всему роману настойчивая тема Содома и Гоморры, тема извращенной любви («Sodome et Gomorrhe»). Она охватывает все «стороны» общества, даже самых идеализированных П. аристократов, вроде Сен-Лу. Над этой средой доминирует образ барона Шерлюса, ярчайший образ всего романа, выросший в какой-то символ гниения.

Несмотря на всю «розовую» лживость и лакировку П., его роман приобретает местами мрачный и предгрозовый оттенок.

П. и сам ощущает бесплодность своего мира. Вся картина, развернутая в «В поисках утраченного времени», связана с развитием Мар-

селя, дана через его восприятие. И это восприятие непрерывно изменяется с течением лет. «Постепенно,—пишет П.,—действительность заставляла мою мечту сдавать одну позицию за другой». И действительность романа становится все серее и будничнее. Происходит своеобразный процесс «деромантизации мира». История жизни П., рассказанная в романе, превращается в историю разочарования. В первых томах все было эстетизировано, ибо жизнь вставала сквозь свежее и романтизирующее восприятие Марселя. Среда Германтов давалась в пышных, почти мистических тонах, кухарка уподоблялась Микель-Анджело, а безобразная судомойка—фреске Джиотто, Альбертина и группа девушек из «A l'ombre des jeunes filles en fleurs» (Под сенью девушек в цвету) казались таинственными и прекрасными. В последних томах все сереет и тускнеет. Будничными становятся Германты. Изящный денди Сванн является в виде старого прозаического еврея с красным носом. Одэтта из фрески Ботичелли превращается в вульгарную салонную даму и т. д. Из-под романтизирующих, красочных одежд выступает скучный и мелкий мир. Поэтому Марсель последних томов уходит полностью в свое «я». Реальная жизнь заменяется творческим воспоминанием. Но название романа «В поисках утраченного времени» приобретает двусмысленный оттенок. Это одновременно и п о т е р я н н о е время, ибо Пруст-пессимист считает бесплодно потерянной всю свою прожитую жизнь и утраченное уже время, которое Пруст-апологет пытается еще раз искусственно воскресить в воспоминаниях.

В своем романе и в частности во II томе «Найденного времени» П. развертывает чрезвычайно целостную теорию субъективистского и интуитивного искусства, обосновывая ее философией Бергсона.

Основа философии П.—предельная изоляция от внешнего мира. Подобно Бергсону П. противопоставляет мир времени и мир пространства как две совершенно различные области. И если в мире пространства протекает вся реальная жизнь, действуют объективные законы, ненавистные П. законы причинности, разума и науки, то мир времени—область «души», психики, куда убегает П. и где царствует субъективистский произвол. Человек с точки зрения Пруста—это целый космос ощущений и воспоминаний. И для Бергсона и для П. человек—это бесконечный поток сознания, и весь огромный роман П. есть попытка воспроизвести эту бергсоновскую «длительность» (durée), непрерывный и субъективный внутренний поток. Вся теория искусства П. построена на этих предельно-субъективистских основах. Гениальность для него заключается в предельной изоляции, индивидуальности и точности в воссоздании своего субъективного мира. Внешний мир кажется П. настолько непознаваемым, что он отказывается даже от познания своих персонажей. Они не имеют объективных качеств и даны сквозь все время изменяющееся восприятие самого Марселя. Поэтому у П. почти нет целостных характеров. Его персонажи распадаются на ряд отдельных субъективных «снимков» с них, единство образа разрывается настолько, что читатель не всегда может отождествить эти «снимки» с одним и тем же персонажем. Так например распадается облик Одэтты-на «Мисс Сакрипант», даму в розовом, Одэтту из «Любви Сванна» и т. д. или образ Сванна — на Сванна в восприятии родителей Марселя в I т., изящного денди из «Любви Сванна», Сванна-дрейфусара и наконец прозаического красноносого старого еврея. Совершенно так же субъективистски даются пейзажи города. Даже само «я» Марселя распадается на множество отдельных обликов. Даже самые простые события распадаются на крохотные осколки. Так напр. поцелуй Альбертины в «Стороне Германтов» разлагается на несколько последовательных «снимков» щеки Альбертины, видимой Марселем с трех различных состояний. У Пруста намечаются черты распада художественного образа—процесс, типичный для загнивающего буржуазного искусства и обостренный в послевоенной французской литературе.

Наряду с эпигонами символизма, джойсистами, фрейдистами, сюрреалистами и т. д., П. выступает воинствующим борцом упадочного субъективизма. В «Найденном времени» П. резко выступает против идейного искусства и реализма. Пруст противопоставил им свое понимание «правдивости»—правдивости, наиболее пассивно и точно воспроизводящей текучесть, бесформенность, непрерывность субъективного потока. Чем меньше мыслит художник, тем он правдивее. Этот культ «правдивости» как точного воспроизведения бесформенного потока воспоминаний выражается во всем стиле П. Композиция и синтаксис его романа основаны на интуитивной отдаче внутреннему потоку. Композиция романа бесформенна, рыхла. Воспоминания нагромождаются в нем алогически, в том порядке, как они самопроизвольно всплывают у писателя. Каждое ощущение и деталь одинаково значительны, ибо они существуют в сознании, а разум не должен вмешиваться и производить отбор. До чудовищного предела тот же принцип «правдивой бесформенности» доходит в построении фразы. Она необычайно длинна, усложнена, загромождена бесконечными вставными предложениями. Периоды П. длятся страницами, ибо воспоминания наплывают одно на другое, и автор, чтобы не нарушить правдивости внутреннего потока, вдвигает их в скобках, тире, запятых, но не останавливает непрерывного периода.

Мир, распадающийся у П. на осколки ощущений, предстает в его романе в вечном колебании, изменчивости. Явления теряют устойчивость своих очертаний, становятся зыбкими, бесформенными. П., так ярко выступавший против неподвижности разума, конечно не создал динамического искусства. Его «динамизм»—это иллюзия движения внешнего мира, происходящая от непрерывной изменчивости сознания. У П. своеобразно сочетается статичность его замедленных темпов, статика всей косной, паразитарной, загнивающей среды и явная зыбкость мира, резкое ощущение его неустойчивости. Здесь очень ярко

проявляется Пруст-художник буржуазного паразитизма в эпоху упадка, крушения буржуазного мира.

П. пытался создать искусство чрезвычайно целостное, отказываясь от разума и обратившись к интуиции. Но именно потому, что он отказался от обобщающей, синтезирующей силы мышления, он создал искусство чисто аналитическое, беспомощно распадающееся на груды мельчайших, раздробленных психических единиц. Лишь вопреки всей системе П. эти мазки сложились в широкую картину общественного загнивания, ибо они все-таки отражали реальную жизнь, а не только «четвертое измерение», как думал Пруст.

Замкнувшийся в свое «я» П.—релятивист и агностик. Не веря в объективные качества своих собственных персонажей, он не верит и в объективные истины политики, религии или морали. Он подчеркивает случайность политических убеждений своих персонажей, например дрейфусарства Сванна, Сен-Лу или герцога Германт. Он оценивает мировые события, исходя из привычного узкого мирка индивидуальной психики, в убеждении, что индивидуальная психология—ключ к постижению политических событий. Типичны его сравнения напр. мировой войны с ссорами влюбленных. Он описывает детали быта, совершенно не исходя из каких бы то ни было норм религии или морали. Он подчеркнуто «аполитичен». Вместе с тем, когда уже у П. во всех этих вопросах намечается какая-то точка зрения, то она всегда наиболее реакционна. Этот релятивист при помощи тончайшей релятивистской аргументации признавал возможность существования души после смерти, фактически защищал шовинизм в «Найденном времени» и протестовал против отделения церкви от государства, исходя из утонченных эстетических соображений. Все это рисует П. как художника, глубоко апологетически относящегося к своему загнивающему миру, смакующего его, несмотря на тление, к-рое он же сам ощущает и воспроизводит.

Выросший творчески в начале века, продолживший иррационалистские традиции французских символистов, П. был поднят на щит в качестве «новатора» в послевоенные годы, когда послеверсальская французская буржуазия особенно цинично смаковала изощренное искусство. В дальнейшем та защита капитализма, которую проводил П., показалась недостаточной фашизирующимся буржуазным публицистам Франции, призывающим «преодолеть» это «искусство разложения» ради более агрессивного и воинственного.

В советской литературе делались явно порочные попытки культивировать прустовское «преодоление автоматизма восприятия». Воронский пытался делать это, исходя из своей интуитивистской теории «непосредственного впечатления». Аналогичные попытки последних лет связаны с пережитками формализма и литературщины, хотя сам Пруст конечно не формалистичен. Насквозь субъективистская изощренность ощущения у Пруста, как и его субъективистская «правдивость», в корне противоположна реализму социалистической лит-ры. Значение П. для нас лишь в том, что вопреки своей субъективистской системе П. объективно отразил буржуазное гниение, являясь своего рода «классиком» упадочного буржуазного паразитизма.

Библиография: I. Œuvres complètes, 15 vv., P., NRF, 1929; Les plaisirs et les jours, P., 1896; Pastiches et mélanges, P., 1919; Chroniques, P., 1927; À la recherche du temps perdu, I. Du côté de chez Swann, P., 1913; II. À l'ombre des jeunes filles en fleurs, P., 1919; III. Le côté de Guermantes, P., 1920; IV—V. Sodome et Gomorrhe, P., 1920—1922; VI. La prisonnière, P., 1923; VII. Albertine disparue, P., 1925; VIII. Le temps retrouvé, P., 1927; Correspondance générale de M. Proust, P., 1930—1933 (вышло 4 тома); Lettres à la comtesse de Noailles, 1901—1919, 1931; Кроме того Пруст перевел и комментировал две книги Рёскина: La Bible d'Amiens, 1904, и Sésame et les Lys, 1906; Утехи и дни, Роман, с предисл. А. Франса, перев. Е. Таховской и Г. Орловской, под ред. и с предисл. Е. Ланна, изд. «Мысль», Л., 1926; Под сенью девушек в цвету, Роман, перев. Л. Я. Гуревич в сотрудничестве с С. Я. Парнок и Б. А. Грифцовым, изд. «Недра», М., 1927; То же, перев. и предисл. Б. А. Грифцова, изд. «Academia», Л., 1928; В поисках за утраченным временем, т. I. Книги 1—3. В сторону Сванна, Роман, перев. и предисл. А. А. Франковского, изд. то же, Л., 1927; Собр. сочин., предисл. А. В. Луначарского, т. I. В поисках за утраченным временем. В сторону Сванна, перев. А. А. Франковского, изд. «Время», Л., 1934, т. II. Под сенью девушек в цвету, перев. А. Федорова, Гослитиздат, Л., 1935.

II. M. Proust. An English Tribute. Coll. by C. Scott-Monerieff, L., 1923; Gide A., Incidences, P., 1924; Pourtalès G., de, De Hamlet à Swann, P., 1924; Rivière J., M. Proust, Monaco, 1924; Curtius E. R., Französischer Geist im neuen Europa, Stuttg., s. a. [1925]; Его же, M. Proust, P., 1928; Clermont-Tonnerre E., de, R. de Montesquieu et M. Proust, P., 1925; Laget A., Le Roman d'une vocation. M. Proust, Marseille, 1925; Pierre-Quint L., M. Proust, P., 1925; Его же, Le comique et le mystère chez Proust, P., 1928; Robert L., de, Comment débuta M. Proust, P., 1925; Dreyfus R., M. Proust à dix-sept ans, P., 1926; Fernandez R., Messages, P., 1926; Gabory G., Essai sur M. Proust, P., 1926; Crémieux B., XX-e siècle, 1-re série, P., 1927, p. 9—98; Его же, Du côté de M. Proust, P., 1929; Les cahiers M. Proust, I (Hommage à M. Proust), P., 1927 (дана лит-ра); Souday P., M. Proust, P., 1927; Spitzer L., Stilstudien, II, München, 1928, S. 365—497; Jacob J., M. Proust, son œuvre, P., 1928; Abraham P., M. Proust, P., 1930; Bieły R., de, De M. Proust, lettres et conversations, P., 1931; Seillière E., M. Proust, P., 1931; Wolters K., M. Proust im literarischen Urteil seiner Zeit, Diss., München, 1932; Jäckel K., Bergson und Proust, Breslau, 1934; Локс К., «Новый мир», 1927, № 3 (отзыв об «Утехах и днях»); Его же, «Печать и революция», 1927, № 8 (отзыв о романе «В сторону Сванна»); Рейх Б., Марсель Пруст, «Печать и революция», 1927, № 8; Ват Александр, В лабораториях стиля, «Литература мировой революции», 1931, № 8—9; Динамов С. С., Заметки о творчестве Марселя Пруста, «Литература и марксизм», 1931, № 1; Эйшискина Н., На вершинах искусства упадка, «Художественная литература», 1934, № 7; Анисимов И., «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1934, № 166 (отзывы о т. I «Собр. сочин.», изд. 1934).

III. Daudet C., Répertoire des personnages de «À la recherche du temps perdu», préc. de la vie sociale dans l'œuvre de M. Proust p. R. Fernandez; Pierre-Quint L., Comment travaillait Proust, P., 1928. *Е. Гальперина*

ПРУТКОВ—*см.* *«Козьма Прутков».*

ПРУЦ Роберт [Robert Prutz, 1816—1872]—немецкий политический поэт и критик; в конце 30-х гг. примкнул к младогегельянскому движению и стал одним из руководящих критиков «Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft u. Kunst» А. Руге. Первое его значительное политическое стихотворение «Der Rhein» (Песня о Рейне, 1840) написано в духе радикальной бюргерской оппозиции против феодально-бюрократического режима домартовской Пруссии. П. скоро выдвинулся в ряды блестящей плеяды революционных поэтов 40-х гг., сотрудничал в редактировавшейся молодым Марксом «Рейнской газете» [1842—1843] и ожесточенно боролся с реакционным роман-

тизмом и примирившейся с действительностью «Молодой Германией». После запрещения младогегельянских органов печати П. издавал ежегодник «Literarhistorisches Taschenbuch» [1843—1848], в к-ром напечатал ряд воинствующих работ против «чистой поэзии» и защищал актуально-политическое искусство в духе Гервега (*см.*). Высшего расцвета своего поэтического творчества П. достиг в сборнике стихов («Gedichte. Neue Sammlung», 1843) и в политической комедии в аристофановском духе, направленной против всей домартовской Германии («Die politische Wochenstube», 1845). После разложения младогегельянской левой он примкнул к буржуазному либерализму, но его многочисленные произведения (стихи, драмы и романы) уже не достигают прежней силы. Из домартовских драм П. следует отметить «Karl von Bourbon» (Карл Бурбонский), «Moritz von Sachsen» (Мориц Саксонский) и «Erik XIV, der Bauernkönig» (Эрик, крестьянский король). П. написал серию политических романов—«Helene» (Елена, 1856), «Oberndorf» (Оберндорф, 1862), в к-рых революция и социальный вопрос трактуются в духе примирения классов. После 1866 П. примирился с Бисмарком. П. является также автором работ по истории немецкой лит-ры, театра и общественной жизни 40—60-х годов.

Библиография: П. Büttner G., R. Prutz, Lpz., 1913; Robert Prutz, Gedenkbuch, Stettin, 1916; Шиллер Ф. П., Роберт Пруц—политический поэт и младогегельянский критик, в сб. статей автора «Очерки по истории немецкой революционной поэзии XIX в.», Москва, 1933. *Ф. Ш.*

ПРЮДОМ—*см.* «*Сюлли Прюдом*».

ПСАЛЬМЫ и КАНТЫ [от латинск. psalmus—«псалом» и cantus—«песнь»]—род вирш (*см.*) религиозного содержания. Мода на них установилась в Польше к XV—XVI вв. (сб. «Kantyczki»), в XVII в. она перешла на Украину, а затем и в Московскую Русь. П. и К. содействовали внедрению в общественный быт привычки петь религиозные песни вне богослужения, прививая вместе с тем вкус к зап.-европейской музыке. В Москве в 1680 Симеон Полоцкий (*см.*) выпустил в свет «Псалтырь рифмованную». В предисловии, ссылаясь на существование таких стихотворных псалтырей на латинском и польском яз., он считает желательным иметь подобные же произведения на языке русском (славянском), тем более, что под польским влиянием многие москвичи стали увлекаться пением польских псальм, без понимания польского яз. Различные псальмы сочинял и другой церковный писатель того времени, тоже представитель юго-западной образованности, Димитрий Ростовский. В XVII и XVIII веках огромное распространение получили многочисленные рукописные тетрадки П. и К. Как можно установить по записям, средой, предъявлявшей спрос на эту лит-ру, была среда духовенства, мелкого гражданского и военного чиновничества, мелкого и среднего купечества. В XIX веке П. и К. проникли уже в крестьянскую толщу, причем наибольшее распространение нашли в старообрядческой среде, несмотря на их явную генетическую связь с католической и униатской поэзией. Эти П. и К. послужили источником для очень многих «духовных стихов» (*см.*) позднейшего склада.

В конце XVIII в., именно в 1790, был издан в Почаевской типографии так наз. «Богогласник», свод П. и К., переработанных в униатских целях. «Богогласник» несколько раз с небольшими изменениями перепечатывался на протяжении всего XIX века.

П. и К. распространялись не только письменным, но в еще большей степени устным путем, вбирая в себя элементы традиционной (польской, украинской и русской) народной песни (*см.*), проникаясь зачастую светским, грубо-реалистическим, комическим и иногда явно порнографическим содержанием. Создателями и распространителями их были большей частью «школяры», ученики духовных академий и семинарий, бурсы. Как выяснено теперь, П. и К. наряду с «рацеями» и другими видами школьного виршевого творчества оказали немалое влияние на форму украинских народных «дум» (*см.*).

Библиография: Бессонов П., Калики перехожие, Сб. стихов и исследования, вып. IV, М., 1863; Житецкий П. И., Мысли о народных малорусских думах, Киев, 1893; Перетц В. Н., Историко-литературные исследования и материалы, т. I. Из истории русской песни, СПБ, 1900. *Ю. С.*

ПСЕВДОКЛАССИЦИЗМ—*см.* «*Ложноклассицизм*».

ПСЕВДОНИМ [греч. pseudónymos—«лжеименный»]—вымышленное имя, заменяющее собой настоящее, к-рое по тем или иным причинам надо скрыть. По условиям создания вымышленного имени следует различать П. лит-ый от П. сценического и других многочисленных случаев зашифровки имен (напр. употребление условных партийных имен при подпольной работе и т. п.). В дальнейшем мы будем говорить только о лит-ом П.

Рост употребления П. находится в прямой связи с ростом индивидуального самосознания автора, с возникновением понятий авторского права и авторской ответственности. Зашифровка имени вызывается стремлением автора по тем или иным причинам отвести от себя подозрение в авторстве. Причины эти весьма различны—П. часто подписываются первые выступления (Гоголь выпустил «Ганца Кюхельгартена» под псевдонимом В. Алова), выступления не по специальности (проф. Вагнер подписывал свои «Сказки» псевдонимом Кота Мурлыки) и т. п.; но особенно часто к П. прибегают в тех случаях, когда лит-ые выступления становятся формой политической борьбы,—отсюда особенно широкое применение П. в сатирической лит-ре, в памфлете, в критике и публицистике.

Античные классики естественно редко прибегали к П. Как на самый древний пример зашифровки имени иногда указывают на Аристофана [V—IV вв. до н. э.], якобы ставившего на сцене свои первые (а также и нек-рые более поздние) пьесы не под своим именем, а под именами комических поэтов того времени Филонида и Каллистрата (причем авторство Аристофана было известно зрителям, и сами Филонид и Каллистрат за авторов этих комедий себя не выдавали). Кроме этого примера указывают еще на Ксенофонта, называв-

шего в своей «Истории Греции» (III, 1, 2) Фемистогена автором описания похода Кира Младшего и скрывавшего под этим П. самого себя. Из более поздних примеров укажем на Федра (Phaedrus), автора басен на латинском яз.; по предположению Cassitto, Федр есть одно и то же лицо с тем Полибием (не греч. историком), которому Сенека написал свое «Утешение» (Consolatio ad Polybium). Зашифровка имен в поэзии средневековья тоже не подходит под понятие лит-ого П., т. к. обычно зашифровывается не имя автора, а имя адресата. В эпоху Возрождения П. впервые получают большое распространение. Правда, лишь с некоторой натяжкой можно подвести под понятие П. обычную у гуманистов манеру изменять свои фамилии на античный лад. Так напр. филолог César de l'Escale назывался Julius Caesar Scaliger; знаменитый гуманист Henri Estienne—Henricus Stephanus; сподвижник Лютера Schwartzerd—Philippus Melanchthon (буквальный перевод с немецкого на греческий—«черная земля»). Но в боях гуманистов с «темными людьми» и в агитационной лит-ре времен реформации и контрреформации можно уже говорить о псевдониме в собственном смысле слова.

Не менее распространены П. в публицистической лит-ре XVII и XVIII вв., когда автору, дерзавшему выступить против «великих мира сего», угрожали всяческие кары. Вольтер (настоящая фамилия—Arouet) имел свыше 160 П., иногда маскируясь даже русским (Jean Blokof, Sheremetof, Ivan Alethof и даже Alexis archevêque de Novogorod). Были П. у Бальзака, Виктора Гюго, Вальтера Скотта и едва ли не у всех крупных и малых зап.-европейских писателей.

Формы зашифровки фамилий весьма разнообразны. Иногда П. являются первые буквы настоящей фамилии (П. Я.—П. Якубович-Мельшин), иногда намекают на свое происхождение (писатель Завалишин пользовался псевдонимом А. Мордвин), иногда берут фамилию предка, когда-то писавшего (В. Я. Брюсов иногда писал под фамилией своего деда-баснописца—В. Бакулин), иногда исходят из своей профессии (ак. Н. А. Котляревский писал под П. «Старый профессор»), часто переворачивают свою фамилию, читая ее обратно (поэт М. Э. Портен—Нетроп+ов), подчас подписываются латинскими словами («Alexander»—В. Я. Брюсов, «Homo»—В. Л. Львов-Рогачевский и т. д.), иногда берут П. свое отчество (Серафимович—Александр Серафимович Попов). П. то служит подсобной фамилией для сторонних выступлений писателя (таковы псевдонимы Брюсова, Блока и др.), то совершенно затмевает настоящую фамилию автора (М. Горький, А. Белый, Д. Бедный). Д. Бедному приходилось пользоваться псевдонимами к псевдониму; так, в 1917 он подписывал ряд своих выступлений «Солдат Яшка—медная пряжка» и др. П. Иногда зашифровка фамилий стремится произвести комический эффект; таковы П. типа «Чехонте» (молодого Чехова), «$\frac{Mi}{I}$» (Д. Д. Минаева). Примером П. собирательного, скрывающего за собой нескольких авторов, является П. братьев Жемчужниковых и А. К. Толстого—Козьма Прутков (см.). Особый интерес представляет П. тогда, когда он вырастает в художественный образ, от лица которого и ведется изложение (образы «Белкина» у Пушкина, «Рудого Панько» у Гоголя, «надворного советника Щедрина» у Салтыкова и т. п.).

Библиография: Bartels E., Der Schutz des Pseudonyms, Diss., Greifswald, 1919; Bormann E., Die Kunst des Pseudonyms, 1901. Словари псевдонимов, общие: Haykes J. E., Pseudonyms of authors, N. Y., 1882 (4 200 псевдонимов, с преобладанием америк. и английских); Cushing W., Initials a. pseudonyms, 2 vv., N. Y., 1885—1888; Weller E. O., Lexicon pseudonymorum, 2 Aufl., Regensburg, 1886; Dawson L. H., Nicknames a. pseudonyms, N. Y., 1908; Abbatt W., The colloquial who's who (1600—1924), 2 vv., N. Y., 1924—1925. Французские: Barbier A. A., Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes, 4 vv., 2 éd., P., 1822—1827; Querard J. M., Les auteurs deguisés de la littérature française au XIX-e siècle, P., 1845; Его же, Les écrivains pseudonymes de la littérature française, 2 vv., P., 1854—1864; Его же, Les supercheries littéraires dévoilées, 2 éd., 3 vv., P., 1882; Joliet Ch., Les pseudonymes du jour, P., 1884; Heylli G., de, Dictionnaire des pseudonymes, P., 1887 (новое изд. под ред. E. A. Poinsot). Англо-американские: Marchmont F., A concise handbook of ancient a. modern literature, issued either anonymously, under pseudonyms or initials, L., 1896; Halkett S. a. Laing J. A., Dictionary of the anonymous a. pseudonymous English literature, 7 vv., New a. enl. ed. by J. Kennedy, Edinburgh, издается с 1926; Stonehyll Ch. A., Anonyma a. pseudonyma, 4 vv., L., 1926—1927. Немецкие: Holzmann M. u. Bohatta H., Deutsches Pseudonymen-Lexikon, Wien, 1906. Итальянские: Melzi G., Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani, Milano, 1848—1859; Passano G. B., Dizionario di opere anonime e pseudonime in Supplemento a quello di G. Melzi, Ancona, 1887; Rocco E., Anonimi e pseudonimi italiani (дополняет Пассано и Мельци), Napoli, 1888. Польские: Czarnowski L., Pseudonimy i kryptonimy polskie, Wilno, 1922. Еврейские: Zeitlin W., Anagramme, Initialen u. Pseudonyma neer-hebräischer Schriftsteller u. Publizisten, Frankf. a/M., 1905. Русские: Drahn E., Pseudonyme von Autoren aus der freiheitlichen Bewegung Russlands in der Literatur des 19 und 20 Jh., «Zeitschrift für Bücherfreunde», 1925, S. 31—35. Карцов В. С. и Мазаев М. Н., Опыт словаря псевдонимов русских писателей, СПБ, 1891; Добавления к «Опыту» помещены в «Библиографич. записках», 1892, №№ 2, 5, 6, 8 и 11; Трубачевский Юрий, Еще материалы для словаря псевдонимов русских писателей, «Антиквар», 1903, №№ 9—12; Кравченко-Максименкова Н., Аноніми та псевдоніми в загальній і в українській бібліографії, «Укр. бібліографія», вып. I. Методологічний збірник, Київ, 1928; Тулуб О., Словник псевдонімів в українських письменників, «Зап. істор.-филологич. відділу», 1928, кн. XVI (отд. отт., Київ, 1928). Добавления Б. Комарова к «Словнику» см. в «Зап. Укр. бібліографіч. товариства в Одесі», 1928, ч. 1; Лаин Евг., Литературная мистификация, М.—Л., 1930; Масановы И. Ф. и Ю. И., К истории русского литературного псевдонима, «Советская библиография», 1934, № 2. *Р. К.*

ПСИКАРИ Эрнест [Ernest Psichari, 1883—1914]—французский писатель, внук Ренана, представитель так наз. колониального романа. В юности был социалистом, но скоро определился как один из наиболее ярких представителей молодого поколения крупной реакционной буржуазии, разочаровавшейся в парламентаризме и науке и противопоставившей им возврат к религии, милитаризм и национализм. Первое произведение Псикари «Terre de soleil et de sommeil» [1908] еще носит несколько расплывчатый характер. Но появившийся в 1913 роман «L'appel des armes» говорит уже о вполне созревшей идеологии. Книга повествует о превращении антимилитариста в убежденного сторонника войны. Появление этого романа накануне войны свидетельствовало о проводившейся бур-

жуазией глубокой идеологической подготовке мировой войны, о сознательном воспитании так наз. «жертвенного поколения» (génération sacrifiée), к к-рому в первую очередь относятся сам П. и его друг и учитель Ш. Пеги, оба убитые в первые же дни войны. Другое произведение П.—посмертный роман «Le voyage du centurion» [1916]—посвящено истории обращения атеиста в католицизм. В 1920 были изданы «Les voix qui crient dans le désert», являющиеся дополнением к «Le voyage». Религиозность, обнаженный милитаризм и ярко шовинистическая окраска обеспечили П. выдающееся место в ряду предшественников и идеологов современного французского фашизма. На русский яз. произведения П. не переводились.

Библиография: П. Bourget P., Предисловие к «Voyage du centurion», P., 1916; Massis H., La vie d'E. Psichari, P., 1916; Aguettant L., E. Psichari, Lyon, 1920; Goichon A., E. Psichari d'après des documents inédits, P., 1921; Maritain J., E. Psichari, «Revue universelle», VIII, 1922, p. 609—633; Его же, Antimoderne, P., 1922, p. 203—247; Calvet J., Le renouveau catholique dans la littérature contemporaine, P., s. a. [1927]; Psichari H., E. Psichari, mon frère, Paris, 1933.

Е. Г.

ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКИЙ МЕТОД—*см.* «*Методы домарксистского литературоведения*».

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД—*см.* «*Методы домарксистского литературоведения*».

ПУБЛИЦИСТИКА [от слова публичный, общественный]—область лит-ры, имеющая своим предметом актуальные общественно-политические вопросы, разрешающая их с точки зрения определенного класса в целях непосредственного воздействия на общество и поэтому содержащая в себе ярко выраженные оценку, призыв и т. д. В то время как художник свое идейное утверждение дает через систему образов, у публициста образ привлекается лишь как одно из средств выражения мысли, к-рое может и отсутствовать, не нарушая основного принципа построения публицистической работы. От научно-теоретических работ П. отличается тем, что она не имеет специфических черт научного исследования и пользуется теми или другими научными исследованиями, стремясь к разработке вопросов общественного порядка и освещению их уже на основе добытого научного знания. Самым ярким жанром П. является памфлет (*см.*). В памфлете всегда звучат ирония, сарказм, насмешка, издевательство над врагом и яркий горячий призыв к читателю. Публицистическими жанрами являются также фельетон, заметка, обращение, воззвание, прокламация, политическое письмо, лозунг, публицистическая статья. Особое место в П. занимают такие жанры, как воспоминания, письма, дневники. Дневники Герцена, Добролюбова, многочисленные воспоминания о Ленине, Сталине и т. д. могут быть приведены как образцы публицистических произведений.

Охватывая большое содержание в столь разнообразных жанрах, П. включает в себя массовую агитационную и пропагандистскую лит-ру. Здесь с предельной отчетливостью выступает подлинная природа П., ее смысл и значение как особого вида лит-ого творчества. Но П. существует не только как самостоятельный вид литературы, она нередко врывается в смежные области, выступая там в качестве «публицистической тенденции». Так возникла уже в 60-х гг. публицистическая критика, так художественная лит-ра 70-х гг. несла в себе яркую публицистическую окраску. Пролетарская П. органически перерастает в научную работу. Глубина научного анализа, объективность содержания, выступая в неотрывном единстве с партийной заостренностью научных выводов, сопряжены в силу этого с ярко выраженной публицистической тенденцией. Примерами такого типа научных работ с яркой публицистической окраской могут быть «Капитал» Маркса, «Анти-Дюринг» Энгельса, «Развитие капитализма в России» и «Материализм и эмпириокритицизм» Ленина, «Вопросы ленинизма» Сталина и мн. др. Публицистичность не только не уменьшает их научного характера, но, наоборот, придает ему яркость, остроту. О публицистической тенденции так. обр. мы говорим тогда, когда писатель (беллетрист, ученый) не ограничивается выражением своего понимания действительности через показ ее в образах или понятиях, но и непосредственно заявляет о своем к ней отношении. В момент обострения классовой борьбы большое значение получает публицистическая критика, когда не столько само лит-ое произведение служит материалом для критика, сколько действительность, нашедшая в лит-ре свое отражение. Это обусловливается прежде всего остротой самих вопросов действительности, увлекающей критику, а также в условиях отсутствия свободы слова (революционно-демократическая критика 60-х гг.) стремлением использовать художественную лит-ру и критику как единственное средство выражения политических взглядов.

Выясняя вопрос о взаимоотношении публицистики и лит-ры художественной, надо отличать те лит-ые произведения, в которых выступает тенденция, не вытекающая из положения и действия (по выражению Энгельса), от тех произведений, где публицистичность является органической частью идейно-образной системы. Публицистичность первого рода может проистекать и из неумения художника образно отразить мир, неумения, обусловленного в частности художественной беспомощностью автора.

Развитие публицистики тесно связано с развитием общественной жизни. П. феодальной формации, П. капиталистической эпохи в зависимости от политических условий, места и времени либо существует самостоятельно либо пользуется художественной лит-рой и критикой как средствами, создавая особый тип художественной лит-ры и публицистическую критику. В эпоху диктатуры пролетариата П. развивается наряду с художественной литературой и критикой, становясь в руках пролетариата мощным орудием коммунистического перевоспитания масс и пропаганды идей коммунизма и пролетарской революции во всем мире. В то же время советская художественная литература и критика, сохраняя свою специфичность, приобретают четкую идейную направленность и

заостренность, выражая этим свойственную пролетарскому мировоззрению действенность, партийность.

В России яркие примеры П. мы находим уже в XVI в. М. Н. Покровский писал: «В XVI в. у нас появляется вдруг, что и не снилось Москве XIV в., политическая литература, публицистика». Не касаясь всей массы публицистических произведений, отметим литературную полемику Ивана IV с кн. Андреем Курбским, писания Ив. Пересветова, а еще раньше [XV в.] послание старца Псковского монастыря Филофея к великому князю Василию Ивановичу. Политическая задача Филофея заключалась в проведении идеи Москва—III Рим: «два Рима падоша, а третий стоит, а четвертому не быти». Писания Ивана Пересветова имели своей политической задачей защиту самодержавно-бюрократического государства Ивана IV и проповедь той же идеи Москва—III Рим. Публицистические произведения Ивана Грозного — письма к Курбскому и писания к игумену Кириллобелозерского монастыря — вызваны были политическими задачами защиты дворянства и купечества против претензий старого боярства. Боярство выдвинуло своего идеолога — кн. Андрея Курбского, давшего «историю вел. кн. Московского» и письма к Грозному. Раньше феодал, при помощи насилия или хитрости отняв землю у своего соседа, иногда старался замолить свой грех, построив один или два монастыря. Дальше этого сознание совершенного им преступления не шло. Теперь отдельные классы оспаривают друг у друга земли и власть над трудящимися, стараясь доказать свою правоту примерами из истории, священного писания и т. д., стараясь убедить, что то, что нужно им, хорошо для всех. Поэтому иногда они даже заступаются за угнетенных и выступают под видом представителей народных масс и их интересов. В числе публицистических произведений XV—XVI вв. мы имеем произведения, направленные против церкви. «Беседа преподобного Сергия и Германа валаамских чудотворцев»—яркий памфлет, направленный против церкви и монастырей.

В XVIII в. П. в России выступила уже довольно широко. К П. должны быть отнесены сатиры Кантемира, «Были и небылицы» Екатерины II и в особенности «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, журналистика Новикова, раннего Крылова и др. Новиков, Крылов и в особенности Радищев резко критиковали всю систему общественных отношений, крепостное право, царскую бюрократию, суд, воспитание, а Радищев и Новиков—и самовластие царя. В XVIII в. появляются произведения и низовых крестьянских, казацких и солдатских масс: «Плач-памфлет о крепостной доле (копия с просьбы в небесную канцелярию)», «Плач холопов» и др.

На Западе начало развития П. также относится к эпохе феодализма. Острая классовая борьба конца средних веков и начала нового времени вызывает к жизни П. Борьба капитализма на Западе против феодализма приняла форму отрицания церкви и монастырей, попов и монахов как ярких выразителей реакции. «Похвала глупости» Эразма Роттердамского, «Письма темных людей» обнажают характер этой борьбы средствами публицистики. Сама художественная литература принимает ярко выраженный публицистический характер.

В период Реформации, когда крестьянское движение шло под знаменем религиозной борьбы, возникла нужда в обращении к широким народным массам. Этой потребности отвечала П., видное место среди произведений к-рой занимает полемика между Фомой Мюнцером — вождем крестьянского восстания 1525—и вождем Реформации Лютером.

Английская революция XVII века вызвала исключительный рост П. Борьба против Карла I требовала своей аргументации в защиту казнивших. Появился памфлет, отвечавший этой задаче,—«Kieling no morder» (Умерщвление—не убийство). Промышленный переворот в Англии и развитие буржуазных отношений создали мощное развитие П. как формы политической борьбы. Такие явления, как борьба за освобождение Ирландии, чартистское движение и т. д., вызывали к жизни периодические органы, как «Спектатор» и знаменитые памфлеты Свифта и Дефо.

Период подготовки к Французской революции дал мощный толчок развитию П. в форме памфлета, фельетона, газетной сатиры и т. д. П. просветителей (Вольтер, Руссо, Дидро, мемуары Бомарше и др.) является замечательным образцом этого типа творчества. «Что такое третье сословие» Сийеса может считаться лучшим образцом тогдашней публицистики, яркой, убедительной, насыщенной политической тенденцией. Газетные статьи Марата доводят П. до высшего развития, а «Народный трибун» Бабёфа кончает период этого блестящего расцвета. Эпоха Реставрации и связанная с нею борьба придали П. сатирический характер (Поль Луи Курье, Беранже этого периода сугубо насыщены П.). П. в России продолжала развиваться и в XIX в. Центральной проблемой публицистики александровской эпохи оставался вопрос об освобождении крестьян и форме политической власти. Николаевская реакция не уничтожила П., но воздействовала на ее форму своим железным цензурным уставом. П. вошла неизбежным элементом и в художественную литературу и в критику. Блестящим публицистом-критиком николаевской эпохи был Белинский. Его знаменитое письмо к Гоголю является, по утверждению Ленина, одним из лучших произведений бесцензурной демократической печати. Письмо Белинского к Гоголю—замечательный яркий памфлет, с четко выраженными политическими требованиями и с страстно-разрушительным выпадом против самодержавно-крепостнического строя России.

Ярким образцом охранительной П. являются «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя, против к-рых и был направлен удар Белинского. Тенденции охранительной П. развивали: в Москве—Погодин, Шевырев и отчасти славянофилы в журнале «Москвитянин», а в Петербурге—рептильные писаки Греч и Булгарин в «Северной пчеле». Тенденции революционной П. нашли свое продолже-

ние у Чернышевского и Добролюбова в «Современнике»,радикальной—в «Русском слове» у Писарева. Борьба между журналами 60-х гг. велась по принципиальным политическим вопросам. Обострение классовой борьбы способствовало росту П. Вместе с тем рос и цензурный гнет, и П. неизбежно становилась частью художественной лит-ры и критики. Блестящими образцами революционно-демократической публицистической критики 60-х годов являются статьи Чернышевского, Добролюбова и Писарева. Замечательными публицистами-художниками являются Некрасов, Салтыков-Щедрин и Глеб Успенский. Реакционный лагерь выдвинул в 60-х гг. таких публицистов, как Достоевский и Катков. П. 40—60-х гг. ставила проблему крепостного права, социализма и революции, свободы человеческой личности, женской эмансипации, семьи и брака. Иной характер имела П. бесцензурная. «Предшественницей рабочей (пролетарски-демократической или социал-демократической) печати была тогда общедемократическая бесцензурная печать с „Колоколом“ Герцена во главе ее», писал Ленин («Из прошлого рабочей печати в России», Сочинения, том XVII, стр. 341). «Колокол» Герцена-Огарева создал тип вольного бесцензурного публицистического произведения, принимающего то форму памфлета, то сатиры, то прямого обвинительного акта. По яркости, силе и страстности публицистика Герцена занимает одно из первых мест в истории русской публицистики.

Появление на исторической сцене новой общественной силы—пролетариата—дало новый толчок развитию публицистики и придало ей новое содержание. В Германии публицистика выявилась особенно ярко в произведениях К. Маркса и Ф. Энгельса. Памфлеты К. Маркса показывают огромный лит-ый талант, остроумие, язвительный, уничтожающий противника сарказм; его П. являлась одновременно и агитацией и глубокой обобщающей научной работой, подкреплявшей и развивавшей определенную политически-партийную линию. Это—характерный признак пролетарской П. В России содержанием пролетарской П. на первых порах явилась борьба с народниками. Основными вопросами были вопросы о характере развития России, о крестьянстве, о революции, о социализме и т. д. Народнический лагерь выдвинул Н. К. Михайловского. С позиций марксизма (хотя и непоследовательного) боролся с народничеством Плеханов. Подлинным и наивысшим образцом последовательно-марксистской П. была гениальная публицистика Ленина, творчески развивавшая принципы Маркса в обстановке новейшего этапа капитализма. Преследования царской жандармерии обусловили появление подпольной агитационной П. Еще в 60-х гг. возникла форма подпольной прокламации. В 90-х и 900-х гг. в России «подпольные листки» были обычным явлением. Многие марксисты-публицисты пользовались образами художественной лит-ры (Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Гл. Успенского и др.). Борьба с экономизмом и меньшевизмом, отзовизмом, богоискательством, богостроительством, ликвидаторством и т. д. вызвала к жизни яркие произведения большевистской публицистики (В. Воровский, М. Ольминский, М. Покровский, В. Фриче и др.). Особенность ее заключалась прежде всего в открытом проведении в ней принципа партийности. Ленин в 1905 писал: «Литература должна быть партийной. В противовес буржуазным нравам, в противовес буржуазному литературному карьеризму и индивидуализму, „барскому анархизму“ и погоне за наживой,— социалистический пролетариат должен выдвинуть принцип партийной литературы, развить этот принцип и провести его в жизнь в возможно более полной и цельной форме. В чем же состоит этот принцип партийной литературы? Не только в том, что для социалистического пролетариата литературное дело не может быть орудием наживы лиц или групп, оно не может быть вообще индивидуальным делом, независимым от общего пролетарского дела. Долой литераторов беспартийных! Долой литераторов сверхчеловеков! Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела, „колесиком и винтиком“ одного единого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса. Литературное дело должно стать составной частью организованной планомерной, объединенной социал-демократической партийной работы...

Мы, социалисты, разоблачаем это лицемерие (т. е. свободу печати—*М. Д.*), срываем фальшивые вывески,—не для того, чтобы получить неклассовую литературу и искусство (это будет возможно лишь в социалистическом внеклассовом обществе), а для того, чтобы лицемерно-свободной, а на деле связанной с буржуазией, литературе противопоставить действительно свободную, открыто связанную с пролетариатом литературу» (Ленин, Партийная организация и партийная литература, Сочин., т. VIII, стр. 387 и 389).

Примерами партийно-заостренной пролетарской публицистики кроме названного могут служить статьи «Искры» до раскола или в революцию 1905 публицистика лит-ой группы при МК РСДРП в сборниках «Текущий момент», «Вопросы дня» и др. Не замолкала пролетарская П. и в годы реакции после революции 1905. Литераторы выступали тогда не только с публицистически-художественными произведениями, но и прямо с публицистическими статьями, как напр. М. Горький.

В то же время буржуазия откровенно превращала своих публицистов в продажных, лживых, на все готовых наемных агентов, к-рые не стыдились быть орудием вопиющей несправедливости. Меньшевистская П., как и буржуазная, выполняла свою политическую задачу—одурманивания масс, превращая их в послушное орудие империалистических хищников. Пролетарская П. вынужденно ушла в подполье и свободно развернулась лишь после Октябрьской революции. Гражданская война, социалистическое строительство, индустриализация страны, коллективизация с. х., громадный культурный подъем в стране, рабселькоровское движение, возникно-

вение множества газет и массовых изданий, все это вызвало расцвет пролетарской П. Работы гениального вождя социалистической революции т. Сталина, а также речи лучших соратников его, тт. Кирова, Кагановича, Молотова, публицистика «Правды» являются образцами советской пролетарской П. В условиях диктатуры пролетариата П. является мощным орудием пропаганды и агитации в коммунистическом духе. Научность и партийность—характерные черты пролетарской публицистики. *М. Добрынин*

ПУЙМАНОВА Мария [Marie Pûjmanová]—чешская писательница. Р. в 1893 в семье профессора Пражского ун-та. Первая книга П. вышла в 1918 под названием «Под крыльями» (Pod kridly). Тогда Пуйманова находилась под влиянием импрессионистических произведений писательницы Свободовой. Первая книга П. является воспоминаниями из детских лет, причем П. изображает буржуазную семью в очень радужных красках. Но следующая книжка П.—«Рассказы из городского сада» (Povidky z městského sadu, 1920)—уже острая критика буржуазной семьи и ее устоев. П. переходит к реалистическому изображению действительности и в романе «Пациентка доктора Гегеля» (Pacientka d-ra Hegla, 1931) развертывает объективную картину упадка буржуазного общества. Одновременно с художественным ростом наступает у П. поворот к революционному движению рабочего класса. Она участвует активно в движении интеллигенции, сочувствующей революционной борьбе пролетариата, совершает поездку во время забастовки в угольный район северной Чехии, выступает там на собраниях и пишет статьи в пользу бастующих горняков. В 1933 П. посетила СССР и выпустила книжку «Взгляд на новую землю» (Pohled do nové země), полную восторженных отзывов о строительстве СССР.—П. принадлежит к числу выдающихся чешских писательниц. *Ю. В.*

ПУЛ Эрнест [Ernest Poole, 1880—]—американский журналист и писатель. Работал корреспондентом в России в 1905 и в 1917—1918. Близко стоял к рабочему движению; помогал Э. Синклеру собирать материал для «Джунглей». Наиболее социально-значительное его произведение—роман «The harbour» (Гавань, 1915)—дает картину развития нью-йоркского порта в различные периоды капитализма. В этом же романе ставится проблема положения писателя в буржуазном обществе—выбор между легким успехом и поисками социальной правды. Сам П. в послевоенный период пошел по первому пути. Место пролетарской революции заняла послевоенная «революция» в буржуазной морали, проблема «отцов и детей», брачные неурядицы миллионеров и т. п. («Silent storms»—«Немые бури», 1927, и др.). Социальные проблемы трактуются им в плане буржуазной филантропии («Nurses on horseback», 1932). Революцию 1917 П. встретил как поклонник «демократического развития» русской деревни под знаком кулацкой «американизации» («Village: Russian impressions»—«Деревня—русские впечатления», 1918). Манера П. характеризуется добросовестным, несколько бесцветным реализмом.

Библиография: I. Voice of the street, N. Y., 1906; His second wife, N. Y., 1918; Dark people, Russia's crisis, N. Y., 1918; The village: Russian impressions, N. Y., 1918; Hunter's Moon, N. Y., 1925; Silent storms, N. Y., 1927; Destroyer, N. Y., 1931; Great winds, N. Y., 1933; Гавань, Роман, перев. Л. Я. Круковской, изд. «Сеятель», Л., 1924 (и в др. изд-вах: «Прибой», Л., 1924; ВЦСПС, М., 1924); То же, сокращ. перев. Э. К. Пименовой, Гиз, М.—Л., 1926; Опасность, Роман, под ред. В. Азова, изд. «Петроград», Л.—М., 1925.

II. B a l d w i n C. C., Men who make our novels, 3-rd. ed., N. Y., 1924; M e n c k e n H. L., Prejudices, First series, N. Y., 1919 (резко отрицательная характеристика); v a n D o r e n C. C., Contemporary American novelists, 1900—1920, N. Y., 1923. О т з ы в ы о р о м а н а х П.: Б л а г о й Д., «Книгоноша», 1924, № 33(64) (о «Гавани»); Д и н а м о в С., «Книгоноша», 1925, № 25 (об «Опасности»). *З. Г.*

ПУЛАЙЛЬ Анри [Henry Poulaille,?—]—современный французский писатель. Вышел из рабочей среды, вождь лит-ой школы, группировавшейся вокруг журн. «Nouvel âge», печатается с 1925. Лейтмотив ранних произведений П.—пацифистское осуждение войны, разрушительницы личного счастья. В сборнике новелл «Âmes neuves» [1925] нищенское существование полурабочих, полуремесленных семей в послевоенные годы дано через детское восприятие (контрастное сопоставление непосредственных радостей бытия ребенка и осознания им ужасов нужды). В романе «L'enfantement de la paix» [1926] показаны несчастия бывших фронтовиков, увидевших, что их места в жизни заняты. Но герои П. не проникаются пафосом борьбы с социальным злом.

В 1930 П. выпустил книгу теоретических и критических статей «Nouvel âge littéraire», в к-рой изложил в духе социал-реформизма свое понимание пролетарской лит-ры и стоящих перед ней задач. Считая, что творчество пролетарских писателей должно исходить из натуралистических принципов Золя и его школы, он призывает строить лит-ое произведение на документации фактов рабочего быта и психологии, выступает против политической направленности в литературе, как препятствующей «объективному» изображению действительности. Вышедший в 1931 роман П. «Le pain quotidien» дает конкретную иллюстрацию теоретических положений автора. Продолжая, как и в ранних произведениях, описывать беды и несчастия рабочего люда, П. с натуралистической точностью рисует сцены труда, домашней жизни, описывает стачку, выборы в парламент, празднование 1-го мая, выводит как эпизодических лиц социалиста, анархиста, но во всем этом абсолютно отсутствует что-либо похожее на пробуждение классового самосознания, пафос революционной борьбы. Жалкими и ничтожными рисуются герои П. даже в своих попытках протеста и проявлениях элементарной солидарности.

Как в области теории, так и в своей художественной практике Пулайль—представитель буржуазной агентуры в рабочем классе, пытающийся притупить классовое сознание пролетариата и отвлечь его от революционной борьбы.

Библиография: I. Ils étaient quatre, Roman, 1925; Charlie Chaplin, 1927; Le train fou, Roman film, 1928; Избранные рассказы (из сборника «Âmes neuves»), авторизован. перев. Г. Нашатырь, М., 1927; Мир заключен, Роман, перев. К. И. Варшавской, Л., 1927; **Письмо**

Сюзанны Энгельсон к Анри Пулайль и его ответ, «Литература мировой революции», 1931, № 5—6.
II. Guéhenno J., Littérature prolétarienne, «Europe», 1931, 15/XII, p. 568; Bernard M., Le pain quotidien par H. Poulaille, «Nouvelle revue française», 1932, 1/II, p. 302; Fernandez R., Le pain quotidien d'Henry Poulaille, «Marianne», 1934, 16/V, p. 4; Помов С., Анри Пуляйль, «Nouvel âge littéraire», P., 1930, «Иностранная книга», Серия литературно-художественная, 1930, № 2, октябрь; Селивановский А., «Пролетарская» литература г-на Пуляйля, «Литература мировой революции», 1932, № 5—6; Эйхенгольц М., «Проблема Золя» во Франции, «Литература мировой революции», 1932, № 5. *Л. Галицкий*

ПУЛЬЧИ Луиджи [Luigi Pulci, 1432—1484]— итальянский поэт эпохи Ренессанса (*см.*). П. во Флоренции в буржуазной семье. Был приближенным флорентийских правителей,



Титульный лист поэмы Пульчи «Морганте» [1500]

банкиров Медичи и в частности знаменитого Лоренцо Медичи (*см.*). Связанный с последним тесной дружбой, П. воспевал его победы на турнирах («Giostra di Lorenzo»—«Турнир Лоренцо», 1469), развлекал его шутливыми сонетами и выполнял его дипломатические поручения в различных городах Италии.

Место Пульчи в истории лит-ры Ренессанса определяется его участием в кружке поэтов, группировавшихся вокруг Лоренцо и проводивших определенную литературно-политическую линию в интересах правящей Флоренцией буржуазной знати. Как сам Лоренцо, Полициано и другие поэты этого кружка, П. стремился вывести гуманистическую литературу за пределы чисто ученой академической поэзии на латинском яз., господствовавшем в Италии в первой половине XV в. Стремясь воздействовать на широкие круги мелкой буржуазии, П., как и Лоренцо, писал на народном яз., стремился демократизировать тематику и форму своих произведений, использовал мотивы и ритмы народной поэзии (так наз. strambotti), вносил элементы буффонного реализма в обрисовку действительности. В целом, Пульчи демократичнее всех прочих поэтов кружка Лоренцо; его юмор носит более грубый, но и более сочный, плебейский характер.

Особенно ясно это отразилось в главном произведении П.—поэме «Il Morgante» (Морганте, 1482—1483). Эта поэма, с одной стороны, отражала тяготение буржуазной аристократии Флоренции к рыцарскому быту и тематике, с другой стороны—высмеивала эту тематику в наивной трактовке ее так наз. кантасториями—уличными сказителями, развлекавшими народ рассказами о подвигах героев каролингского эпоса и романов Круглого стола. «Морганте» состоит из 28 песен, каждая из к-рых начинается и кончается, по примеру кантасториев, религиозным воззванием. В первых 23 песнях Пульчи точно следует за сюжетом анонимной поэмы «L'Orlando» [ок. 1380], в последних 5 песнях вольно использует другие поэмы кантасториев и в первую очередь «Spagna in Rima», повествующую о Ронсевальской битве. Сюжет поэмы—излюбленная народными певцами вражда между родом Кьярамонте, к которому принадлежат «герои» Орландо (Роланд) и Ринальдо, и родом Маганца, представителем которого является «предатель» Гано (Ганелон). Последнему удается оклеветать «героев» перед императором Карлом, который изображен глупым стариком, посылающим на гибель своих вернейших вассалов. Помимо Карла в поэме снижены также и другие главные герои. Так, Ринальдо изображен болтуном, бабником и обжорой; аппетит управляет его поступками больше, чем рыцарский дух. Даже Орландо, являющийся наиболее серьезным персонажем поэмы, имеет на себе легкий налет комизма.

Хотя главный герой поэмы—Орландо, однако Пульчи назвал ее именем второстепенного персонажа, исчезающего в XX песне,—крещенного Роландом и беззаветно преданного ему глупого, но доброго великана Морганте, обладающего колоссальной силой и таким же аппетитом (съедает за ужином целого слона и т. п.) и умирающего от укуса рака в пятку. Наименование поэмы именем Морганте—сознательный прием, которым П. подчеркнул ведущую роль в его поэме буффонного элемента и несущественность ее рыцарской фабулы. Буффонада Пульчи насыщает особенно сильно изобретенные им самим 2 комических эпизода ее—с Маргутте (песни XVIII—XIX) и с Астаротте (песнь XXV). Если Морганте—воплощение добродушной и грубой силы, то Маргутте—воплощение хитрости, плутовства и всяческих пороков. Отъявленный циник, богохульник, вор и обжора, издевающийся над всем и даже умирающий от смеха, Маргутте привлекает к себе сочувствие своим остроумием и откровенностью. Образ его дает П. возможность развернуть во всю ширь свое нигилистическое отношение к феодально-религиозным ценностям. Еще более ярко проявляется насмешливое отношение П. к религии в образе любезного дьявола Астаротте, которого П. заставляет проповедовать

христианские догматы и защищать истинность католической веры.

Но буффонада пронизывает не только вставные этюды поэмы, но и ее основную фабулу. Излюбленный прием Пульчи—чудовищное преувеличение, накопление невероятнейших происшествий и подвигов, само по себе обессмысливающее их. При этом П. ведет сначала рассказ в серьезном тоне, а затем разрушает иллюзию читателя неожиданной насмешкой. Так поступает П. даже в самых патетических местах поэмы, напр. в описании Ронсевальской битвы, в котором архангел Гавриил, напутствуя умирающего Роланда, приносит ему новости с того света о Морганте и Маргутте, а апостол Петр, крякая и обливаясь потом, ежеминутно открывает двери рая для убитых французских рыцарей и глохнет от беспрестанного пения «Осанны», которым встречают в раю погибших героев.

Систематическое разрушение иллюзии, неуважение к «священным» вещам, циническая насмешка над феодально-церковной моралью, прославление житейской ловкости, хитрости и плутовства позволяют признать П. идеологом крепкого ядра флорентийской буржуазии, выступающим против аристократического вырождения ее верхушки. Эти особенности поэмы П. отличают ее от связанных с нею тематически и некоторыми приемами поэм Боярдо (*см.*) и Ариосто (*см.*) и роднят ее с поэмами Фоленго (*см.*), использовавшего манеру П. для борьбы с нараставшей в Италии в первой половине XVI века феодальной реакцией. С другой стороны, от П. протягивается (как непосредственно, так и через Фоленго) нить к великому буржуазному гуманисту—сатирику Рабле (*см.*), усвоившему метод систематической буффонной гиперболизации людей и явлений с целью их разоблачения и вдохновившемуся целым рядом образов Пульчи (Морганте, Маргутте и др.).

Библиография: I. Лучшее издание «Morgante» вышло под ред. G. Fatini, 3 vv., Torino, 1927; Lettere di Luigi Pulci a Lorenzo il Magnifico e ad altri, a cura di S. Bongi, Lucca, 1886; Strambotti di Luigi Pulci fiorentino, ed. A. Zenatti, Firenze, 1887. Русских переводов Пульчи не имеется.

II. Rajna P., La materia del Morgante, «Propugnatore», [1869], t. II; Его же, La rotta di Roncisvalle, ib., [1871], t. IV; Его же, Le fonti dell'Orlando Furioso, 2-da ed., Firenze, 1900; Hübscher L., Orlando, die Vorlage zu Pulci's Morgante, Marburg, 1886; Foffano P., Il Morgante di L. Pulci, Torino, 1891; Volpi G., Luigi Pulci, studio biografico, «Giornale storico della letteratura italiana», t. XXII, 1893; De Sanctis F., Il Morgante, «Scritti varii, inediti o rari», a cura di B. Croce, Napoli, 1898; Einstein L., L. Pulci and the Morgante maggiore, Berlin, 1902; Momigliano A., L'Indole e il riso di Pulci, Rocca S. Casciano, 1907 (перезд. в 1926); Pellegrini C., L. Pulci: l'uomo e l'artista, Pisa, 1912; Его же, La vita e le opere di L. Pulci, Livorno, 1913 (перезд. в 1927); Гаспари А., История итальянской литературы, том II, М., 1897; Оветт А., История итальянской литературы, СПБ, 1908, и Гиз, М.—П., 1923. *С. Мокульский*

ПУМПУРС Андрей [Andrejs Pumpurs, 1841—1902]—латышский поэт. Один из идеологов нарождавшейся латышской буржуазии, к-рая под знаменем национального освобождения подняла в 60-х гг. на борьбу против феодализма, против немецкой бюрократии бесправное латышское крестьянство. В поэзии и в общественной деятельности П. отразились и сила и слабость этого движения: его прогрессивный, но не революционный характер, политическая наивность его вождей, надеявшихся, что в борьбе против немецких баронов их поддержит русский царизм, и наконец переход движения в реакционное русло после реформы 60-х годов, удовлетворившей требования зажиточного крестьянства. Пумпурс—восторженный глашатай идеи освобождения латышского народа, он же—верный слуга царизма, военный чиновник, в 1877 отправившийся добровольцем на сербско-турецкую войну. Его поэзия—романтическая идеализация национальной старины, эпохи воображаемой свободы и благоденствия латышского народа. На возрождение в будущем этого несуществовавшего строя П. и возлагал свои восторженные надежды. В доказательство славного прошлого П. создал мифы о древних латышских богах и героях: стихотворение «Иманта», эпос «Lāčplēsis» (Лачплэсис) и др.

В смысле чистоты, гибкости и образности языка поэзия П. и его соратников намного превосходит творчество латышских писателей предыдущей эпохи.

Библиография: I. Andreja Pumpura raksti, 3 izd., Riga, 1925 (с биографич. очерком R. Klaustins'a); Izlasīti raksti, Riga, 1927; Lāčplēsis, Latvju tautas varonis, 3 izd., Riga, 1929. *А. Перле*

ПУНКТУАЦИЯ — правила употребления дополнительных письменных знаков (знаков препинания), служащих для обозначения ритмики и мелодики фразы, иначе фразовой интонации (*см.*). При этом надо отметить, что паузы (*см.*), которые мы считаем основным средством ритмического членения речи, фактически могут и отсутствовать, и впечатление пауз может обусловливаться лишь соответствующей интонацией. Поскольку однако ритмика и мелодика речи выражают членение потока нашей мысли, а иногда ту или другую связь отдельных ее моментов и наконец некоторые смысловые оттенки, постольку можно сказать, что знаки препинания служат собственно для обозначения всего этого на письме. Этим определяется двойственный характер всякой П.: фонетический, поскольку она выражает некоторые звуковые явления, и идеографический, поскольку она непосредственно связана со смыслом. Членение речи-мысли, а в еще большей мере связь между отдельными ее частями и разные смысловые их оттенки выражаются в речи не только интонационно, но и отдельными словами, формами слов и порядком слов, и если справедливо, что членение и аффективные оттенки всегда находят себе выражение в интонации (хотя далеко не всегда это обозначается на письме), то связь между отдельными частями речи только очень суммарно выражается интонационно, а логические их оттенки и очень редко. Во фразе «Я спросил моих друзей довольны ли они своим пребыванием в Москве», написанной даже без знаков препинания, частица «ли» ясно показывает, что членение фразы приходится перед словом, к к-рому эта частица относится; и соответственная интонация, передаваемая на письме запятой, выражает членение, выраженное уже этим «ли». Такой же случай мы имеем и во фразе «Мы не топили вчера плиты потому что было слишком жарко», где слово «потому что»

и соответственная интонация выражают аналогичное членение. Наконец во фразе «Были ли вы вчера в театре» вопрос выражен частицей «ли» и вопросительной интонацией, нашедшей себе отражение на письме в виде вопросительного знака. Однако в последней фразе вопросительная интонация может быть сильно ослаблена, а в некоторых языках и вовсе аннулирована. Во второй фразе характер связи между двумя ее членами выражен исключительно словом «потому что», а не интонацией и т. п. С другой стороны, часто бывает и так, что интонация является единственным средством выражения как членения, так и характера связи между отдельными частями. Так, вторую же из вышеприведенных фраз можно перестроить следующим образом: «Мы не топили вчера плиты: было слишком жарко», где и членение и причинная связь выражены единственно интонацией. Благодаря этому совершенно естественно, что известную депешу исторического анекдота — «казнить нельзя помиловать»—абсолютно нельзя понять без знаков препинания, которые бы отражали интонацию и ее членение.

Но дело дальше осложняется еще тем, что разные средства выражения членения речи могут иногда друг другу противоречить: «Я знаю что он придет», «дом где я живу» произносятся чаще всего как интонационные целые, несмотря на словечки «что», «где», к-рые несомненно выражают членение. При таких обстоятельствах естественно, что П., которая должна отражать все эти явления на письме, находится зачастую в затруднительном положении. В силу своей фонетической природы П. должна была бы обращаться к интонации, которая в естественном потоке устной речи всегда налицо и не оставляет места ни для каких сомнений; но когда нам надо искусственно воспроизвести эту интонацию, для того чтобы записать ее на бумаге в виде знаков препинания, дело оказывается очень трудным. Поэтому П. охотно обнаруживает другую свою природу — идеографическую— и обращается к смысловому анализу каждого данного контекста. Но и смысловой анализ зачастую представляет значительные затруднения, а потому П. часто обращается к тем средствам выражения смысла, которые легче схватываются, — к словам, их формам, их порядку и т. д., и зачастую ставит знаки вопреки смыслу и интонации, руководствуясь лишь формальными признаками. Мы уже видели, что там, где по-русски ставится формальная запятая (перед относительными словами), сплошь и рядом нет никакого—ни интонационного ни смыслового—членения: в самом деле, синтагма «дом где я живу» по смыслу абсолютно равна синтагме «наш дом» (с переносным значением слова «наш»), имея лишь отличную от нее внутреннюю форму (*см.* «*Семантика*»). Далее, мы обязательно выделяем запятыми такие слова, как «кажется», «вероятно», «может быть» и т. д., исходя из формального отнесения этих слов к категории «вводных слов». Между тем это в большинстве случаев не оправдывается ни интонационно ни по смыслу, т. к. по большей части эти слова не являются самостоятельными предметами мысли. Благодаря этому в общепринятой П. скрадывается глубокое различие между «кажется, мы приехали» и «мы кажется приехали». С другой стороны, мы никак не отмечаем совершенно очевидного членения в таких фразах, как «мой дядя | был старый революционер», «мои родственники с отцовской стороны | приехали наконец в Москву» (школьные учебники вынуждены даже специально утверждать, что сказуемое никогда не может быть отделяемо запятой от своего подлежащего). Благодаря всему сказанному правила пунктуации носят в большинстве случаев компромиссный характер и являются отчасти фонетическими, отчасти смысловыми, отчасти формальными.

Большинство древних письменностей из всех знаков препинания знало только «абзац» или «точку». Графически они выражались по-разному, хотя повидимому точка и была самой распространенной формой, и первоначальная диференциация этого знака у греков состояла лишь в постановке точки вверху строки, посреди строки и внизу строки. Значительное развитие П. получила лишь у поздних александрийцев. В древнерусской письменности самым распространенным знаком тоже была точка, употребляющаяся более или менее в смысле нашей запятой и в основном разделяющая повидимому текст на синтагмы (*см.* «*Синтаксис*»). Те или другие знаки более сложной формы, к-рые более или менее отвечали бы по смыслу нашей точке, встречаются реже и являются чем-то средним между нашим «абзацем» и «точкой». В этой же функции фигурировало повидимому то, что мы назвали бы большой, или прописной буквой, т. е. так или иначе увеличенная и изукрашенная буква.

Современная европейская П., в том числе и русская, восходит к началу книгопечатания, когда типографщики братья Мануции увеличили число знаков препинания и установили правила их употребления.

Однако правила эти установились не сразу, и в разных языках значительно разнятся друг от друга, причем можно наметить два их типа: французский (английский, итальянский и т. д.) и немецкий (чешский, польский, русский и т. д.). Первый реже, чем второй, ставит тире, употребляет гораздо меньше запятых и стремится выражать ими смысловые нюансы (зачастую чисто идеографически, т. е. вне всякой связи с интонацией); второй широко признает тире и злоупотребляет запятыми, ставя их более или менее по формальным признакам. В первом типе, напр. во французском, относительные придаточные предложения только тогда выделяются запятыми, когда пропуск их искажает общий смысл фразы; напротив, во втором, напр. в русском, запятые ставятся в этих случаях всегда. Напр. русской фразе «она знала человека, который ей поклонился» во франц. яз. соответствует фраза «elle connaissait l'homme qui l'avait saluée», где запятой никак нельзя поставить, т. к. «который ей поклонился» является для слова «человек» необходимейшим определением, без которого вся фраза теряет свой

смысл. Ж. Санд, имевшая свою систему П., стояла между прочим за систематическое неупотребление запятых при кратких относительных предложениях (независимо от их функции), ссылаясь повидимому на интонационные тенденции живой речи, объединяющей в таких случаях определяемое и определяющее в одно целое понятие. Так, во фразе «elle s'approcha de la lampe, qui finissait de brûler» (она подошла к лампе, которая догорала) она предлагала не ставить запятой. Но ее предложение не прошло, т. к. именно на этой фразе было показано, что без запятой она означала бы, что «она подошла к той лампе (из многих), которая догорала»; по-русски, при существующих правилах П., отсутствие запятой было бы просто безграмотностью, и указанное смысловое различие никак не может быть выражено знаками препинания.

Независимо от того или иного типа П., употребляемые в европейских письменностях знаки препинания имеют следующие общие смысловые функции: 1. з а п я т а я, с одной стороны, разделяет единое целое на отдельные части, члены, поскольку эти части не являются вполне самостоятельными единицами речи (легкое повышение тона); с другой стороны, она ставится между так называемыми однородными членами, вернее однородными элементами одного и того же члена единого целого (интонация перечисления); 2. т о ч к а с з а п я т о й разделяет вполне самостоятельные части единого целого (небольшое понижение тона); 3. д в о е т о ч и е также разделяет две вполне самостоятельные части единого целого, но кроме того указывает, что во второй части даются какие-либо разъяснения к первой; так. обр. интонация, выраженная двоеточием (повышение тона), имеет приблизительно то же значение, что союзы «а», «именно», «потому что», «так что»; 4. т и р е, или ч е р т а, имеет самое неопределенное значение, в связи с чем сфера его употребления очень колеблется в разных письменностях от единственной функции разделения слов разных действующих лиц в диалоге (во французском) до крайне разнообразного его применения (в русском); повидимому можно сказать, что основной смысл тире—это более или менее резкое противопоставление, выражаемое повышением, а затем резким падением тона, а иногда и реальной паузой, противопоставление вопроса и ответа, подлежащего и сказуемого, протезиса и аподозиса, действия и неожиданного следствия, действия и его причины и т. п.; последнее обстоятельство ведет к некоторому смешению тире с двоеточием; кроме того тире употребляется иногда в смысле скобок; 5. т о ч к а в связи с большой буквой следующего слова обозначает полную законченность высказывания, выражаемую сильным понижением тона; 6. а б з а ц, или «красная строка», к-рую тоже надо считать своего рода знаком препинания, углубляет предшествующую точку и открывает совершенно новый ход мыслей; 7. м н о г о т о ч и е выражает недоконченность, недоговоренность, оборванность мысли (отсутствие и повышения и понижения тона); 8. в о п р о с и т е л ь н ы й з н а к (специфическая интонация) выражает вопрос; 9. в о с к л и ц а т е л ь н ы й з н а к со специфической интонацией выражает сильный аффект (удивление, ужас и т. п.) и особенно энергичное приказание (здесь полезно будет указать, что в испанском вопросительные и восклицательные знаки остроумным образом ставятся не только в конце предложения, а и перед ним, но в перевернутом виде: ¿ sabe vd. el castellano?); 10. к а в ы ч к и (лапочки) употребляются для текстуального приведения чужой речи, чужих фраз и даже отдельных слов, которые пишущий не считает своими (специфическая интонация); 11. с к о б к и обозначают, что мысль, в них приведенная, совершенно выпадает из общего хода речи, что выражается иной высотой тона того, что произносится в скобках.

Ч е р т о ч к а (иначе д е ф и с), п р о б е л между словами, а п о с т р о ф хотя и являются дополнительными письменными знаками, но собственно не относятся к знакам препинания, так как не имеют отношения к фразовой интонации. Из них пробел не требует объяснений; черточка, или дефис, присоединяет частицы, не могущие быть употребленными отдельно, а также слова, потерявшие свою самостоятельность; апостроф выражает пропуск буквы, нормально пишущейся в данном слове.

Библиография: О П. в классической древности см.: S t e i n t h a l H., Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern, Berlin, 1863. Специально о рукописной П. см. в соответственных палеографиях. О современной П. см.: B i e l i n g A., Das Princip der deutschen Interpunktion nebst einer übersichtlichen Darstellung ihrer Geschichte, Berlin, 1880; П е ш к о в с к и й А. М., Знаки препинания и научная грамматика, в его брошюре «Школьная и научная грамматика», изд. 5, 1925; Пунктуация, в «Проекте реформы правописания». Наркомпрос РСФСР. Сектор науки, Огиз, Москва—Ленинград, 1930. *Л. Щерба*

ПУРАНА [от древнеиндийского purāṇam ākhyānam—«древнее предание»]—жанр древнеиндийской поэзии, религиозно-философская эпопея, включающая согласно указаниям туземных поэтик следующие обязательные «пять примет» (pañcalakṣaṇa): 1. sarga — космогония; 2. pratisarga—«воссоздание» циклически уничтожаемых и воссоздаваемых миров; 3. vaṃça—«родословная богов» и святых отшельников (риши); 4. manvantarāṇi—эпохи праотцев рода человеческого (ману) и 5. vaṃçānucarita—«история родословных» царских династий Индии. Объединяя так. обр. космогонические мифы и исторические предания, П. занимают видное место в культовой лит-ре индуизма, пропагандируя культы Вишну или Шивы; представляют они, как показывают новейшие исследования, и известную ценность как источник по истории домусульманской Индии.

Художественная ценность П. не велика: окончательно оформленные сказителями брахманской касты, использовавшими их для прославления святынь своего храма, предназначенные для воздействия на слушателей из низших каст, пураны поражают неистовыми гиперболами (например любовная встреча царя Пурураваса и нимфы Урваши продолжалась 61 000 лет), путанным темным изложением, неряшливостью метра и небрежным языком. Традиция называет 18 пуран, таково и чи-

сло дошедших до нас памятников. Это: 1. Брахма-П., или Ади-П. («Пурана начала»), посвященная прославлению святилища в Ориссе; 2. Падма-П. («Пурана лотоса»), содержащая наряду с многочисленными мифами вишнуизма миф о сотворении мира богом Брахмой; 3. более древняя по характеру Вишну-П., одна из основных культовых книг вишнуизма; 4. шиваитская Вайю-П.; 5. наиболее прославленная Бхагавата-П., повествующая о воплощениях Вишну; 6. развивающая учение о бхакти (спасение через любовь к богу Вишну) Нарада-П.; 7. Маркандейя-П., во многом примыкающая к Махабхарате (*см.*); 8. Агни-П., выделяющаяся своим энциклопедическим характером среди остальных П. и вложенная в уста бога огня—Агни; 9. Бхавишьят-П.—П. пророчеств; 10. Брахмавайварта-П., содержащая ряд мифов о богине Пракрити («первоматерии»), о слоноголовьем боге Ганеша и в особенности о Кришна-Вишну, прославлению которого она посвящена; 11. Линга-П., раскрывающая мистическую символику шиваитского культа фаллуса (линга); 12. Вараха-П.—собрание вишнуитских молитв и ритуалов; 13. Сканда-П., не представляющая единого произведения, но охватывающая целый цикл произведений; 14. Вамана-П., посвященная воплощению Вишну в виде карлы; 15. Курма-П., излагающая учение об эманациях (шякти) Шивы; 16. Матсья-П., включающая миф о спасении Ману во время потопа богом Вишну, воплотившимся в большую рыбу (матсья); 17. Гаруда-П., вкладывающая прославление бога Вишну в уста мифической птицы Гаруда; 18. Брахманда-П., т. е. «Пурана о яйце Брахмы».

Наиболее спорным является вопрос о хронологическом приурочении цикла. Хотя упоминания о П. находим уже в Ведах, дошедшие до нас тексты — значительно более позднего происхождения. Постоянно встречающееся в них описание «железного века» («века Кали») свидетельствует о близости их возникновения к эпохе чужеземного порабощения Индии—мусульманского завоевания XII в., по мнению одних ученых, завоевания гуннами VI в.—по мнению других. Ряд исторических свидетельств заставляет считать последнее мнение более вероятным.

Библиография: На европейские языки переведены: The Vishńu Puráńa, by H. H. Wilson, L., 1840, 2-nd. ed., by F. Hall, 5 vv., L., 1864—1877; Le Bhâgavata Purâṇa, par E. Burnouf, t. 1—3, P., 1840—1847; The Mârkaṇḍeya-Purâṇa..., by F. E. Pargiter, Calc., 1888—1905; The Agni-Purâṇa..., by M. N. Dutt, Calc., 1903—1904; The Garuḍa-Purâṇa..., by M. N. Dutt, Calc., 1908. Кроме того неоднократно переводились отдельные разделы и эпизоды: Wilson H. H., Puranas or an account of their contents and nature, 2-nd ed., Calc., 1898. *См.* «*Индийская литература*». *Р. Ш.*

ПУРАПУТЕ Ян [Jānis Puraputķe, 1864—1902]—латышский писатель. Сын батрака. Окончил учительскую семинарию, затем учительствовал. Автор ряда рассказов, повестей и романов. Наиболее ценное его произведение—«Свой уголок, своя полоска». Это—реалистическое изображение суровой борьбы безземельного крестьянина, потом и кровью добивающегося «своего уголка» и становящегося собственником усадьбы. Слабые в художественном отношении, произведения П. проникнуты консервативной идеологией. П. борется против «нового течения» (*см.* «*Латышская литература*»)—идейного направления 90-х гг., охватывавшего как легальных марксистов, так и первых проповедников революционного марксизма в Латвии. Он враг эмансипации женщины (памфлеты «Новое течение», «Наши современные девушки», роман «Враг женщин»). В творчестве П. реализм переплетается и с слезливым сентиментализмом и с грубым натурализмом.

Библиография: I. Послевоенные издания: Mazie stāsti, [Riga], 1931; Leišu svētbilžu griezejs, Stāsts iz agrākās leišu dzīves, Riga, 1928. *А. Перле*

ПУРИЗМ [латинское puras—«чистый»]—направление в строительстве лит-ого языка, ставящее своей задачей стабилизацию его лексики, «очищение» ее от всех элементов, осуждаемых лит-ым каноном, в первую очередь от иностранных слов, и дальнейшее обогащение языка словами, образованными исключительно средствами родного языка.

В сущности в лингвистических трудах в понятии «пуризм» объединяются весьма различные по своей социальной значимости явления, чем объясняются и расхождения в его оценке.

В эпоху становления так наз. «национальных» лит-ых языков, в особенности в странах, экономически отсталых, господствующие классы к-рых целиком усвоили иноязыкую культуру более передовых стран, явления П. возникают в связи с ростом национального самосознания и свидетельствуют о стремлении найти более широкую «народную» базу для лит-ого языка, разбить его сословную ограниченность и создать единство языка в стране — «одно из важнейших условий действительно свободного и широкого, соответствующего современному капитализму торгового оборота». Такова напр. борьба с галлицизмами в русском лит-ом языке в сер. XVIII в. или аналогичная борьба с alamode'измами в немецком лит-ом языке XVII века. Следует отметить, что, выступая против загромождения языка иностранными элементами, доступными лишь немногим двуязыким представителям господствующего класса, «очистители» языка этих эпох широко используют вместе с тем опыт языкового строительства более передовых стран, в особенности в области синтаксиса и семантики, обогащая язык кальками (*см.*) и новыми синтаксическими оборотами.

Совершенно другой характер носит пуристическая практика господствующих классов буржуазного общества в эпоху империализма. Выступая против «засорения» языка международными политическими и научными терминами, заменяя их переводами, часто нарочито неверными и искажающими значение слова, П. этой эпохи стремится отгородить свой язык от сближений с другими языками, уничтожить возможность его интернационализации, замкнуть мышление трудящихся масс в узкие рамки «только национального». Убедительным примером подобного П. служит Sprachreinigung немецкого фашизма. В отличие от демократизирующей язык и идущей по линии его развития деятельности эпох становления буржуазных государств этот П. глубо-

ко реакционен и антиисторичен, пытаясь задержать необходимое развитие языка.

Поэтому во избежание объединения двух этих в корне различных социальных явлений в одном понятии «П.» целесообразно применять этот термин только для обозначения языковой практики последнего типа, обозначая необходимый в первоначальном развитии национальных лит-ых языков этап устранения ненужной иностранщины термином «очистка языка». Это уточнение терминологии особенно важно в виду того значения, к-рое вопросы языкового строительства имеют в национальном строительстве народов СССР. Разработка национальных лит-ых языков в условиях социалистического строительства, требуя тщательной очистки литературного языка от унаследованных чужеклассовых элементов, его засоривших (ср. Ленин, Об очистке русского языка; Горький, О языке), протекает вместе с тем в энергичной борьбе со всеми попытками остатков разбитых классов провести в этом строительстве линию буржуазного П. (ср. разоблачение буржуазно-националистических вылазок в языковом строительстве Украины, Белоруссии и среднеазиатских республик). *См.* «*Язык*». *Р. Ш*

ПУРИМШПИЛЬ—общее название еврейских народных театральных текстов и спектаклей, постановка которых приурочивалась преимущественно к празднику «Пурим». В основу П. легла легендарная история о персидском царе Артаксерксе и его царедворце Амане, помышлявшем об истреблении евреев и погибшем в результате вмешательства еврея Мардукая и его племянницы царицы Эсфири. Кроме этого П. включал в себя обработанные библейские сюжеты «О прекрасном Иосифе», о «Заклании Исаака», об «Исходе евреев из Египта», о «Давиде и Голиафе», о «Соломоне Мудром и пророке Ионе» и т. д. Театральный жанр П. появляется в XVI веке, хотя зачатки примитивных карнавальных П. восходят еще к 1415. В различные эпохи в зависимости от тех или иных социальных отношений П. менял свой характер, проделав эволюцию—от религиозно-проповеднической драмы через моралистически-бытовую оперу к народно-шутовскому зрелищу в стиле «commedia dell'arte». Театральное развитие П. относится к началу XVIII века. К этому времени тексты П. начали приобретать характер сатиры на богачей и раввинов. Это вызвало гонение со стороны последних вплоть до запрета постановок и уничтожения текстов. Впоследствии сатирические П. разыгрывались любителями из еврейской ремесленной бедноты. Стихотворная форма П. определенно влияла на первые этапы развития еврейской поэзии. Сохранился рукописный экземпляр П., датированный 1697. Первый печатный пуримшпиль вышел в 1708. *И. Д.*

ПУРЦЕЛАДЗЕ Антон [1839—1913]—грузинский публицист, беллетрист и критик. Р. в семье мелкого дворянина. Свою лит-ую деятельность начал в 1858 в дворянском органе «Цискари», однако через некоторое время прекратил свое сотрудничество в нем. В 1866 на мингрельском бытовом материале П. написал свой полуисторический роман «Маци-Хвития», который в свое время имел большой успех у широкой читающей публики.

В 1869 П.—один из руководителей и активных сотрудников журн. «Мнатоби», в 1873—1874—редактор с.-х. газеты «Гутнис деда». В этих двух органах П. поместил ряд статей об актуальных социально-экономических проблемах. Статьи написаны под большим влиянием русского народничества и зап.-европейского утопического социализма. В 70-х гг.



П. принимал активное участие в народнических кружках. Впоследствии он отошел от своих прежних народнических воззрений и уже в 80-х годах примкнул к дворянскому либерализму.

П. известен как прозаик. Его произведения, написанные под сильным влиянием русских «шестидесятников», насквозь проникнуты духом воинствующего демократизма («Марта», «Китеса», «Приключение трех», «Горе праведникам» и др.). П. рисовал в них картины кабальной жизни и обнищания крестьян, смело выступая против их угнетения. Особое внимание уделял П. в своем творчестве вопросам семейного быта (на материале крестьянской жизни). Интеллигенты у П. увлечены естественными науками, идеями франц. революции. Один из его героев («Горе праведникам»)—ярый приверженец социалистических идей, борющийся против социальной несправедливости,—уходит волонтером в отряд Гарибальди, а затем погибает на баррикадах Коммуны возле коммунара Делеклюз.

В формальном отношении рассказы П. недостаточно отделаны, композиционно не выдержаны, язык не отшлифован. Но при всех своих недостатках они по существу имели большое прогрессивное значение.

В 80—90-х гг. П. написал проникнутую националистическим духом большую историческую монографию «Георгий Саакадзе и его время». В своих критических статьях П. был единственным в Грузии проводником нигилистически-эстетических воззрений Писарева.

Библиография: Кроме указ. в тексте: На грузинск. яз.: Грузинская литература, «Цискари», 1863; О нашей литературе и печати, «Цискари», 1866; Разбойники, Трагедия, Тифлис, 1879; Цкалоба, Поэма, 1894; Жидовка, Трагедия, Тифлис, 1900; Общее владение земли,

изд. 2, Тифлис, 1905; Человечество и народничество, Тифлис, 1906; Деньги и их значение, Тифлис, 1906. На русск. яз.: Наши общественные дела, «Закавказская речь», 1911—1912.
II. «А. П. Пурцеладзе», Сборник статей, Тифлис, 1914; Каладзе Р., А. Пурцеладзе (монография), Тифлис, 1924; Хундадзе Сем., История социализма в Грузии, т. I, Тифлис, 1927. На русском языке: Хаханов А., Очерки по истории грузинской словесности, том IV. *Г. Абзианидзе*

ПУТЕШЕСТВИЕ—наравне с х р о н и к о й (*см.*)—одна из форм изложения научной лит-ры (гл. обр. до сер. XIX в.), именно форма изложения географич. и этнографич. сведений. В этом понимании П. выходит за пределы изучения художественной лит-ры и привлекается к историко-литературному анализу лишь в той мере, в какой в известные эпохи (эпохи синкретизма прозаических жанров) оно является показательным для характеристики лит-ых стилей. Так, в этом плане подлежат изучению П. античных писателей или «паломничества» раннего средневековья. Однако П. как форма изложения оказывает огромное влияние на развитие художественной лит-ры, выступая в качестве одного из наиболее распространенных способов композиции в повествовательных и описательных жанрах.

Уже в античной лит-ре засвидетельствованы две типичных формы художественного путешествия. Путешествие в качестве основного сюжетного стержня авантюрной эпопеи («Одиссея») и романа как авантюрного (позднегреческие романы), так и нравоописательного, сатирического («Сатирикон» Петрония) стремится создать фикцию реальности изображаемого. Наряду с этим П. пародийное (Лукиан) построено именно на убеждении читателя в нереальности сообщения.

Как сюжетный стержень П. проходит во всех видах авантюрной эпопеи и романа — от пилигримских саг средневековья (путешествие Брандана) через куртуазный роман (поиски св. Грааля) и роман галантно-рыцарский (путешествие Амадиса и других странствующих рыцарей, пародически — путешествие Дон-Кихота), через плутовской роман («скитания» Лазарильо, Жиль-Блаза и др.) и робинзонаду (путешествие Робинзона Крузо), через роман бытовой нравоописательный (П. как основной сюжетный стержень романов Филдинга, Смоллета, Диккенса, Теккерея, Гоголя) и приключенческий (П. в романах Марриэта, пародически—путешествия Мюнхгаузена) вплоть до романа научно-популярного (П. в романах Жюль Верна) и экзотического (П. в романах Стивенсона, Дж. Лондона, Конрада и др.). Разумеется, вместе с изменениями творческого метода, жанра и стиля меняются и все моменты изображения П. Меняется мотивация П.—паломничество, торговая поездка, поход дополняются П. исследовательским, образовательным, в поисках работы. Меняется с уточнением географических сведений маршрут П.—необычайные приключения переносятся из «Липкого моря» и «Вертящихся островов» средневековья на «белые пятна» карт Америки, Африки, Азии. Меняется характер изображения—в центре интереса стоит то необычайность, экзотика приключения (П. в романе авантюрном, приключенческом, экзотическом) то, напротив, обыденное, типическое среды (П. в романе нравоописательном и сатирическом). Разумеется, что в последнем случае мотив П. приобретает характер чисто внешнего скрепления, поскольку он дает автору возможность переносить действие из одной среды в другую; самое же П. не привлекает внимания ни автора ни читателя.

Следует отметить, что свойственный творческому методу сентиментализма и романтизма, а отчасти и реализма (психологический роман) перенос внимания с внешней среды на переживания героя создает в XVIII—XX веках виды литературного П., не свойственные более ранним эпохам: сентиментальное П. (путешествия Стерна, Карамзина), перерастающее иногда в публицистическую форму («Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева), и лирическое П. (путешествие Чайльд-Гарольда Байрона).

Близко к этим жанрам примыкает и путешествие как форма «воспитательного романа» («Вильгельм Мейстер» Гёте, «Гейнрих фон Офтердинген» Новалиса). Во всех этих видах романа впечатления путешествия интересуют автора не сами по себе, но лишь теми переживаниями, к-рые они пробуждают «в душе героя».

Другая линия лит-ого использования путешествия — «вымышленное П.» (voyage imaginaire)—создает одну из распространеннейших форм романа утопического и сатирического, начиная от Сирано де Бержерака и Вольтера и кончая — в современной лит-ре— Г. Уэллсом. И здесь общей является лишь внешняя схема П., конкретное же ее содержание бесконечно изменяется.

Наряду с повествовательными жанрами путешествие широко используется в описательных жанрах—от излюбленных «прогулок» ложноклассической и сентиментальной поэзии (Брокес, Делиль, кладбищенская поэзия) до П. как скрепляющего стержня очерковой лит-ры («Путешествие в Эрзерум» Пушкина, «Фрегат Паллада» Гончарова). *См.* *«Описательная поэзия»*, *«Очерк»*, *«Роман»*. *R. S.*

ПУТИНАС [В. Миколайтис, 1891—]—крупнейший современный литовский поэт-символист. Выходец из крестьянско-кулацкой среды, П. стал католическим ксендзом, затем учился в духовной Академии (Петроград) и в университете (Швейцария). В Литве редактировал общественно-литературный журн. «Židinys» (христианско-демократического направления); в настоящее время профессор Ковенского университета (по кафедре литовской лит-ры).

Как поэт Путинас выступил в предвоенные годы. Его стихотворения этого периода, воспевающие природу и родину, носят на себе отпечаток религиозного мистицизма. В годы войны П. опубликовал национально-романтическую поэму «Kunigaikatis Žvainys» (Князь Жвайнис), воспевающую княжеское средневековье Литвы. В эти годы П. выдвинулся в первые ряды литовской поэзии как большой мастер стиха.

После выделения Литвы в самостоятельное государство Путинас стал наиболее яр-

ким представителем литовского символизма с его стремлением отрешиться от всего земного и уйти в «чистое искусство», природу, внутренний мир художника, в религиозную мистику. Его творчество наиболее ярко выражает упадочнически-пессимистическую струю современной литовской буржуазной литературы (цикл стихотворений «Гимны пессимизма», стихотворения «Раб», «Погасли огни», «В дыму сигары» и др.). Идеолог буржуазной интеллигенции, видящий загнивание своего класса, Путинас на этот период становится певцом буржуазной обреченности (сборник стихов «Tarp dviejų aušrų»—«Между двумя зорями», 1927).

В последние годы П. издал трехтомный роман автобиографического характера «Altorių šešely» (В тени алтарей), являющийся по мастерству лучшим психологическим романом в литовской литературе. В романе Путинас доказывает, что сан ксендза не совместим с подлинным художественным творчеством. Роман этот, имевший значительный успех в широких кругах читателей и крайне огорчивший клерикалов, все же не идет дальше узко-индивидуалистической критики буржуазно-клерикального общества. Кончается он надеждой писателя на фашистский переворот.

Известны также символические драматические произведения П.—«Valdovas» (Правитель, 1930), «Liedas ir Moteris» (Цветок и женщина), «Nuvainikuota vaidilute» (Развенчанная вайделота) и др.

П. известен и как представитель идеалистическо-эстетского направления в современной литовской буржуазной критике.

Библиография: I. Putino Rastai, 2 vv., Kaunas, 1921.

Б. Пранскус

ПУХМАЕР Антонин Ярослав [Antonin Jaroslav Puchmajer, 1769—1820]—один из основателей новой чешской поэзии. С 1807—ксендз в Раднице. Известность приобрел вначале как филолог-славист, издал русскую грамматику на немецком языке («Lehrgebäude der russischen Sprache», 1820). П. является одним из представителей тех групп мелкой буржуазии, к-рая отстаивала право на существование чешской национальной культуры, создавая лит-ые произведения на чешском языке. Творчество П. не представляет ничего оригинального. П. подражал немецкой поэзии XVIII в., частично и французской, заимствуя у последней гл. обр. тематику. Стихи П. вышли отдельным сборником после его смерти под названием «Фиалы» (Fialky, 1833).

Не будучи оригинальным поэтом, П. все-таки оказал значительное влияние на развитие чешской поэзии в формальном отношении. Его лирические упражнения, в частности издание сборников поэзии П. и его друзей (так наз. альманахи—«Sebráni básní a zpěvů», I—V, 1795—1814, т. III под названием «Nové básně»), являлись первыми сборниками новой чешской поэзии. П. ввел в чешскую лит-ру тоническое стихосложение, к-рое потом разрабатывали его последователи, являвшиеся уже подлинными поэтами (например Юнгман).

Библиография: Machal A., A. J. Puchmajer, Praha, 1895.

Ю. Вейль

ПУШКИН.

Пушкин [378]
Пушкин в истории русской литературы [413]
Пушкиноведение [442]
Библиография [446]

ПУШКИН Александр Сергеевич [1799—1837]—величайший русский поэт. Р. 6 июня (по ст. стилю 26 мая) 1799. Семья П. происходила из постепенно обедневшего старого дворянского рода. Отец был связан с наиболее видными представителями дворянской культуры—Жуковским, Карамзиным, Дмитриевым и др., и будущий поэт с детства жил в атмосфере лит-ых интересов. Уже в детском возрасте, девятилетним мальчиком, П. писал стихи на французском яз. В 1811 он поступил в Царскосельский лицей—учебное заведение, созданное Александром I для подготовки к государственной деятельности детей высшей знати. Среди лицейских товарищей П. были, с одной стороны, будущие деятели декабризма (Пущин, Кюхельбекер) и такие люди, как поэт Дельвиг, а с другой—будущие высшие сановники (барон Корф, князь Горчаков и др.). В лицее П. не ограничивался школьными предметами, значительную часть времени он тратил на изучение мировой лит-ры и культуры. Одновременно П. много времени отдавал собственному творчеству. В 1814 появилось в печати первое стихотворение П. Лицейские стихотворения, несмотря на определенную подражательность, свидетельствуют о большой силе и свежести юного таланта. Державин в 1815, услышав из его уст стихотворение «Воспоминания в Царском селе», высоко оценил молодого поэта. В 1817 П. окончил Царскосельский лицей. Еще во время пребывания в лицее его привлекли в литературное общество «Арзамас» (*см.*), организованное в противовес лит-ым «староверам»—шишковской «Беседе» (*см.*). После распада «Арзамаса»



Е. Гейтман. Портрет А. С. Пушкина [1823]

П. в 1819 стал членом об-ва «Зеленая лампа» (*см.*). Годы 1817—1819 в жизни П.—период социально-политического самоопределения и быстрого поэтического роста. В 1817 П. написал стихотв. «Вольность», к-рым начинается цикл произведений политической лирики. В них поэт подвергнул острой критике феодально-крепостнический строй. Начиная с 1817 по 1820 П. работал над первым своим крупным произведением «Руслан и Людмила». Политические стихотворения П.—ненапечатанные—распространялись в рукописном виде и сыграли огромную роль. Правительство Александра I, обеспокоенное популярностью вольнодумных стихотворений («Вольность», «Деревня», «Ноэль», политические эпиграммы), намеревалось сослать П. в Сибирь, но благодаря заступничеству друзей (Жуковского, А. Тургенева, Карамзина) П. в мае 1820 был выслан на юг России. После высылки П. вышла из печати поэма «Руслан и Людмила», вызвавшая острую борьбу между сторонниками классицизма и защитниками новых веяний в лит-ре. Поэма поставила П. в первые ряды лит-ры. Летом 1820 П. совершил поездку на Кавказ для лечения после болезни. Осенью он поселился в Кишеневе и был зачислен на службу в канцелярию ген. Инзова. Здесь поэт находился в общении с целым рядом виднейших деятелей декабристского движения — Пестелем, В. Раевским, В. Давыдовым, Якушкиным, С. Волконским и др. В кишеневском дневнике П. записал о встрече с Пестелем—«умный человек во всем смысле этого слова... Мы с ним имели разговор метафизический, политический, нравственный и пр. Он один из самых оригинальных умов, которых я знаю...» Будучи крепко связан с деятелями декабризма, Пушкин однако не принадлежал к декабристскому обществу и не был последовательным сторонником его идей. Характернейшей чертой Пушкина был самый живой, глубокий интерес к социально-политической жизни как России, так и Запада. Эту особенность—острое восприятие социально-политической действительности, общественное чутье — поэт сохранил на протяжении всей своей жизни.



Портрет А. С. Пушкина, рисунок Б. М. Кустодиева [1878—1927]

Во время пребывания на юге поэт живо интересовался революционным движением на Западе. Греческое восстание в 1821 вызвало несомненное его сочувствие. Творческое развитие в этот период шло под знаком углубления и оформления новых художественных принципов. Пушкин продолжал цикл произведений политической лирики («Кинжал»). В 1821 он написал «Гавриилиаду», пронизанную атеистическими мотивами. К этому времени относится также создание ряда байронических поэм: в 1821 Пушкин написал «Кавказского пленника» и «Братьев-разбойников», в 1822—«Бахчисарайский фонтан». Литературная борьба, начавшаяся вокруг «Руслана и Людмилы», широко развернулась при появлении романтических поэм. Романтические поэмы явились утверждением нового направления, противопоставлявшегося классицизму. П. стал центром размежевания лит-ых сил. Не замыкаясь в кругу определенных тем и образов, П. выдвигал новые проблемы,

по-новому подходя к их художественному воплощению. В 1823 он начал работу над романом «Евгений Онегин», к-рый закончил лишь через девять лет. В 1823 Пушкин переехал в Одессу, где был зачислен в канцелярию графа Воронцова. По настоянию Воронцова, к-рый опасался «губительного» влияния оппозиционно настроенного поэта, П. в 1824 был выслан из Одессы в с. Михайловское Псковской губ.—в имение родителей — без права выезда оттуда. Две ссылки, преследования, тяжесть существования в одиночестве вызвали у П. стремление покинуть Россию. В 1825 он пытался организовать поездку за границу под видом лечения, но выезд за границу ему не был разрешен, и он должен был попрежнему оставаться в ссылке. В Михайловском П. много занимался изучением народного творчества, в частности собиранием песен о Степане Разине. Здесь же он продолжал работать над «Евгением Онегиным», написал «Цыган» [1824] и «Бориса Годунова» [1825]. Декабрьское восстание 1825 застало П. в ссылке и произвело на него громадное впечатление. Вместе с тем оно вызвало отрицательное к себе отношение со стороны П. Это обусловлено было боязнью крестьянской революции. П. склонен был примириться с правительством. В августе 1826 ему разрешено было вернуться из ссылки. Николай I «простил» П. и взял на себя цензуру его произведений. Тактика Николая I заключалась в том, чтобы «милостью» привлечь П. к себе и подчинить его своему влиянию. Одновременно за П. был установлен усиленный полицейский надзор; каждый шаг П. был известен начальнику III отделения Бенкендорфу и царю. После возвращения из ссылки П. дважды угрожала опасность снова попасть под карающую руку самодержавия: отрывки стихотворения «Андрей Шенье» и затем поэма «Гавриилиада» попали в руки III отделения; П. вынужден был отказаться от авторства «Гавриилиады», чтобы избежать высылки «прямо, прямо на Восток». В творчестве П. в последекабрьский период произошел определенный поворот, наметившийся еще с 1823. В 1828 П. пишет «Полтаву»—поэму патриотического содержания. Однако поэт не мог принять крепостническую действительность. Он переживал глубокие противоречия—наряду с признанием самодержавия, с патриотическими нотами выявлялось и неприятие феодальной России. Поднадзорное существование угнетало поэта, вызывало тяжелейшие переживания. Попытка вырваться из обстановки шпионажа и уехать за границу снова не удалась. Летом 1829 П. уехал на Кавказ и остался там до конца года. В 1830 П. вместе с Дельвигом участвовал в издании «Литературной газеты», ведя оживленную полемику с рептильным писателем и журналистом Булгариным и с деятелями буржуазной лит-ры (Н. Полевым). Осень 1830 П. провел в имении отца Болдино. Это—один из напряженнейших моментов его творческой деятельности. В Болдино П. работал над окончанием «Евгения Онегина», написал «Повести Белкина», «Историю села Горюхина». Здесь же он создал маленькие трагедии—«Каменный гость», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы»—и целый ряд лирических произведений. Зимой 1831 П. женился на Н. Н. Гончаровой. Отрицательное отношение к высшему свету, к придворной знати и невозможность отстраниться от этой среды—эта коллизия болезненно переживалась П. Противоречивость своего положения П. особенно остро ощутил после того, как в 1834 Николай I назначил его камер-юнкером. Новая должность обязывала поэта постоянно находиться в придворных кругах. Стремясь отойти от великосветской знати, П. просил о снятии с него звания камер-юнкера, но «высочайшее» неудовольствие, угроза опалы заставили его отказаться от первоначальных намерений. Противостоя в своем отношении к действительности господствующей среде, Пушкин проводил в своих произведениях принципы и идеи, глубоко отличные от официальной реакционной идеологии. Творчество П. 30-х гг. характеризуется ростом реалистических элементов, работой над созданием художественной прозы. После «Повестей Белкина» П. написал «Дубровского» [1832—1833]. В 1833 написан «Медный всадник». В 1834 — «Пиковая дама». Летом 1833 П. совершил путешествие с целью собирания материалов для задуманной им работы «История Пугачева», которая под названием «История Пугачевского бунта» (название дано Николаем I) вышла в 1834. На материале Пугачевского восстания П. построил свое последнее крупное произведение — «Капитанскую дочку». «Капитанская дочка» была окончена в 1836. В этом же году П. начал издание журнала «Современник». Идея самостоятельного органа — политич. газеты или журнала,—в к-ром можно было бы широко освещать с своей точки зрения лит-ую и политическую жизнь, давно занимала П. После долгих хлопот П. удалось добиться возможности собственного издания, но широко осуществить задуманное дело не пришлось. Противоречия, характерные для жизни поэта после возвращения из ссылки, стали острее. Великосветское общество ненавидело П. в силу его независимого, отрицательного отношения к великосветской знати. В этих условиях возник конфликт с Дантесом, ухаживавшим за женой П. Было сделано все, чтобы разжечь этот конфликт. Из великосветских кругов вышли авторы анонимных писем, посланных П., в к-рых он изображался рогоносцем. Придворная среда была на стороне Дантеса, поддерживала его и так. обр. подготовила трагическую кончину поэта. 27 января 1837 П. дрался с Дантесом на дуэли, был тяжело ранен и умер 29 января. Жизнь гениального поэта была насильственно прервана в пору величайшего расцвета его творческих сил. Ряд его произведений («Дубровский», «Сцены из рыцарских времен» и др.) остался незаконченным. Многочисленные замыслы, наброски свидетельствуют о больших художественных планах. Поэт, чьи великие творения явились провозвестниками новых социальных отношений, был убит реакционной системой николаевской России.

Творческая деятельность П. протекала в эпоху, когда феодальная Россия начинала переходить на путь капиталистического раз-

вития. Капиталистические тенденции оказывали свое существенное воздействие на дворянское поместье, определяя не только его перестройку, но и кризис дворянских устоев. В творчестве П. нашли свое отражение эти сложные противоречия.

П. вырос на почве дворянской культуры и тесно связан с дворянским обществом. Вместе с тем важнейшая черта пушкинского творчества—критика феодальных отношений. П.



И. П. Витали [1794—1855]. Бюст А. С. Пушкина

принадлежал к тем слоям дворянства, которые становились на путь капиталистического развития. Рост капитализма в России начался позже, чем в ряде стран Зап. Европы. К тому времени, когда капитализм в России делал начальные шаги, на Западе (в Англии, Франции) рост капиталистических отношений привел к взрыву феодального строя, капитализм был уже господствующей общественной системой. В этот период феодальная Россия становится опорой реакционных сил в Европе, их притягательным центром. С другой стороны, социальные слои, выступавшие за капиталистическое развитие, не могли не обращаться на Запад, где новые общественные формы уже стали реальным фактом. Эти особенности исторической обстановки наложили свою печать на творческое развитие П. Связь с Западом, его культурной и общественной практикой, играла существенную роль в пушкинском творчестве. Общественная практика передовых капиталистических стран открывала широкие перспективы исторического развития. Она вносила в решение социальных проблем, волновавших П., новые своеобразные моменты, определяла характер этого решения. Европеизм—одна из характерных особенностей мировоззрения П.

Утверждая необходимость изменения феодального строя, П. ставил проблему развития дворянского общества, его эволюции. Его положительным идеалом был постепенный «естественный» переход к новым общественным формам. Проблемы судеб дворянского общества, класса остро волновали поэта. Включение в капиталистич. развитие происходило в условиях кризиса дворянства. На основе ощущения кризиса у П. вырастали колебания. Мотивы ущербности, ощущение неустойчивости влияют на усиление реакционных тенденций П. в 30-х гг. Европеизм П. своеобразно переплетался с дворянско-поместными воззрениями. Это сочетание носило не всегда одинаковый характер, на разных этапах выступали то одни то другие его стороны. В формировании мировоззрения П. и его развитии определяющее значение имела близость поэта к общественному движению эпохи, к декабристскому движению.

Ранний П. [1814—1818], поэтически и идейно еще не сформировавшийся, переживал значительное воздействие феодально-дворянской лит-ры конца XVIII и начала XIX вв. Своими корнями лицейская лирика П. связана с лит-рой позднего классицизма. П. продолжал тенденции, к-рые сложились в классицизме на рубеже двух веков. В лицейских произведениях нашла свое отражение героическая поэзия классицизма (ода). П. создал ряд од («Воспоминания в Царском селе», «На возвращение государя»), подражая образцам феодальной лит-ры. Не представляя значительной линии у раннего П., героическая поэзия легко уступала первенствующее место эпикурейской лирике. Под ее знаком проходил начальный период творчества поэта. Эпикурейская лирика сложилась под многообразными влияниями. Здесь проявлялось воздействие, с одной стороны, легкой французской поэзии XVIII в. (Парни и др.), к-рую П. хорошо знал, и с другой—влияние Державина, Карамзина и Батюшкова. Легкая эпикурейская поэзия выросла на феодальной почве. Ощущение дворянством непрочности социальных основ, их начинающегося распада определило появление легкой поэзии с ее мотивами забвения горестей жизни и беспечного наслаждения. Поэтизация жизненной беззаботности была в то же время формой отрицания буржуазного практицизма. Вместе с тем характерные для начинающегося кризиса феодализма настроения обусловили то, что легкая поэзия нередко сочеталась с мотивами оппозиционности, протеста против феодальной действительности. Доминирующий тонус эпикурейской лирики П.—это воспевание наслаждения. Жизнь коротка, нужно во всей полноте ощутить ее и пользоваться ее дарами («Гроб Анакреона», «Торжество Вакха»). Призыв к упоению жизнью сочетается с утверждением созерцательного отношения к миру. Подлинное счастье человеку может дать общение с природой, деревенская жизнь, лишенная волнений и тревог. Городу противопоставляет П. сельский мирный приют, деревенскую идиллию. В лек-



А. С. ПУШКИН

(с портрета В. А. Тропинина, Третьяковская галлерея)

сике раннего П. сказываются утонченная пышность, стремление к внешней красочности. И одновременно с этим выявляется тяготение к вольности поэтического выражения, чаще всего в плане иронии и шутки, тяготение к жизненной конкретности в ее иногда обнаженном виде («Монах»).

В лицейской лирике наряду со следованием традиции классицизма четко определяется и оригинальная пушкинская линия, его разрыв с феодальной лит-рой. В то время как у Державина, Карамзина эпикурейская поэзия сочеталась с религиозными устремлениями и утверждением бренности земной жизни, П., ближайшим образом следуя за Батюшковым, в отличие и от него воспевает жизнь как единственную ценность. Тенденции отхода от феодальной литературы проявляются также в отрицательном отношении к представителям классицизма («К Жуковскому», 1816).



Т. Романов. Иллюстрация к поэме «Руслан и Людмила» [1843]

В послелицейские годы [1817—1819] П. принимает живое участие в общественно-литературной борьбе. Рост и формирование мировоззрения, поэтического стиля идет многолинейно. В «Руслане и Людмиле» П. в известной мере продолжает линию легкой поэзии. От жанра шутливых посланий Пушкин переходит к жанру иронической шутливой поэмы, тем самым расширяя эпикурейские мотивы. Однако эпикурейство в поэме приобретает новый смысл и содержание, новую функцию. Поэтизация героической старины была одной из основных черт литературы классицизма. Пушкин отталкивается от этой тенденции, давая в «Руслане и Людмиле» эту героику в ироническом свете. Две линии творческих устремлений раннего П. (героика и эпикурейство) выступают в «Руслане и Людмиле» в качественно ином, чем раньше, соотношении; намечаются тенденции нового этапа поэтич. развития. Наряду с отрицанием героики прошлого П. в своей поэме пародирует волшебство, мистику, к-рую насаждал в это время в лит-ре Жуковский — «дядька пиитических чертей и ведьм».

В противовес мистике Жуковского, его уходу в ирреальное «Руслан и Людмила» явилась выражением жизнеутверждающих начал. Человеческие переживания в их самоценной значимости, приятие жизни как праздника наслаждения получают в поэме мастерское воплощение. Поэма отличается легкостью и изяществом повествования. «Руслан и Людмила» является первым значительным моментом в поэтическом самоопределении поэта. Поэма поставила определенную грань, с одной стороны, между П. и классицизмом и, с другой стороны, между П. и реакционно-романтическим стилем. Оригинальность, новизна этой иронической поэмы послужили основанием для острых споров вокруг нее, явившихся началом лит-ого размежевания. Отрицание мистики, утверждение жизни и человека находят свое продолжение и яркое выражение в «Гавриилиаде». Она написана под заметным влиянием Вольтера. В «Гавриилиаде» П. «снижает» уже не героику старины, а «божественные» существа. Обитателям неба свойственны обычные человеческие стремления, чувства. Страсти волнуют и богов. Их действия ничем не отличаются от действий людей, подчиняющихся велениям своих чувств. П. возвышается до «кощунственного» изображения божественных существ, до мотивов атеизма.

Лирика П. на этом этапе — лирика человеческих страстей, воспевание человеческих чувств в их жизненном многообразии. Пушкин отрицает необходимость подчинения жизни человека потусторонним целям и тем самым восстает против сужения ее, обеднения. Жизнь должна явиться полным раскрытием человека во всем богатстве его внутреннего мира, его земного, чувственного отношения к действительности («Выздоровление», «Юрьеву», «Мечтателю», «Энгельгардту» и др.). Любовные мотивы, интимная лирика переплетаются здесь с широким восприятием действительности в ее осязаемой реальности, в красоте ее форм. Основной тон этой лирики — радостная взволнованность, жизненная бодрость и оптимизм.

В лирике нач. 20-х гг. эта струя постепенно убывает. Нарастают новые мотивы и настроения — настроения скорби и разочарованности. Поэт говорил об остывших страстях и холодном страдании, пришедшем на смену легкокрылой радости. Утверждая целостного, «нормального» человека, поэтизируя человеческие чувства, П. пришел к художественному восприятию того, что данная общественная среда противостоит «возрожде-

нию» человека. Здесь истоки разочарования, скептицизма. Не случайно и то, что мотивы разочарования появляются во время пребывания поэта в первой ссылке, после того как ему пришлось остро ощутить реальные условия общественной жизни.

Лирика человеческих страстей и разочарования органически переплеталась с общественными устремлениями поэта, с социальными мотивами. В послании «Всеволожскому» [1819] П., воспевая жизнь и ее радости, говорит о принципах «капральства, прихотей и моды», к-рые господствуют в окружающей среде; отрицательными чертами он рисует светскую Москву. Но особенно рельефно выступают общественные мотивы в сочетании с настроениями разочарования, пессимизма. В таких стихотворениях, как «К Овидию» [1821], послание «Чаадаеву» [1821], П., раскрывая переживания горечи, печали, определяет свое место в общественной жизни. «Изгнанник самовольный, и светом, и собой, и жизнью недовольный», — так называет себя П. Поэт чувствует гнетущее давление среды, находящейся под властью условностей, приличий и невежества. Переход от тем интимной лирики к общественно-политическим проблемам—одна из характерных особенностей лирики П. этого периода. В посланиях «Чаадаеву», «Князю А. М. Горчакову» П. очень широко ставит проблему своего отношения к различным явлениям мира. Жанр лирической исповеди, лирического портрета является особо характерным для П. 20-х гг.—того периода, когда он особенно остро переживает проблему своего места в общественной жизни.

Но наиболее ярко выявляет тенденции поэтического развития П. в 10 — 20-х гг. его политическая лирика. Высокая страстность социального протеста, конденсированность политической мысли, яркая художественная форма—все это обусловило огромное влияние политической лирики П. Ведущая линия—отрицание феодального произвола и насилия, борьба за такой общественный порядок, к-рый даст возможность роста культуры и личности. Этот порядок может быть установлен, по П., введением законов, ограничивающих произвол. В «Вольности» [1817] находит определенное отражение идея равенства всех перед законом, выдвинутая французской революцией 1789. Защищая идею законности, П. резко критикует тиранов, предостерегает их от возмездия. С огромным пафосом и страстью восстает П. против тиранства и «самовластия». В «Ноэль» [1818] он развенчивает надежды на царя, на то, что тот введет нужные законы. В «Кинжале» [1821] поэт воспевает цареубийцу Брута; идея борьбы с самовластьем пронизывает это стихотворение. В протесте против тирании в политической лирике П. звучат революционные ноты. Но это лишь отдельные ноты, не определяющие характера всей политической лирики П. Ее доминирующая черта—либерально-оппозиционная критика феодально-крепостнического порядка.

В стихотворении «Андре Шенье» [1825] П., отрицая тиранию трона, вместе с тем видит опасность в «тирании» народа, к-рая приносит с собой кровь и человеческие жертвы. Утверждая законность, П. боролся за создание условий для роста просвещения, для развития общественной мысли. Защищая необходимость развития мысли, «разума», не стесняемого произволом, П. вместе с тем признает невозможность радикального изменения феодальной России: «Что нужно Лондону, то рано для Москвы». П. оставался на позициях либеральной критики феодализма.

В «Деревне» [1819] П. развенчивает сельские идиллии, к-рые были так распространены в феодальной лит-ре и нашли отражение в его лицейской лирике. Контраст идиллически-прекрасной природы и социальных бедствий поселянина подчеркивает «позор барства дикого». После радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву» «Деревня» снова остро выдвигала вопрос о крепостном праве. Однако и здесь П. не подымался до идей насильственного уничтожения социального зла.

В своих социально-политических взглядах П. примыкал к декабристскому движению. Но декабристское движение, несмотря на свою противоречивость, ставило проблему революционного изменения феодального строя. Говоря о декабристах, Ленин охарактеризовал их как дворянских революционеров. У П. идея революционной борьбы не нашла своего развернутого выражения. П. отделяла от декабристов—в частности от Северного общества—та грань, к-рая проходила между дворянскими революционерами и представителями либерально-оппозиционной критики феодализма.

В послелицейской лирике отчетливо отразился путь поэта от оптимистического мировосприятия к разочарованию, к мотивам неприятия социальной действительности своего времени, к-рые нашли выражение, с одной стороны, в лирической исповеди, а с другой — в политической лирике.

В 20-х гг., в период своего пребывания на юге в ссылке, П. создает романтическую поэму. Мотивы разочарованности, пессимизма приобретают в поэме чрезвычайную остроту и насыщенность. Лирическое восприятие противоречий со средой перерастает в лиро-эпическое отображение одинокой разочарованной личности, противопоставляющей себя обществу. И в то время как в политической лирике основной линией являлась борьба с «самовластьем» и утверждение законности, в романтической поэме реализуется в определенном плане более широкая проблема—проблема общества и человеческой личности. Вставал вопрос об общественном устройстве, об общественной среде как целом, о ее принципах. В восприятии декабристов (Бестужев, Рылеев) романтическая поэма П. была прогрессивным лит-ым явлением, очень высоко ими ценившимся. Романтическая поэма сложилась под значительным воздействием Байрона. В байроновской поэзии П. привлекал культ сильного человека, отрицание во имя человеческой личности устаревших морально-общественных норм.

Романтический герой (кавказский пленник, Алеко) разочарован в людях, в обществе, он не признает тех принципов, на к-рых построена общественная жизнь. Изгнанник общества, «отступник света», романтический



Автопортрет А. С. Пушкина
[1823]



Рисунок А. С. Пушкина к „Сказке о попе и работнике его Балде“



А. С. Пушкин. Эскизы лиц, замечательных по 14 декабря 1825

герой ощущает свое одиночество, жаждет свободы и иного мира, чем тот мир человеческих отношений, в к-ром он жил. С огромной силой П. воссоздает его мрачную охлажденность и отрешенность от общества. В образе романтического героя поэт концентрирует свое внимание на характере героя, бунтующего против общественных принципов. Суровая, дикая жизнь черкесов, цыган контрастирует с однообразной, мертвой жизнью светского общества. Этот контраст однако не означал призыва к мирному уединению на лоне природы, к отказу от культуры. Романтический герой не находит душевного равновесия и вне своей общественной среды. Конфликт человека и среды не снимается. Острота конфликта подчеркнута также и контрастом разочарованности героя и силы его страстей. Этот контраст является своеобразным выражением глубины противоречий. Поэт чувствует близкую связь с героем, он не отделяет себя от действующих лиц и в непосредственной форме — в лирических высказываниях, отступлениях, обращениях к героям — высказывает свою заинтересованность в их судьбах. Отсюда лиро-эпический характер романтической поэмы. В форме борьбы за личность в историческом развитии всегда выступала борьба с феодальной системой во имя новых буржуазных принципов жизни. Ленин в «Экономическом содержании народничества» подчеркивал, что: «именно капитализм, оторвавший личность от всех крепостных уз, поставив ее в самостоятельные отношения к рынку, сделав ее товаровладельцем (и в качестве такового—равной всякому другому товаровладельцу), и создал подъем чувства личности» (Ленин, Собр. сочин., т. I, стр. 287). Утверждение человека, которое ясно проявилось в лирике П. и с особой силой выразилось в романтических поэмах, возникло как отражение связей с капиталистическим развитием. Романтическая поэма явилась значительнейшим сдвигом в поэтическом развитии П. и в истории русской литературы. Воспевая своего романтического героя, П. боролся с тем подчинением человека системе государственно-сословных норм, которое проповедывалось литературой классицизма; застывшим поэтическим канонам П. противопоставил свободу в выборе художественных средств. Одновременно с этим пушкинская романтическая поэма противостояла и реакционно-романтическому стилю. Пушкинский романтизм не заключал в себе призыва в мистические дали. Это был прогрессивный романтизм, потому что за пессимизмом скрывалась страстная тяга к жизни, горячая жажда деятельности.

Естественно, что романтическая поэма П. вызвала борьбу в лит-ре. Она породила длительные споры о романтизме и классицизме.

Позиция П. в его борьбе за новые начала социального развития определялась не только капиталистическими тенденциями, к-рые складывались в России, но и воздействием зап.-европейского капитализма. П. внимательно следил за культурной и политической жизнью Европы, за освободительным движением. Освободительное движение в странах, переходивших от феодализма к капитализму, в частности в Италии и Испании, было для П. историческим явлением глубокого смысла. Об этом говорит ряд стихотворений П., связанных с этими событиями. Таковы «Сказали раз царю», «Вещали книжники, тревожились цари», «Недвижный страж дремал на царственном пороге».

Разгром освободительного движения на Западе создал колебания у П. Сомнения в успе-



Л. Ф. Майдель [1796—1846]. Иллюстрация к поэме «Цыганы»

шности борьбы со «старым» порядком, порожденные этим разгромом, сливались с признанием тщетности индивидуалистического бунта, социального отщепенства. Поэт отказывается от возвеличения романтического героя. В Алеко раскрывается то отрицательное, что включает в себя индивидуализм,—черствость, эгоизм, который ведет к жестокости, к столкновению индивидуальностей. Индивидуализм в своем предельном выражении означает отрицание прав других людей, нарушение их воли. Обнажая так. обр. сущность индивидуалистических стремлений, П. дает глубокую характеристику буржуазного индивидуализма, его противоречий. В «Цыганах» появляются мотивы смирения, покорности перед ходом жизни, ее логикой.

К 1823 относится стихотворение «Сеятель», к-рое П. заключает словами:

«Паситесь, мирные народы,
Вас не пробудит чести клич!
К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь;
Наследство их из рода в роды—
Ярмо с гремушками да бич».

Противоречия П., его двойственное отношение к проблемам политической борьбы, обозначившееся в 1823, не снимали однако ведущих тенденций творчества. Они заключались в том, что вплоть до декабрьского восстания 1825 П. остается на позициях политической борьбы с самовластьем, самодержавием. Политические устремления окрашивают его творческое развитие в период до 14 декабря. К 1824 относятся такие произведения, как «К Языкову», в к-ром поэт восклицает:

«Надзор обманем караульной,
Восхвалим вольности дары...»

«К морю», к 1825—«Андре Шенье».

Существенно новым моментом явился отход П. от романтизма, постепенное его преодоление. Изображение абстрактного человека, романтического героя в его социальном


LA
Fontaine des Pleurs,
POÈME
De M. Alexandre Pouschkin,
TRADUIT LIBREMENT DU RUSSE
Par I. M. Chopin.
Orné de trois figures lithographiées.
PARIS,
Imp.-Libraire de Dondey-Dupré Père et Fils,
Rue Saint-Louis, N° 46, au Marais, et rue Richelieu, N° 67;
PONTHIEU, Libraire, Palais-Royal, Galerie de Bois.
1826.

Титульный лист французского изд. поэмы «Бахчисарайский фонтан» (Париж, 1826)

отщепенстве не могло вобрать в себя те конкретные общественные противоречия, которые остро чувствовал поэт. Необходимость понять реальные силы общественного развития стала внутренней потребностью художника. П. ощущает недостаточность своего романтического отрицания общества и тех художественных принципов, которые реализовались в романтической поэме. Поэт тяготеет к изучению реальной обстановки, общественных отношений и места в них человека.

Выражением этих тенденций явилась работа над «Онегиным» и «Борисом Годуновым». Начав в 1823 «Онегина» и написав три главы, П. в 1825 пишет «Бориса Годунова». В этих произведениях, представлявших утверждение художником реалистического подхода к жизни, П. сконцентрировал творческое внимание, с одной стороны, на проблеме политической борьбы, а с другой—на широкой характеристике дворянского общества.

В основу «Бориса Годунова» были положены новые принципы, резко расходящиеся с принципами классической трагедии. «Я твердо уверен,—писал П. по поводу драмы,—что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедии Расина». В отличие от трагедии классицизма движущим началом пушкинской драмы является не возвеличение героической борьбы во имя долга пред «отечеством», не проповедь дворянской преданности государству, монарху, не столкновение чувства и долга: в ее основе лежит широкий охват социальных явлений, взаимодействие разных общественных сил в политической борьбе. Личная судьба героев включена в эту драму, но она подчиняется основной линии. Драма П.—драма больших социальных столкновений. Отбрасывая придворную помпезность и замкнутость классической трагедии, П. вводит в драму народ, делает его определяющей силой. Местом действия становятся наряду с царским домом и боярскими палатами городская площадь и пограничная корчма. П. разрушает каноны придворной трагедии с ее законами единства места и времени. С чисто шекспировским размахом П. создает крупные характеры, изображает людей сильных стремлений, мощной целенаправленности. Яркость показа фигур большого масштаба, их законченность в соединении с широтой творческого изображения жизни делали «Бориса Годунова» совершенным образцом драматургии. «Борис Годунов» явился крупнейшим достижением П. в период роста его реалистических тенденций, его осмысления противоречий эпохи. Создавая «Бориса Годунова», П. обратился к истории и взял материалом драмы социально-политическую обстановку конца XVI века. Конец XVI в. — эпоха острой социально-политической борьбы, к-рая развертывалась у истоков самодержавия. Художественное обобщение ее проливало свет на современную для П. обстановку, на развитие борьбы с самодержавием. Изображение столкновений Бориса, бояр, Дмитрия—это раскрытие тех принципов, которые лежат в основе деятельности развивающегося самодержавия. Борис Годунов воспринимает от Иоанна Грозного, первого русского царя, способ управления государством, он—продолжатель его дела. Принципы самодержавия—это принципы кровавой расправы, жестокой борьбы со всеми, кто против него. Власть достигается любыми средствами.

Обнажая принципы самодержавия, П. в образе Бориса отмечает черты обреченности.

Власть Бориса оказывается недостаточной для того, чтобы смирить движение, развертывающееся против него. В драме показано нарастание движения, неизбежно приводящее к взрыву. Обреченность Бориса кладет трагический отпечаток на его фигуру. Борис Годунов—человек, подчинивший все одному—жажде власти, борьбе с врагами. Жажда власти проходит как один из основных мотивов в драме и служит существенным моментом в характеристике действующих лиц, вызывая проявление самых низких инстинктов. В образах князя Шуйского, Воротынского, организующих борьбу против Бориса, раскрываются эти черты властолюбия, которые определяют их отрицательный облик. Отрицая Бориса, П. вместе с тем не становится на сторону его врагов из среды боярства, к-рые несут те же принципы кровавого насилия. Во всей сложной политической борьбе, развертывающейся в драме, выступает одна определяющая сила. Эта сила—народ. Роль народа в политической борьбе — ведущий момент драмы. Народ, его действия, отношение к событиям — эта линия пронизывает драму. И потому, что народ — та сила, к-рая определяет ход событий, каждый из борющихся лагерей стремится расположить его к себе, стремится использовать его.



А. И. Шарлемань [1826—1905]. Сцена из трагедии «Борис Годунов»

Отношение народа предопределяет и исход борьбы, оно является решающим моментом развития событий. Но в то же время народ—это стихия, действие которой трудно учесть. Народ провозглашает царем Бориса, чтобы позже отказаться от него и его рода. Движение народа не подчинено разумному началу, народ—слепая стихия, его могут использовать различные люди в своих целях. У Пушкина—двойственное отношение к народу: с одной стороны,—понимание его роли, силы, сочувственное к нему отношение, с другой — страх пред этой силой, поведения которой нельзя предугадать. В «Борисе Годунове» нашли отражение проблемы, к-рые поднимались освободительным движением. П. остался на позициях отрицания самодержавия. Но «Борис Годунов», законченный незадолго до декабрьского восстания, показывает отличие взглядов Пушкина от воззрений декабристов. Лучше, чем многие декабристы, Пушкин понимал, что крупная социально-политическая борьба, восстание неизбежно означают обращение к народу, к его силе. Но это обращение к народу грозит опасностью. И в «Борисе Годунове» ясно ощущается отрицательный ответ на вопрос о насильственной борьбе с самодержавием.

Реалистическая устремленность, проявившаяся в «Борисе Годунове», составляет существенную сторону «Евгения Онегина». «Онегин» по своей структуре и направленности в известной мере примыкает к романтическим поэмам. Его сближают с романтическими поэмами сгущенность противоречий, определенная лаконичность повествования, сплетение повествования с лирическими высказываниями поэта. Включение лирических отступлений в «Онегине» проведено как принцип структуры. Развивая действие романа, поэт включает свои переживания, мысли, свой жизненный опыт в непосредственной форме в характеристику среды. Существенным моментом, отличающим «Онегина» от романтических поэм, являются новые принципы реалистического письма. С течением времени замысел произведения претерпел изменения; определяющее значение при этом имело восприятие П. декабрьского восстания, ко времени к-рого была написана лишь часть романа. «Евгений Онегин» по своим жанровым особенностям — роман в стихах. Воплощая свои замыслы, П. создал необычайно своеобразную, оригинальную поэтическую форму. Значительное социальное содержание, типическую характеристику дворянского общества П. сконденсировал в поэтическое повествование, полное внутренней динамики и гармонического единства. Своеобразие повествования—в неповторимом сочетании классической строгости, стройности с восхитительной естественностью поэтического рассказа. Отличительной чертой поэтической структуры «Евгения Онегина» является четырнадцатистрочная строфа, которой поэт пользуется на всем протяжении романа. Строго выдерживая ее внутреннее строение, схему, поэт создает исключительно выразительный ритмический рисунок «романа в стихах», добивается заме-

чательнейшей ясности и единства произведения как целого.

Если в романтической поэме П. брал человека вне общественных связей, то в романе на первый план выдвигаются общественная среда и ее влияние на человека. Отсутствие подлинной культуры, широких интересов характеризует у Пушкина как основные массы поместного дворянства, так и дворянскую верхушку. Светское общество приобрело лишь некоторые внешние, ложно усвоенные формы культуры. Дворянская верхушка представляет среду, в которой все сковано этими внешними формами культурной жизни, приличиями, условностями. Живая мысль, живое отношение к миру, выходящее за рамки обычных представлений, здесь подавлены. Все люди нивеллированы, все сглажено и сведено к посредственности. Светское общество необычайно консервативно. Традиции здесь во всей силе своей власти. Общественная жизнь является основой для раскрытия человеческих характеров, их отношения к действительности. Онегин и Татьяна, с одной стороны, Ленский и Ольга—с другой,—это разные восприятия мира, различные типы человеческой практики. Образ Онегина—это образ человека, пришедшего от увлечения жизнью к скептицизму. Скептицизм выступает в своей жизненной оправданности; поэт показывает закономерность его возникновения из жизненного опыта.

Наряду с скептицизмом в образе Онегина П. раскрывает черты надломленности, опустошенности. П. показывает, что надломленность возникает как результат губительного воздействия среды. Дворянское общество заглушает творческие импульсы, лишает человека устремленности, Онегин оказывается непригодным к творческой деятельности. По первоначальному замыслу П. хотел нарисовать Онегина в обществе новых людей—декабристов. Развитие образа, отношение его к действительности в этом смысле выступило бы в новом свете. Под влиянием декабрьского восстания образ Онегина трансформировался. П. оттеняет в Онегине черты опустошенности, черты лишнего человека, который не знает своего места в жизни. В скептицизме П. склонен подчеркивать влияние «чужих» образцов. При всем том на фоне окружающей среды Онегин со своей ущербностью представляет значительную фигуру. Если в образе Онегина важнейшая черта—скептицизм, то в образе Ленского Пушкин дает тип романтического восприятия, исполненного иллюзий и мечтаний, не видящего реальных жизненных противоречий и отрицательных качеств окружающей среды.

П. обнажает слабость, неоправданность романтического восприятия действительности. В том столкновении скептицизма и романтического мировоззрения, к-рое развивается в романе, превосходство оказывается на стороне Онегина. Онегин шире воспринимает жизнь, глубже анализирует явления действительности. Отрицая восприятие действительности вне ее противоречий, обнажая несостоятельность понимания Ленским окружающей среды, П. не отказывается от приятия жизни. Признание жизни сочеталось у Пушкина с утверждением критического отношения к ней, истоком которого было стремление к иной действительности.

От признания отрицательного влияния дворянского общества на человека П. идет к утверждению целостного, положительного героя. Образ Татьяны представляет утверждение природной естественности в противовес той ложной искусственности, в к-рой живет светское общество. Одновременно с этим образ Татьяны был и отрицанием ограниченных и застойных сторон поместной жизни—интерес ее к культуре, к чтению выгодно отличает Татьяну от других представителей дворянской среды. Вместе с этим поэтизация образа Татьяны вовсе не означала призыва к уходу в поместное существование Буяновых и Пустяковых. Та жизненная философия, к-рая реализовалась в Онегине,—это философия глубочайшего стремления к деятельности и в то же время отрицания общественных форм, ломающих и стесняющих ее. Пафос жизненного утверждения не только не снимает критического отношения к действительности, но оправдывает его, делает его закономерным в данной общественной среде. Возникая в качестве отрицания общественного устройства, оно несет с собой жажду новой жизни. Светская среда построена на таких принципах, к-рые отрицают свободный рост и развитие человека; они губят человека.

Роман П. не был вполне завершен, это ощущал сам поэт. Об этом свидетельствует и то, что П. написал десятую главу, впоследствии им уничтоженную, и то, что он в 30-х гг. начинал писать продолжение «Онегина». Несомненно, что противоречия, раскрытые П. в романе, отличаются определенной незаконченностью своей характеристики.

«Евгений Онегин» положил основание русскому социально-психологическому роману. П. ввел в литературу обыденную жизнь людей, с их жизненными стремлениями.

Широко ставя социальные проблемы, П. на пороге декабрьского восстания отрицал идеи революционной борьбы («Борис Годунов»). Декабрьское восстание, гибель декабристского движения сыграли огромную роль в творческом развитии П. В этом восприятии исторических событий отразился страх либерального дворянства перед народным движением. Противоречивость отношения П. к революционной борьбе под воздействием декабрьского восстания перерастала в отказ от вольнолюбивых стремлений. И если до декабря у П. ведущей тенденцией творчества являлось провозглашение борьбы с тиранией самодержавия, а отрицание «тирании народа» было моментом, в известной мере второстепенным, то после декабрьского восстания П. приходит к снятию борьбы с самодержавием.

Творчество П. после декабря 1825 характеризуется ростом патриотических мотивов, мотивов отрицания «бунта». Такие произведения, как «Стансы» [1826], «Полтава» [1828], «Анджело» [1833] и ряд других, свидетельствовали о повороте П. вправо. Однако социальные противоречия, возникшие на основе роста капиталистических отношений, не

были сняты и после декабрьского восстания. Феодально-крепостническое государство стесняло развитие новых, капиталистических тенденций. Кризис феодального хозяйства, наметившийся в нач. 20-х гг., с особой силой сказавшийся в конце 20-х гг. и в 30-е гг., настойчиво выдвигал необходимость найти выход из того тупика, в котором оказывалось феодально-крепостническое общество. Одним из важнейших моментов творческого развития П. в 30-х гг. было обобщение отрицательных черт феодальной действительности. Отсюда большая сложность П., его противоречивость в период после декабрьского восстания. Примирение с самодержавием сочетается с глубоким анализом, с отрицательным отношением к крепостнической действительности.

Боязнь революционной бури и вместе с тем понимание противоречий феод. уклада создавали противоречивость социальных позиций, нашедших свое отражение в творческой эволюции П. Изменение социально-политической обстановки обусловило необходимость и нового осмысления поэтом эстетических проблем. Не случайно, что после декабрьского восстания П. создает ряд стихотворений, посвященных вопросу о сущности и характере поэзии, о месте поэта в жизни и т. д. В них поэт стремится определить направление своего творчества. У П. возникает теория искусства для искусства, в к-рой выражается прежде всего отход поэта от политических дерзаний. Если в «Вольности» поэт провозглашал:

«Хочу воспеть свободу миру,
На тронах поразить порок»,

то теперь он пишет о том, что поэзия существует «не для житейского волненья, не для корысти, не для битв». В «Черни» [1828] поэтом отрицаются жизненная польза искусства, утилитарное его значение. В связи с этим выступает мысль о независимости поэта от общества, оправдывается уход его от «толпы».

Вместе с тем теория искусства для искусства у П. отнюдь не сводилась лишь к утверждению отхода от политических битв. В ней резко очерчена другая сторона—непримиренность с феодально-дворянским обществом. В стихотворении «Поэт» [1827] выражена идея, что поэтическое устремление поэта не совпадает с его жизненным поведением, жизненной обстановкой. В своих человеческих поступках поэт может не быть исключением, но как поэт он тем не менее не сливается со средой. Это разделение человека и поэта, указание на особое место поэта, свидетельствовало о том, что Пушкин противопоставлял себя феодально-дворянской среде. Невозможность сближения с нею, иное отношение поэта к жизни рождают мотивы одиночества, мысль о необходимости своего, независимого пути для поэта:

«Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородной»
(«Поэту», 1830).

Оправдание независимости поэта от среды явилось формой неприятия официальной идеологии. Складываясь из различных моментов, теория искусства для искусства не была законченным и твердо установленным эстетическим credo поэта. Она была лишь временным этапом в эстетических взглядах П. последекабрьского периода.

В обстановке николаевской реакции П. чувствует себя придавленным, загнанным в какой-то жизненный тупик. Это определяет тот факт, что во второй половине 20-х и в 30-е гг. у П. нередко прорываются ноты глубочайшего отчаяния, ноты разлада с жизнью. П. создает



А. Нотбек. Пушкин и Онегин [1829]

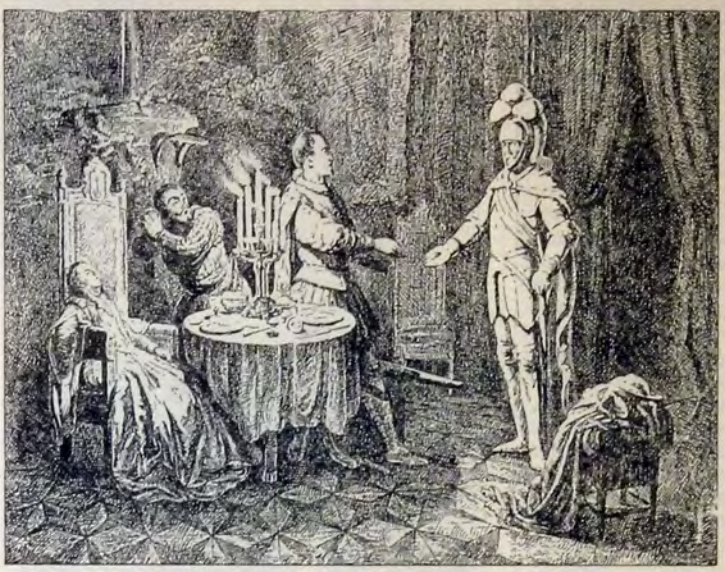
ряд произведений, в к-рых он развивает тему борьбы жизни и смерти. В «Каменном госте», в «Пире во время чумы» эта тема в своем развертывании приобретает чрезвычайную драматическую остроту. В «Каменном госте» Дон-Гуан, наслаждаясь жизнью, добиваясь любовных успехов, сеет вокруг себя смерть. Беспечно относящийся к жизни, он сам погибает, сраженный роком. В «Пире во время чумы» сама жизнь, наслаждение ею переходят в ощущение грозного дыхания смерти. Ноты обреченности и пессимизма, трагического восприятия действительности звучат здесь в качестве лейт-мотива.

Лирика последекабрьского периода одной своей стороной близка маленьким трагедиям. П. неоднократно возвращается к выражению глубокой неудовлетворенности жизнью, к глубоким и скорбным раздумьям о ее движении, о ее целях: «Не дай мне бог сойти с ума» [1833], «Стихи, сочиненные во время бессонницы» [1830], «Брожу ли я вдоль улиц шумных» [1829], «Дорожные жалобы» [1829] и др. Это—целая струя лирики, в к-рой П. с величайшей искренностью отразил свою горечь и отчаяние. В отличие от лирики первой половины 20-х гг. здесь на первый план выступают мотивы философского восприятия жизни. Совершенно есте-

ственно, что именно в лирике эти тенденции проявились особенно отчетливо и привели к созданию особой, философской линии. Наряду с становлением философской струи у Пушкина заметно тяготение к образам природы, к темам искусства. Поэта привлекает красота, ее вечная неизменность. Вместе с тем у П. ярко выступают социальные мотивы, мотивы отрицания. В период жесточайшей реакции П. обращается с мужественным приветствием к заточенным в Сибири декабристам («Послание в Сибирь», 1827). Со скорбью и гневом поэт говорит в «Анчаре» [1828] о жестокой власти владыки над рабом, о власти человека над человеком, дающей право одному на жизнь другого. Глубоко реалистическими штрихами в стих. «Румяный критик мой» [1830] поэт воссоздает изумительные по своей выразительности картины русской деревни. Свой творческий путь в «Памятнике» [1836] П. осмысливает как служение освободительным идеям:

«И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я Свободу
И милость к падшим призывал».

В 30-х гг. поэт отходит от представления об искусстве как о явлении, далеком от житейских волнений. Отказываясь от борьбы с самодержавием, П. в центре своего внимания ставит социальные отношения эпохи. Политическое «примиренчество» не только не исключало обобщения социальных противоречий, но в определенной мере предопределяло концентрацию на них творческих сил поэта. Отойдя от «вольнолюбивых» мечтаний, поэт с большой остротой и с более широким охватом подходит к решающим сторонам действительности. Проблема путей социального развития, его реальных истоков и перспектив в последекабрьский период стоит значительно острее. В этой связи углубляются и расширяются реалистические тенденции творчества П. Характерно свидетельство А. И. Герцена. Зная о всех «грехопадениях» поэта, он писал: в то время как душой всех мыслящих людей «овладела глубокая грусть», «одна лишь звонкая и широкая песнь Пушкина звучала в долинах рабства и мучений; эта песнь продолжала эпоху прошлую, наполняла мужественными звуками настоящее и посылала свой голос отдаленному будущему. Поэзия Пушкина была зовом будущего и утешением. Вдохновение Пушкина не обмануло. Кровь, прилившая к сердцу, пораженному ужасом, не могла остановиться; она скоро устремилась от сердца во вне» (Герцен А. И., Сочинения, под ред. Лемке, т. VI, стр. 258). Так прозвучал голос революционного демократа, и он является решающим в споре о том, каков был характер творчества Пушкина после декабрьского восстания.



В. Шварц. Иллюстрация к «Каменному гостю» [1859]

Первыми крупными произведениями, созданными П. после декабря, были произведения, построенные на исторической тематике. Если в «Борисе Годунове» обращение к истории заключало в себе отталкивание от кровавых принципов самодержавия, то в «Полтаве» [1828] исторический материал явился средством утверждения самодержавной власти, победы ее над «кровавой вольностью», над мятежным стремлением к национальному отделению. Столкновение резко противоположных друг другу социальных принципов развертывается на основе сочетания лично-интимного плана в характеристике героев и отображения общественно-политической борьбы. Сюжетная линия, лично-интимный план обнаруживают в Мазепе человека низких душевных качеств. Он жертвует любовью, дружбой, жизнью других для выполнения своих эгоистических замыслов. Действия его представляют сплетение вероломства, коварства, мстительности, черствости и особенно—честолюбия. В противоположность изменнику Мазепе Кочубей и Искра, сохраняющие глубокую преданность Петру, даны как образы людей, до конца честных и преданных своим принципам. Благородная месть заставляет их начать борьбу. С особой экспрессией П. рисует образ Петра. Лаконичность характеристики, по замыслу П., должна была подчеркивать грозное величие Петра: «Он весь, как божия гроза», «Пирует Петр, и горд и ясен и славы полон взор его». Сюжетная обособленность образа Петра оттеняет ту роль определяющей исторической силы, которую отвел ему П. Столкновение Мазепы и Петра проходит как апофеоз самодержавия, как заостренная борьба против бунтарства, против «войны народ-

ной». «Полтава»—историческая поэма, в к-рой сочетаются моменты моралистического развенчания «изменника» и героизирующего возвеличения самодержавия.

И то и другое дано в патетическом строе речи, в сгущенном повествовании, построенном в порядке нарастания. Патетический строй речи находится в единстве со всем характером изображения героев. В образе Мазепы с предельным выражением сконцентрированы черты «злодея», образ перерастает рамки человеческого облика. С другой стороны, образ Петра выступает в каком-то надземном, божественном величии. Романтически абстрактен портрет Марии, — это портрет идеальной красавицы, в к-рой нет индивидуальных особенностей. Пересмотр социально-политических позиций у П. сопровождался отголосками романтизма; но в то время как романтизм южных поэм носил прогрессивный характер, романтизм «Полтавы» заключал в себе реакционный смысл. В «Полтаве» Пушкин сближался с феодально-дворянской лит-рой, с той защитой государственных начал, которая была важнейшим моментом классицизма. Историческая тематика, в частности образ Петра, привлекают поэта и в «Арапе Петра Великого», над к-рым он работал в этот же период [1827—1828]. Но здесь П. взял другие проблемы по сравнению с «Полтавой», и образ самодержавного Петра взят в новом аспекте. В «Арапе Петра Великого» Петр — это самодержец - преобразователь, к-рый насаждает просвещение, меняет старые устои. Основная тема «Арапа Петра Великого», как она вырисовывается из незаконченного произведения,—это тема приобщения России к западной культуре, выход из рамок древней Руси. Поворот к Западу в «Арапе Петра Великого» раскрывается как момент возрождения общества. Патриархальные основы снимаются, и на их месте возникают новые формы гражданственности. Проблема включения России в систему государств, развивающих в себе новую культуру, выдвигается П. как важнейшая проблема исторического развития. Решающую роль во внедрении просвещения играет самодержавная власть Петра.

И образ просвещенного монарха и тема приобщения к культуре Запада были чрезвычайно актуальными для П. Отступая от политических позиций 20-х гг., П. утверждал идеал просвещенного монарха, который для поэта был своеобразной формой примирения с самодержавной властью. К теме просвещенного монарха П. снова обращается в поэме «Анджело» [1833], создавая в ней образ царственного властелина, который инкогнито знакомится со своей страной, узнает о всех преступлениях и затем мудро наказывает пороки. П. глубоко занимала тема новых принципов общественной жизни, перспектив исторического развития. Не замыкаясь в рамки российской действительности, П. осмысливает крупнейшие процессы смены общественных форм. Тема столкновения двух культур, двух общественных систем развита в «Скупом рыцаре» [1830].

Построенный на материале исторического прошлого (феодальное рыцарство Западной Европы), «Скупой рыцарь» показывает разложение феодальных устоев под воздействием силы денег. Общественная жизнь в ее самых различных проявлениях, включая мораль, искусство, становится подчиненной власти денег. Поэт обнажает противоречия, на которых вырастает власть золота. «Слезы, кровь и пот»—вот ее основа. П. показывает ту диалектику новых отношений, к-рой подчинена вся деятельность новых людей. «Скупой рыцарь»—властелин золота, но одновременно и раб его. С изумительной проницательностью поэт схватывает реальное движение исторического процесса, его закономерность. В той борьбе, к-рая происходит на исторической арене—между феодальным порядком, рыцарством и властителями золота,— сила на стороне последних, хотя поэту и импонирует благородство таких людей, как Альбер. «Скупой рыцарь» вырастает в социально-философское обобщение величайшей силы. В отличие от многих крупных художников Пушкин увидел в столкновении двух систем не извращение «нормального» хода жизни, не какое-то наваждение, не историческую случайность, а неизбежный процесс социального движения.



М. Врубель. Иллюстрация к драматической сцене «Моцарт и Сальери» [1889]

Существенной линией творческого развития П. в 30-х гг., темой, к к-рой он обращается в различных связях, в разных планах, становится отражение мира новых отношений, разрушающих феод. принципы жизни. В «Медном всаднике» [1833] П. создает изумитель-

ный образ города, возникшего «из тьмы лесов, из топи блат». Петербург — это своеобразный символ новой культуры, побеждающей дикую природу, отсталость. Культура торжествует над запустеньем, над дикостью, она вносит жизнь туда, где ее не было. П. поэтизирует новую столицу, которая открывает окно в Европу. Через нее протягиваются нити на Запад, через нее идет внедрение культуры. Разрушается замкнутость, устанавливаются



А. Алексеев. Иллюстрация к «Пиковой даме» (Париж, 1928)

связи с миром. В противовес феодальной литературе П. в «Медном всаднике» воспел город. Если для феодальной лит-ры город—это прежде всего источник разврата, лжи, губительных веяний, то для П. город—в первую очередь олицетворение прогресса. Изображение города, городской действительности для П. 30-х гг. чрезвычайно характерно. На материале города П. строит помимо «Медного всадника» «Пиковую даму», «Домик в Коломне». Отображая рост новых социальных тенденций, их историческую необходимость, П. вместе с тем приходит к созданию образов, в к-рых вырисовываются угрожающие черты новой действительности. Городская тематика тесно связана с образом «среднего» человека, мещанина, к-рый проходит в ряде произведений Пушкина.

В «Домике в Коломне» [1830] обращение к мещанскому бытию—после больших исторических тем—носит в определенной мере шутливо-иронический тон. Подчеркнутая ироничность произведения скрывала однако за собой обращение к новым темам, к новым героям. «Пиковая дама» изображает светское общество, но ее главным героем оказывается человек, органически не связанный с этой средой. Герман как по своему происхождению, так и по тому реальному месту, к-рое он занимает в жизни, не является представителем дворянского общества. «Век минувший» в образе графини П. сталкивает с новым героем, выделяя тем самым его существенные черты. Герман—это образ «мещанина», к-рый хочет победить жизнь, властвовать над нею. Цель его стремлений—деньги, к-рые приносят с собой все. Намеченной цели Герман подчиняет до конца свою жизнь. «Расчет, умеренность и трудолюбие — вот мои три верные карты, вот что утроит и усемерит мой капитал и доставит мне покой и независимость». И в то же самое время Герман готов любой ценой добиться своего. Мнимая любовь к Лизавете Ивановне—лишь средство для выполнения задуманного плана. Германа не останавливают в его стремлении к богатству никакие препятствия—он идет на преступление. Для П. этот умеренный, ограниченный «мещанин» с дерзновенными замыслами и полной свободой в выборе средств жизненной борьбы представляется органическим продуктом новой действительности, города и капитализма, ее существенной частью. Мораль этого человека страшит Пушкина.

Поэт с большим вниманием присматривается к людям города и его социальным низам. В «Медном всаднике» П. показывает бунт человека, принадлежащего к этим городским низам. Герой «Медного всадника» Евгений, предки к-рого принадлежали некогда к знатному роду,—мелкий чиновник. Стремления Евгения сконцентрированы на том, чтобы создать себе жизненную устойчивость. Идеалы, к к-рым стремится Евгений, заключаются в устроении мещанского благополучия, личного счастья. И когда надежды на личное счастье, на смиренный уголок рушатся, Евгений, смиренный чиновник, бунтует. Бунт Евгения—это бунт во имя самоценного значения незнатного человека города, заявляющего о своих правах на жизнь. Евгений бунтует против самодержавного властелина, к-рого он обвиняет в крушении своих надежд. В победном шествии самодержавия, государственности жизнь человека низов оказывается ничем не защищенной. П. не разделяет бунта Евгения. Образ Петра выступает у П. в своем победном величии. Но отталкивание от бунта смиренного мещанина не заключает в себе отрицания города, его культуры. И, с другой стороны, утверждение самодержавия в противовес бунту отнюдь не снимало мотивов протеста в защиту прав человеческой личности против жесткого давления самодержавия.

Образы людей города с их бунтом возникли у П. в органической связи с осмыслением путей исторического развития России, с постановкой вопроса о России и Западе. Можно утверждать, что события на западе Европы во многом способствовали созданию этих образов. В частности французская революция 1830, в к-рой значительную роль играла мелкая буржуазия, не могла пройти мимо внимания П. Отражением исторических событий являются высказывания П. о власти буржуазной демократии. В статье «Джон Теннер» П. писал об Америке: «С изумлением увидели демократию в ее отвратительном цинизме, в ее жестоких предрассудках, в ее нестерпимом тиранстве. Все благородное, бескорыстное, все возвышающее душу человеческую—подавленное неумолимым эгоизмом и страстью к довольству». Восприятие буржуазной демократии Запада в отрицатель-

ных чертах сочетается с ощущением кризиса феодализма, с боязнью народной революции. От изображения людей города протягиваются нити, с одной стороны, к отображению крестьянского движения, а с другой стороны,— к проблемам дворянства.

Отталкивание от буржуазной демократии переплетается у П. с обострением дворянского самосознания. Судьбы дворянства остро волнуют поэта в 30-х гг. И в своих публицистических статьях и в художественных произведениях П. настойчиво обращается к теме дворянства. Он особо концентрирует внимание на процессе оскудения дворянства, его упадка. В высказываниях П. о дворянстве отчетливо ощущаются опасения за его судьбы. Тревога за будущее класса вызывалась, с одной стороны, тем острым кризисным состоянием, в котором находилась феодальная Россия в 30-х гг., и, с другой стороны,—боязнью демократических низов. П. защищает дворянство как класс от наступления демократии, от ее притязаний. «Никогда не разделял я с кем бы то ни было демократической ненависти к дворянству. Оно всегда казалось мне необходимым и естественным сословием великого образованного народа». Для П. представляется несомненной и положительная историческая роль дворянства, историческая оправданность его положения в обществе. Отсюда обращение П. к прошлому дворянства, защита дворянских традиций. В журнальной полемике по поводу лит-ой аристократии, которая развернулась в «Литературной газете» между П., с одной стороны, и Булгариным и Полевым—с другой, отчетливо проявилось отрицание П. «демократической ненависти к дворянству». Борьба с Полевым шла прежде всего по этой линии. Нападки Полевого на лит-ых аристократов, его буржуазные взгляды определили отношение к нему П. Отражая нападения на литературную аристократию, Пушкин вместе с этим ведет борьбу с Булгариным, которая приобретает иной характер и смысл, чем борьба с Полевым. С нескрываемым презрением Пушкин относился к верноподданничеству Булгарина, к его роли литературного доносчика и шпиона. Борьба П. с Булгариным была борьбой оппозиционного дворянства с верноподданнической буржуазией.

Обострение дворянского самосознания у П. не исключало борьбы с реакционным мировоззрением. Ставя вопрос о дворянстве, П. занял своеобразную позицию в сравнении с официальной идеологией. Рассмотрение общественного развития привело Пушкина к выводу, что носителем общественного порядка, подлинной опорой общества может быть «просвещенное дворянство», отступающее от «феодальной нетерпимости». Это — центральный пункт социальных воззрений П., тот фокус, в к-ром сливаются многообразные тенденции его творчества в 30-х гг. В противовес демократии П. защищает дворянство как класс, но он глубоко отрицательно относится к официальной идеологии. Именно просвещенное дворянство может устранить феодальные принципы и в то же время оградить общество от ужасов «демократии». Весь ход общественного развития делает необходимым, неизбежным смену старого порядка новым. Но эта смена не приведет к взрыву, будет органическим процессом лишь тогда, когда люди высокой культуры, аристократия духа, окажутся не в стороне, когда в общественной жизни они займут важнейшее место.

После «Онегина» тема дворянства широко развертывается в «Дубровском» [1833]. Как и в «Онегине», в «Дубровском» П. волнуют противоречия дворянского общества. Столкновение «старинного русского барина» Троекурова и бедного независимого дворянина Дубровского является тем противоречием, в котором обнажается практика феодального дворянства. Властолюбивый феодал и деспот Троекуров распоряжается неограниченно не только крепостными, он чувствует себя вправе вершить судьбы менее знатных и менее сильных представителей дворянства. Бедный дворянин Дубровский бессилен бороться с феодальным деспотом, бессилен защитить себя. Сила и право — на стороне Троекурова. Обобщение противоречий внутри дворянского общества в «Дубровском» расширяется включением крестьянских образов. Качества Троекурова как деспотического властелина резко проявляются в его отношении к крестьянам. Бунт Дубровского—отражение недовольства дворянской действительностью, признание остроты внутренних противоречий общества. Но это не бунт против принципов класса, его устоев. Дубровский отстраняет попытку крестьян вмешаться в его конфликт с властью и с Троекуровым. Он прекращает выступления крестьян против представителей власти и сам совершает расправу над ними. Своеобразие бунтарства Дубровского определяет переключение действия из реалистического плана в план романтического повествования. Образ благородного разбойника, его приключения выдвигаются на первый план. Прежняя связь Дубровского с семьей Троекурова снимает его месть в отношении последнего. Центростремительные силы оказываются сильнее центробежных. Вместе с тем сам по себе бунт Дубровского, его столкновение с Троекуровым выражают тенденцию неприятия практики феодального дворянства. От изображения в «Дубровском» феодального дворянства Пушкин в «Сценах из рыцарских времен» [1835] обращается к показу феодально-рыцарской среды в ее отношении к другим социальным группам, к буржуазии. Фигуры рыцарей с их принципами сословной обособленности здесь резко снижены. В образах рыцарей у П. уже не только нет той значительности и внутреннего благородства, к-рое еще в «Скупом рыцаре» импонировало П., но само стремление к величественности носит комический оттенок. Рыцари грубы и жестоки, но они не ощущают в себе подлинной силы. Жестокость, деспотизм неразрывно связаны здесь с трусливой мстительностью. Этот облик рыцарства тем яснее оттеняет незакономерность отношений к купечеству, к-рое существует у рыцарства. Сын купца Франц стремится попасть в рыцарскую среду, но быстро разочаровывается в ней. Независимость рыцарей, к-рая привлекала Франца, имеет и свою оборотную

сторону—принижение людей других сословий. Так намечается в «Сценах» идея иного отношения к новой действительности, протест против замыкания дворянства в себе, против сословной узости.

Поиски выхода из противоречий феодальной действительности приводили П. к отображению разных социальных групп, составляющих феодальное общество. Так появляются у П. люди, занимающие нижние этажи в общественной иерархии. «Станционный смотритель» [1831]—повесть о маленьком человеке, к-рый



М. В. Добужинский. Иллюстрация к «Станционному смотрителю» [1905]

оказывается жертвой феодально-дворянской практики. Незаметный Симеон Вырин беспомощен перед человеком из «света». Социальная драма маленького человека поднята П. до высот огромного обобщения, выдвинута как значительная социальная проблема, как проблема соотношения различных общественных элементов. В «Станционном смотрителе» отчетливо прозвучало признание права маленького человека на свою независимость. Пушкинский гуманизм был гуманизмом, основанным на принципах расширения социальных связей. Образ «обиженного» «маленького» человека был новым образом в художественной литературе. П. показал новую сторону действительности.

От темы маленького человека, станционного смотрителя, П. идет к «Истории села Горюхина» [1830—1831], темой к-рой является крепостнич. действительность. В «Истории села Горюхина» проходит дворянское поместье в его связи с крепостной деревней. Пародируя в «летописи» села Горюхина усадебную «ученость», П. рисует существенные черты действительности. История некоего села Горюхина — символическая картина крепостной Руси, патриархальной дикости и феодального варварства. Описание крепостничества, его жестокостей, сливается с изображением глубокого упадка крепостной деревни. Пушкин нащупал основные, решающие противоречия феодального общества.

В «Капитанской дочке» [1836] линия обнажения социальных противоречий завершается постановкой проблемы крестьянской революции. В этом смысле «Капитанская дочка» в творческих поисках П. имеет в некоторой мере обобщающий характер. Ощущение уродливости феодального порядка, связанные с ним опасения за будущее класса может быть нигде так остро не сказываются, как в «Капитанской дочке». Накаленная общественная атмосфера современности чувствуется в этой исторической повести. П. волнует проблема «насильственных переворотов». Он резко порицает общественные потрясения, крестьянский «бунт». Пугачевское восстание для П. — это «бунт бессмысленный и беспощадный». Но этим отнюдь не исчерпывается идейно-художественный смысл повести. Важнейшая линия повести — это утверждение связи социальных групп. В фокусе художественного восприятия поэта—прежде всего образы людей, остающихся верными принципу дворянства даже в момент грозного народного «мятежа». Гринев не изменяет дворянской чести даже перед лицом смерти; он до конца остается твердым в своем поведении. В этом образе П. обозначает качества положительного дворянского героя. Гринева отличают смелость, честность, благородство, непоколебимость в самые грозные моменты. Гринев вырос в захолустье недорослем, капитан Миронов и его семья всю жизнь прожили в среде «простых» людей. Качества положительного героя Пушкин вкладывает и в образ капитана Миронова, рисуя его преданность, скромный героизм, самопожертвование. Своеобразной особенностью положительных героев являются их чувство долга, душевность и простота. В повести с народной стихией, с бунтами сталкиваются люди, лишенные светской надменности, высокомерной отчужденности. Эту простоту, патриархальность П. выделяет как такое качество, которое является определяющим для всего облика дворянских героев, героев положительных. «Кровавой стихии» противопоставляет П. людей простых, значительных в своей простоте. Изображение положительных героев проходит параллельно обрисовке образа Швабрина — дворянина-изменника, переходящего на сторону «мятежников». Но отталкивание от «бунта» перемежается у П. с притяжением к образу Пугачева. Через всю повесть проходят красной нитью отношения Пугачева и Гринева. Центр тяжести повести — не столько в изображении бунта, сколько именно в этих отношениях. Вся сюжетная линия повести построена на ее развитии. Помощь, которую оказал Гринев Пугачеву, явилась основой их отношений. Заячий тулупчик послужил связующим звеном. Доброе отношение Гринева вызывает ответную благодарность Пугачева. Развитие взаимоотношений Гринева и Пугачева—прежде всего повествование о том, как человечность рождает ответное выражение человеческой признательности, о том, как добро рождает добро. И с другой стороны, проявленная жестокость является источником новой жестокости. Капитан Миронов пытает пойманного башкира, жестоко наказанного за участие в бунте. Но как только Пугачев врывается в Белогорскую крепость, «бунтовщики» вешают капитана Миронова. В этой связи становится понятным и самый образ Пугачева. В «Капитанской дочке» Пугачев неотделим от народа. И эта

связь народа с Пугачевым проходит через все повествование. Народ окружает Пугачева, приветствует его, отмечает каждый его шаг. Для Пушкина Пугачев явился олицетворением не только мятежной стихии народа, но и других его качеств, к-рые П. оценивает очень высоко. П. показывает природную сметливость, ум Пугачева, глубокое понимание людей. Пугачев не просто «мятежник»—это человек широкого размаха и природного таланта. Он вызывает невольное уважение и удивление Гринева. Описание военного совета у Пугачева и военного совета у его противников оставляет впечатление вовсе не в пользу последних. П. оттеняет в Пугачеве черты великодушия, гуманности. В то время как для всей дворянской лит-ры и публицистики Пугачев был мятежным разбойником и злодеем, Пушкин воссоздает образ глубоко незаурядного человека, образ, привлекающий к себе своей силой. В «Капитанской дочке» реализуется идея дворянского гуманизма, идея примирения классовых противоречий. Пугачевщина должна явиться грозным предостережением для дворянства, к-рое не видит необходимости новых форм связи с крестьянством.

Во всей сложности творческого развития П. после декабрьского восстания, в его многообразии и противоречиях определяющим и важнейшим моментом является рост реалистических тенденций. Рост реализма у П. отражал, как было указано, поиски выхода из феодальной действительности. Реалистические произведения П. отличаются большой широтой социального диапазона. В то время как истоки реализма в «Евгении Онегине» были связаны с дворянской средой, развитие реализма в 30-х гг. принесло с собой сверх этого художественные обобщения гораздо более широкой действительности—людей города, мелкой буржуазии, крепостной деревни и т. д. С величайшей художественной проницательностью Пушкин всматривается в социальное движение эпохи, в классовую диференциацию общества. Особенности социально-политической обстановки определили линии развития Пушкина в этот период, его противоречия. Романтизм выражается в реакционной идеализации прошлого («Полтава»), идеализации носителей христианских идей незлобивости («Галуб», 1829—1833), ухода от действительности. Смягчение жизненных коллизий проявляется в создании П. дворянско-поместной идиллии («Барышня-крестьянка», 1831). П. явился создателем социально-психологического реализма в русской лит-ре, блестящим мастером психологического раскрытия человека. Сложные психологические конфликты, лежащие в основе произведений П., не только не отстраняют действительности, ее явлений, но и оказываются органич. моментом в ее изображении. Внимание к психологии у П.—не самоценное явление, а средство выявления образа. Для П. специфична лаконичность психологической характеристики, ее собранность, сжатость. Органическая слитность психологич. рисунка и социальной характеристики героя создает выпуклость, рельефность пушкинских образов, их законченность.

В реалистических произведениях П. отчетливо ощущается тяготение к двум основным линиям поэтического выражения. С одной стороны,—это социально-историческое, конкретно-бытовое наполнение повествования, характеристика конкретных социальных явлений. Эта тенденция ясно проявляется в таких произведениях, как «Дубровский», «Капитанская дочка», «Пиковая дама». С другой стороны, — стремление к социально-философским обобщениям, в которых реальные детали отступают на второй план. Первенствующую роль играет характеристика принципов социального развития. «Скупой рыцарь» по своему характеру—произведение глубоко реалистическое, но оно во многом отличается от первой линии и именно в том плане, что в «Скупом рыцаре» П. меньше интересуют конкретная обстановка, бытовой облик героя. Черты, свойственные «Скупому рыцарю», выявляются и в «Медном всаднике», в «Сценах из рыцарских времен».

Богатство художественного освоения жизни поэтом выражается в том исключительном разнообразии жанров, к-рые П. создает в 30-х гг. Жанровое многообразие показывало многосторонность подхода поэта к социальным явлениям. Обращаясь к исторической тематике, Пушкин создает историко-героическую поэму («Полтава») с характерной для нее концентрированностью действия вокруг героя, морально-патетическим характером обрисовки героев, патетическим строем речи. Специфическим моментом нового этапа является создание прозы, широких прозаических жанров. На историческом материале петровской эпохи Пушкин строит социально-историческую повесть «Арап Петра Великого», существенно отличающуюся от героической поэмы широким охватом исторических явлений, показом различных слоев общества в их движении, в их психологических особенностях. Жанр социально-исторической повести П. развивается в «Капитанской дочке». Ставя в центре отношения Пугачева и Гринева, П. широко развертывает проблему отношения двух классов—дворянства и крестьянства. Идея органической связи и взаимообусловленность жизненных событий отражаются и на сюжетно-композиционном построении повести. «Судьба» людей зависит от принципов их практики. И здесь «случайность» оборачивается жизненной необходимостью. Наряду с социально-исторической повестью П. культивирует социально-психологическую новеллу («Пиковая дама»). Социальная насыщенность в ней сочетается с психологической остротой и напряженностью, драматической силой в развитии действия. Стремление к экспрессивности психологических переживаний, развертываемых на основе раскрытия большой социально-исторической, философской проблемы, определяет создание особого типа поэмы («Медный всадник», «Галуб»). В ней для поэта основное—не расчлененная характеристика психологических явлений, а социальные тенденции в их заостренном выражении. Отсюда концентрированность действия вокруг резко обозначенных коллизий. В отличие от поэмы романтической она вы-

двигает на важнейшее место ход жизненных событий, повествовательный материал, в который включен герой с его переживаниями. Отсюда монолитность социальной поэмы, сюжетное и композиционное ее единство. В жанре «маленьких трагедий» острота психологической коллизии перерастает в драматический конфликт, конфликт, развертывающийся с



А. М. Опекушин. Памятник Пушкину в Москве [1880]

углубленной насыщенностью событий, тяготеющих к определенному центру.

Одновременно с расширением круга социальных явлений, охватываемых творчеством поэта, с включением в него социальных низов, у Пушкина проявляется значительный интерес к народному творчеству. Пушкин переводит песни славянских народов (созданные Мериме), пишет баллады, построенные на тематике фольклора,—«Утопленник», «Гусар» и др. В результате повышенного интереса к народу П. создает свои сказки. Сказки П. могут служить образцом простоты, ясности, к-рая является результатом классической обработанности речи. В сказках П. сознательно опрощает, «снижает» образы сказочных героев. Он вводит мотивы обыденности, мотивы каждодневных стремлений человека—зависти, злости, мести и т. д., включая их в сказочное повествование о царе Салтане, спящей царевне и семи богатырях и пр. Приближение к «народной стихии», социальная насыщенность сказочных мотивов особую значительность и художественную силу приобретают в «Сказке о попе и о работнике его Балде».

Развитие творчества П. идет от эмоционально-лирического отображения человека и общества к социально-историческим обобщениям, к глубокому изображению объективного хода действительности. Поэтизация человеческих страстей сменяется воспеванием гордого человека; от отщепенца, абстрактного человека романтических поэм творческий путь поэта ведет к конкретному изображению дворянского общества («Евгений Онегин»). Через обращение к историческому прошлому поэт вплотную подходит к сложнейшим проблемам социального развития своего времени, к выяснению его различных моментов. Широкое отображение в произведениях П. получает психология различных слоев общества. Социальная действительность в ее динамике, историческое развитие в его тенденциях все более становятся центром поэтического притяжения П. Гражданский пафос, лиризм уступают преобладающее место социальной психологии, лирические и лиро-эпические жанры—социально-эпическим полотнам. Напряженность творческих поисков создает сложный поэтический облик П.

После Октября широчайшие массы проявляют исключительный интерес к творчеству Пушкина. Пушкин становится одним из любимых поэтов Советского Союза. И в этом есть глубокая закономерность. Пролетариат является подлинным наследником значительнейших созданий культуры прошлого. Критически осваивая наследие Пушкина, пролетариат находит в нем великие художественные ценности. П. был поэтом широчайшего жизненного диапазона. Широта восприятия жизненных явлений дополняется у него остротой ощущения действительности. Неутомимая жажда жизни, земное начало составляют важнейшую черту в поэтическом облике П. Историческое развитие, социальная обстановка создавали то, что у П. прорывались тенденции к уходу от действительности. Но и в этом надрыве поэта, в нотах отчаяния ощущается его глубокая связь с действительностью. Пушкинский пессимизм, отчетливо выраженный в частности в романтических поэмах, скрывал за собой жажду лучшей жизни. Приятие жизни приводило к пониманию ее несовершенства. С восприятием действительности как реальной ценности тесно сплетаются отношения к человеку, к человеческой деятельности. П. отразил тот подъем чувства личности, к-рый возникал на грани двух формаций. В пушкинском творчестве выразилось своеобразное пробуждение человеческой личности. П. воспел право человека на полное осуществление своих творческих сил. В противовес феодально-религиозному морализму, ригоризму П. возвысил человека со всем богатством его земных стремлений. Вместе с тем П. не был певцом индивидуализма—замкнутого и ограниченного в самом себе. Культ личности у П. сливался с широким стремлением к освоению мира, к социальной проблематике. Поэтич. произведения П. характеризует не только острота восприятия действительности, но и тяготение к деятельности,

к активному началу. Сама жизнь—это деятельность, это освоение всего многообразия мира. Жажда творческой деятельности определяет изображение отживающих социальных отношений как косного явления, преграды для новых жизненных тенденций. Пушкин отразил мир социальных отношений в период начавшегося столкновения двух систем—феодальной и капиталистической. Художественное обобщение поэта захватывает самые разнообразные стороны общественного процесса. П. создал образы разных социальных слоев. В них П. обнажил тенденции исторического движения. И не принимая данной тенденции, П. не отстраняется от нее: он раскрывает ее ведущие черты. Отрицая «народный бунт», Пушкин показал реальную силу народа и его историческое значение. Ясность поэтического мышления позволила поэту увидеть и облик капиталистического мира в его реальных очертаниях.

П.—художник социальной динамики. Отвергая насильственную перестройку общественных отношений, он ощущал невозможность сохранения старой, феодальной системы и отстаивал необходимость ее изменения. Все творческое развитие поэта проходит под этим знаком. Пафос движения, динамики—ведущий момент в отношении поэта к действительности. Эти решающие стороны пушкинского творчества делают П. гениальным художником, пережившим свою эпоху. Они определяют включение поэта в нашу эпоху, ценность его для социалистической культуры. Борьба П. за человека, за свободное его проявление получает для нас особую значительность; ярчайшее выражение тяги к нормальным человеческим переживаниям не может не волновать, не привлекать к поэту огромные пласты новых читателей.

Пушкинские образы сохраняют и сейчас свою силу великих художественных обобщений. *М. Храпченко*

ПУШКИН В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.—В годы, когда П. писал свои первые стихотворения, в русской поэзии шла ожесточенная борьба двух враждовавших между собой направлений. Одним был витийственный классицизм, когда-то возглавлявшийся Державиным, а теперь защищаемый его эпигонами, сгруппировавшимися вокруг «Беседы любителей русского слова» (*см.*). Ему противостояло новое лит-ое течение, включавшее в себя как представителей «легкого» классицизма (poésie légère), виднейшим вождем к-рого был Батюшков, так и возглавляемых Жуковским сентименталистов. Противоречия между этими школами были остры и непримиримы: если классики старого типа стремились к развитию русской поэзии в тесных границах высокого «витийственного» стиля, то сторонники новых течений отстаивали иные, более «низкие» темы и жанры. Эта борьба не была чисто лит-ой,—в ней отразились противоречия двух различных прослоек господствующего класса—крепостнической «вельможной» верхушки и дворянства, затронутого процессом капитализации и потому либерального. П. быстро определил свою позицию в этой борьбе крепостников и либералов: его симпатии с самого начала были отданы тем, кто боролся за расширение и обогащение поэтической тематики, за теснейшую связь ее с настроениями широких слоев тогдашнего дворянского общества, за выработку нового лит-ого языка.

Им при этом была отдана дань высокому классицизму: в манере витийственной традиции выдержаны напр. «Воспоминания в Царском селе» [1814], так восхитившие Державина. Это стихотворение полно условных приемов, к-рых требовали обветшалые каноны придворно-аристократической оды. Патриотический «восторг» по адресу мудрых царей и храбрых полководцев сочетался в этом произведении с шовинистическими угрозами по адресу врагов дворянского государства.

Но П. недолго творил в духе этой традиции. Сохраняя уважение к «вечным труженикам» русской лит-ры XVIII в. (напр. к Тредьяковскому), он стал непримиримо бороться с Сумароковым, «несчастнейшим из подражателей», «вялые и холодные» трагедии к-рого были «исполнены противомыслия» и писались «варварским, изнеженным языком» (статья «О драме»). От пушкинской переоценки не ушел и Державин. «Этот чудак,—писал П. Дельвигу в июне 1825,—не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка... мысли, картины и движения истинно поэтические; читая его, кажется, читаешь дурной вольный перевод с какого-то чудесного подлинника... у Державина должно сохранить будет од восемь да несколько отрывков, а прочее сжечь». Чтобы уяснить всю строгость этой оценки, нужно припомнить, какой колоссальной популярностью пользовался в ту пору автор «Фелицы». Начало этой переоценки классической культуры было положено П. уже в юности: еще воспитанником царскосельского лицея он был избран членом «Арзамаса» и круто повернул в сторону новых поэтических течений.

В 1817—1820 П. стоит под знаменами эпикурейско-вольнолюбивой поэзии. Примкнув к этому лит-ому лагерю, П. внимательно осваивает поэтическое наследство. Размах этой учобы поражает своей широтой. П. широко использовал наследие классиков—греческих поэтов Анакреона и Сафо, римских—Горация и Тибулла. Он внимательно учился у виднейших мастеров французской эротической поэзии—у Вольтера, Шолье, Грекура и особенно у Парни. Одновременно внимательно и любовно изучалось наследие русских учителей П.—эпикуреистические стихотворения Державина, поэзия Жуковского и Батюшкова. Сентиментальная и легкоклассическая тематика культивировалась им в самых различных своих жанрах. П о с л а н и е всех видов—к собрату по перу («К Батюшкову», «К Дельвигу» и др.), к любимой женщине («Послание Лиде», «К Наталье»), з а с т о л ь н о е с т и х о т в о р е н и е («Пирующие студенты», «Пуншевая песня», «Заздравный кубок»), шаловливый и остроумный м а д р и г а л («Венере от Лаисы», «Баронессе Дельвиг»), язвительная лит-ая э п и г р а м м а, п а с т о р а л ь («Блаженство», «Рассудок и любовь», «Вишня»), прославляющая сельскую тишину и уединение и д и л л и я

(«Городок», «Послание к Юдину»), томная любовная элегия («Цыганы»), романс («Певец»), многочисленные образцы анакреонтической («Торжество Вакха», «Старик», «Фиал Анакреона») и мифологической поэзии («Фавн и пастушка», отрывок из ненаписанной поэмы «Бова»)—таковы главнейшие жанры Пушкина лицейского периода. К ним тесно примыкают его политические стихотворения. Жанровая подоснова вольнолюбивой лирики П. так же разнообразна: тут и патетическая гражданская ода в духе Радищева («Вольность», «Кинжал»), и сентиментальное размышление об ужасах крепостного произвола («Деревня»), и шутливая рождественская песенка («Ноэль»), и серия язвительных эпиграмм, направленных против вождей и идеологов политической реакции—Александра I, Аракчеева, архимандрита Фотия, автора консервативной «Истории государства Российского»—Карамзина. Вольнолюбивые произведения П. пользовались в те годы популярностью, едва ли не большей, чем гораздо более радикальная по своим политическим тенденциям поэзия декабристов. Но в то время как у декабристов (особенно у Рылеева) гражданская тематика вытесняла собой прочие виды творчества, например эпикуреистическую лирику, у П. мотивы вольнолюбия окрашивали небольшой поток его поэзии, свободно сосуществуя с мотивами наслаждения жизнью («Здорово, рыцари лихие любви, свободы и вина!»). Вольнолюбие Пушкина политически ограниченно, содержание его не выходит за пределы либерализма.

В 1820—1821 были созданы два первых эпических произведения П.—«Руслан и Людмила» и «Гавриилиада»; обеим поэмам свойственна резко полемическая направленность. В первой зло пародировались каноны героического эпоса, столь распространенного во времена аристократического классицизма; другая направляла свой удар против церковной легенды о непорочности девы Марии, высмеивая этот сюжет в манере фривольных поэм Вольтера и Парни. Историко-литературная функция поэмы «Руслан и Людмила» особенно примечательна. Избрав героический сюжет о богатырях, спасающих похищенную волшебником красавицу, П. насытил рассказ намеренно «низким», прозаическим содержанием. Традиционная героика снижена здесь комическими сравнениями, венцом которых явилось уподобление лишившегося своей супруги Руслана петуху, «спесивому султану курятника», похищенной Людмилы—«курице трусливой», волшебника Черномора—коршуну, «цыплят селенья старому вору». Обильно привлекая мотивы рыцарского эпоса (напр. поэм Ариосто), П. одновременно в изобилии использовал темы русских народных сказок (см. например пролог к поэме «У лукоморья дуб зеленый»). Остроумное пародирование обветшалых канонов придворно-аристократической эпопеи вызвало бурное одобрение «арзамасцев», доставило П. широкую популярность у большинства читателей и в то же время привело в неистовую ярость лит-ых «староверов». Полемические тенденции «Руслана» более широки, чем можно было бы предположить: в поэме обращает на себя внимание напр. достаточно непочтительная пародия на «Двенадцать спящих дев» Жуковского, свидетельствующая о начавшемся отходе П. от тех традиций сентиментальной народности, в духе к-рых продолжал творить его учитель. В этом отходе была глубокая закономерность. Несмотря на то, что П. высоко ценил Жуковского, считал себя его учеником, в дальнейшем он резко отошел от творческих путей автора «Светланы», консервативной мечтательности последнего противопоставляя мятежный, бунтарский романтизм и глубокое внимание к действительности. Точно так же отошел П. и от Батюшкова, другого своего неоспоримого учителя. Перерастая его в своем развитии, он уважал в нем «несозревшие надежды»; тем не менее относящиеся к 1827 замечания на полях «Опытов» Батюшкова содержат наряду с одобрением и резкую критику приемов Батюшкова.

Старые дороги покинуты П. безвозвратно. И «Руслан» и «Гавриилиада» равно свидетельствовали о росте пушкинского таланта. Уже в эти ранние годы своей творческой деятельности П. в совершенстве овладел техникой поэтического языка, стих его достигал высокой степени гибкости и легкости. Именно в эти годы формировались те лирические жанры, к-рые впоследствии прошли через все его творчество (послание к друзьям, элегия и др.).

В 1820—1821 в лит-ой деятельности П. начинается новый этап; о наступлении его говорит уже тематика написанных в эту пору лирических стихотворений. Безмятежный эпикуреизм уступает место разочарованности («Мне вас не жаль, года весны моей»), поэтизации существ, томящихся в неволе («Овидию», «Узник», «Птичка»), наконец экзотическим описаниям красот южной природы («Таврическая звезда», «Погасло дневное светило»). Появление в лирике П. новых тем объясняется не столько ссылкой поэта на юг, сколько формированием в нем нового мирочувствования: вспомним, что именно в эти годы русскую поэзию охватили мощные токи влияния западноевропейского романтизма и его величайшего вождя — Байрона. Поэзия Байрона окрашена в мятежные, боевые тона: выразитель настроений деклассирующейся феодальной аристократии Англии объективно отражал своим творчеством рост буржуазно-национальных революций. Революционное возбуждение в России 20-х годов было тем фактором, который обеспечил здесь Байрону бурный успех. В сознании его русских последователей фигура создателя «Чайльд-Гарольда» получила революционный отсвет: «Байрон носится в облаках, спускается на землю, чтобы грянуть негодованием в притеснителей, и краски его романтизма сливаются часто с красками политическими» (из письма кн. Вяземского А. И. Тургеневу, 1821). Однако в русских условиях популярность байроновского романтизма приняла односторонний характер. Только в немногих произведениях декабристских поэтов (напр. в поэме Рылеева «Войнаровский») получили



А. Бенуа. Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина „Медный всадник“ [1906]



С. Галактионов. Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина „Бахчисарайский фонтан“ [1827]

себе применение и развитие байроновская ненависть к тирании, байроновское свободолюбие, байроновский пафос политической борьбы,—большая же часть поэтов той поры (напр. И. Козлов, Баратынский, Подолинский, Жуковский) приглушала гражданскую, обличительную сторону его творчества. Процесс аполитизации байроновского творчества окрасил собой и поэзию П. нач. 20-х гг., особенно сильно отразившись на его романтических поэмах. Быстро совершавшийся в те годы отход либералов от политического вольнолюбия приглушил в байронических поэмах Пушкина мотивы общественного протеста и политической сатиры, широко открыв дорогу экзотическим страстям («Бахчисарайский фонтан») и живописным красотам дикой природы («Кавказский пленник»). В поэмах П. несомненно присутствует протест против «света», против законов общежития, но достаточно вспомнить монологи Алеко в «Цыганах», чтобы понять, что протест этот, несмотря на социальное углубление его, лишен конкретной политической направленности и представляет собой не борьбу с «самовластием», а стремление выйти из сферы обостряющейся борьбы («Цыганы» писались за два года до декабрьского восстания). Этот жанр сыграл чрезвычайно значительную роль в личном лит-ом развитии П. и в эволюции современной ему поэзии. Свободная композиция сюжета, резко разрывавшая с классической скованностью и регламентацией, обильные описания малоизвестной и эффектной природы, полные загадочных «противочувствий» характеры героев, яркий, эмоционально окрашенный язык—все эти особенности романтических поэм П. быстро сделались объектом массового подражания.

Одной из самых излюбленных сфер, привлекавших внимание романтического писателя, была история; здесь особенно тяжело давили шаблоны крепостнической, придворно-дворянской трактовки действительности. Представители мелкой буржуазии и более демократических групп дворянства, романтики сумели по-новому показать далекое историческое прошлое, сделав большой шаг в сторону правдивого его изображения. Это преимущество исторических жанров романтизма особенно широко проявилось в «Борисе Годунове». Время работы П. над этой трагедией [1825 — 1826] не случайно совпало с острой критикой им эстетических канонов классической драматургии (статья «О драме», 1825). Изображение царственного героя, столь обычное в трагедиях Сумарокова и Озерова, уступило здесь место раскрытию противоречий его преступного сознания. Изображение личности было введено драматургом в широкий контекст политич. борьбы начала XVII в. Разнообразя характеры и языковый строй своей трагедии, П. особенно много внимания уделил свободной композиции сюжета, строя последний по образцу шекспировских хроник. Создаваясь под знаком «истинного романтизма», «Борис Годунов» и по уничтожению условностей и по «вольному и широкому изображению характеров» может быть причислен к образцам раннего русского реализма (в этом смысле характерно, что широкая дорога русской романтической драмы 20—30-х годов оставила в стороне пушкинскую трагедию, явно опередившую свое время). Художественное своеобразие «Бориса Годунова» не уступало сложности его политических тенденций. Скачок вперед от современной П. драматургии был так велик, что опубликованная в 1831 трагедия встречена была критиками с чрезвычайной сдержанностью («Нововведения опасны и кажется не нужны», с горечью писал П. своему другу Н. Н. Раевскому). Но туго воспринятый современниками «Борис Годунов» оказал на всю русскую драматургию мощное влияние, остро чувствовавшееся хотя бы в написанной почти на полустолетие позже трилогии А. К. Толстого.

Русский романтизм, начавшись в 20-х гг., завершил свое существование в 40-х гг. прошлого века, оставив многочисленных эпигонов. Разгром декабрьского движения закрыл для либерального дворянства прежние пути. Перспективы медленного капиталистического развития повелительно обратили внимание его идеологов на действительность. Дворянство все более нуждалось в эту пору в изображении той социальной сферы, от состояния которой зависело благополучие помещичьего класса, т. е. в изображении усадьбы, крепостного крестьянства. Сложный комплекс экономических, политических и культурных предпосылок обрекал русский романтизм на гибель и открывал широкую дорогу реалистическому творчеству. П. был первым писателем, осознавшим необходимость такого перехода. Его художественному методу уже на самых ранних ступенях развития присуще было стремление к соблюдению национального колорита («Лицинию»), к этнографической точности (описание черкесского быта в поэме «Кавказский пленник») и т. д. Этим бесспорным элементам реалистического метода до времени недоставало однако цементирующего начала: П. в эту пору все еще интересовался субъективной психологией героя, взятого изолированно от сформировавшей его среды. Однако непрерывно растущий в нем интерес к действительности закономерно приводил к отмиранию старых и зарождению новых жанров. В области политической лирики прежняя романтическая восторженность заменилась «отрезвлением» и признанием тщетности вольнолюбивой пропаганды («Свободы сеятель пустынный, я рано вышел, до звезды»), осуждением бунта и острым отвращением к народной «тирании» («Андре Шенье в темнице»). Романтическому пафосу декабристов П. в эти годы предпочитает прозу реальной действительности. Характерно, что в декабрьские дни 1825, когда на Сенатской площади в Петербурге лилась кровь восставших, П. в своем Михайловском писал «Графа Нулина». Эта шутливая поэма, рисовавшая будни помещичьей усадьбы и рядовых представителей этой среды, со всей силой знаменовала отход П. от романтической экзотики. Но всего шире и полнее реалистические тенденции П. развернулись в «Евгении Онегине», первая глава которого была написана в 1823. Развенчание

романтического героя в его светском (Онегин) и усадебном (Ленский) вариантах, сочувственное внимание, почти идеализация поместной интеллигенции (образ Татьяны) вместе с обилием бытовых зарисовок Петербурга, провинции и усадьбы свидетельствовали о блистательном рождении пушкинского реализма. Свободная композиция «романа в стихах» с массой описаний и лирических отступлений, обилие и меткость характеристик, разговорность языка, гибкость стиха, облеченного в новую форму «онегинской строфы»—характерны для «Евгения Онегина», вершинного достижения пушкинской поэзии. Тот же поворот П. к реализму сказался и в области лирики: в нее бурно ворвались бытовые темы—описание зимнего вечера в усадьбе («Буря мглою небо кроет»), рассказ о жизненных скитаниях поэта («Дорожные жалобы»), о деревенских происшествиях («Утопленник») и т. д. Никогда еще в поэзии П. не звучали с такой психологической заостренностью мотивы самообличения («Воспоминание»), никогда еще он не изображал так правдиво переживания поэта, тщетно ищущего свободы творчества в формирующемся капиталистическом обществе («Разговор книгопродавца с поэтом»). Этим замечательным образцам реалистической лирики свойственен был и новый, гораздо более простой, освобожденный от прежних метафор поэтический язык. Однако романтические тенденции не сразу исчезли в пушкинском творчестве: они остались в нем на всем протяжении 20-х гг., питаясь политическими противоречиями поэта. В области интимной лирики например эти мотивы нашли наиболее концентрированное выражение в стихотворении «Герой» («Тьмы низких истин мне дороже нас возвышающий обман»). Однако как ни характерны эти элементы для пушкинского творчества второй половины 20-х гг., ведущим методом последнего уже в эту пору бесспорно становится реализм.

В 30-е гг. реализм П. достигает высшего расцвета. Внимание поэта все больше и больше привлекает социальная действительность, ее сложные и противоречивые процессы. В результате ожесточенной схватки феодальная система одержала верх над революционными стремлениями декабризма; настал период беспощадной диктатуры крепостников. Либеральное дворянство решительно обратилось к действительности, чтобы отыскать в ней для себя опорную базу. Этим путем идет в 30-х гг. П., стремившийся в эпоху жесточайшего экономического и политического кризиса осмыслить положение своего класса в феодально-крепостнической системе. Внутреннее соотношение жанров в эту пору резко изменяется. В отличие от 20-х гг. в творчестве Пушкина этих лет почти совершенно иссякает лирическая струя. Произведения этого рода насчитываются единицами, а то, что им писалось, уже не носит узко-личного характера, а насыщается социальными мотивами—преемственности поколений («Пора, мой друг, пора»), общественной роли поэта («Я памятник воздвиг себе нерукотворный») и т. д. Много сил отдал П. драматургии: именно в эту пору он написал 4 знаменитых «маленьких трагедии», общей темой к-рых было развенчание (очень глубокое, с целым рядом противоречивых реакций) романтического мирочувствования. Оно развертывалось в различных планах: в «Каменном госте» П. показал обреченность эротического чувства, используя один из традиционнейших сюжетов западноевропейской лит-ры—сюжет о Дон-Жуане; в «Моцарте и Сальери» он совлек романтический покров с дружбы, рисуя скрывающиеся под нею зависть и преступление; в «Скупом рыцаре» он с потрясающей силой изобразил власть денег над сознанием людей. В «Пире во время чумы» Пушкин изобразил распад человеческой психики в целом; наконец в «Сценах из рыцарских времен», написанных тремя годами позднее, П. реалистически изобразил бунт третьего сословия против феодалов. По глубокой историчности своего колорита, по концентрированности психологического анализа, по предельной сжатости рассказа «маленькие трагедии» представляют собой замечательный жанр русской драматургии. Еще больше внимания отдал П. созданию реалистического эпоса, обращаясь за источниками для него к народной поэзии (это показательно как для всей лит-ой ситуации 30-х гг., так и для либерально-дворянского характера пушкинского творчества, тяготевшего в эту пору к установлению связи с крестьянством, к знакомству с его культурой). Так создался цикл пушкинских сказок, в основу к-рого легло продолжительное, еще во время «Руслана» начавшееся изучение крестьянского эпоса. Так создались переводы «Песен западных славян», к-рые П. берет у Мериме, мистифицировавшего французского читателя, но тем не менее довольно верно воссоздавшего поверья и психологию славянских народов. Творчество П. этого периода уже не ограничено тесными рамками поэзии: в отличие от 20-х гг. внимание художника все больше и больше сосредоточивалось на «суровой», «смиренной» прозе. О повороте к этим жанрам, к новым формам художественного выражения П. с достаточной ясностью говорит уже в последних главах «Онегина»: «Лета к суровой прозе клонят, лета шалунью рифму гонят, И я, со вздохом признаюсь, за ней ленивей волочусь» (гл. VI, 1828). В «Путешествии Онегина» [1833] поэт прощается с воспетой им прежде романтической экзотикой: «Мир вам, тревоги прежних лет!» «Пустыни, волн края жемчужны, и моря шум, и груды скал, и гордой девы идеал, и безымянные страданья»—все это уступает место иным, подчеркнуто-будничным образам и пейзажам:

«Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи—
Да пруд под сенью ив густых,
Раздолье уток молодых;
Теперь мила мне балалайка,
Да пьяный топот трепака
Перед порогом кабака.
Мой идеал теперь—хозяйка,
Мои желания—покой,
Да щей горшок, да сам большой».

Такая действительность требовала для своего изображения прозаической формы, и Пушкин решительно вступил на эту новую для него дорогу: в 1830 им был написан цикл «Повестей Белкина», в 1833—«Дубровский», в 1834—1836—«Капитанская дочка». Все эти произведения принадлежат к жанрам повести — бытовой, психологической и исторической. В этой области П. достиг исключительного совершенства, изображая далекое прошлое («Капитанская дочка»), рисуя типические образы дворянства, «третьего состояния» («Станционный смотритель»), создавая широкий бытовой фон современной ему усадебной действительности («Дубровский»). 30-е гг.—это эпоха полного и окончательного торжества пушкинского реализма. В 30-е же годы П. отдался критико-публицистической деятельности. Его многочисленные статьи в «Литературной газете» [1830] и «Современнике» [1836] были ясно направлены на защиту интересов «литературной аристократии», т. е. того оскудевающего либерального дворянства, к-рое отбивало удары атаковавшей его верноподданнической буржуазии. Именно в этом плане развертывается борьба П. с Полевым (статьи об «Истории русского народа», «О выходках против литературной аристократии»), с Надеждиным и особенно с рептильным дуумвиратом «Северной пчелы» — Гречем и Булгариным (замечательные памфлеты «Торжество дружбы» и «Несколько слов о мизинце г. Булгарина»).

Таковы основные вехи художественного развития П. на фоне современной ему лит-ры. В сложном и противоречивом пути от лицейских стихов к «Капитанской дочке» можно легко различить ведущие тенденции художника, отражавшие в себе тенденции его идейного развития. От легкого классицизма через романтизм П. двигался к художественному реализму, от эпикуреистической лирики ранних лет через романтическую мятежную поэму и социально-психологический роман в стихах—к предельно концентрированным прозаическим полотнам, от раскрытия своих субъективных мироощущений—к изображению объективной действительности во всей ее широте. Путь Пушкина — путь передового поэта эпохи, сумевшего не только понять запросы времени, но и блистательно ответить на них в своем творчестве.

Произведения П.—наиболее передовые произведения его времени. Такова его вольнолюбивая лирика, на несколько лет предвосхитившая гражданскую поэзию декабристов, таков его романтический эпос, такова его драматургия, таковы его шутливые поэмы и социально-психологический роман в стихах, такова наконец его историческая повесть. Каждым из этих своих жанров П. осуществлял неустанное движение вперед, в каждом из них он являлся одним из виднейших идеологов своего класса. В переводе русской лит-ры на путь реализма П. опирался как на наиболее реалистические течения русской лит-ры XVIII в., так и на классиков мировой лит-ры. То, что было сказано выше о борьбе П. с XVIII веком, верно лишь по отношению к витийственному классицизму, питавшемуся реакционной придворно-аристократической идеологией. Но борясь с этим течением, возглавлявшимся Сумароковым, П. одновременно опирался на другие, более реалистические течения лит-ры XVIII в. В ранних своих стихах он продолжал традицию Радищева как в ее гражданском (ода «Вольность»), так и в ее «ироикомическом» варианте (поэма «Бова»). В этом последнем направлении реабилитировал Пушкин и «истинно смешного» «Елисея» В. Майкова, следы влияния к-рого явны в «Руслане». Ему далек «холодный» Сумароков, но в той же поэме он продолжал мотивы и приемы волшебной поэмы Богдановича «Душенька». Еще больше связей у П. с Фонвизиным, к-рого он неизменно чтил, квалифицируя напр. его «Недоросля» как единственный памятник русской народной сатиры. Линия Фонвизина чувствуется в типаже «Евгения Онегина» (среди помещиков, собравшихся на именины Татьяны, не случайно фигурирует «Скотининых чета седая»), в «Капитанской дочке» и др. Отношение П. к литературному наследству прошлого столетия сложно — он недаром сказал в «Онегине»: «Два века ссорить не хочу»; в ряде случаев опора его на «младшие» течения XVIII в. неоспорима, и эта опора оказала немалое влияние на формирование пушкинского реализма.

В еще большей степени этому формированию способствовала постоянная близость Пушкина к творчеству классиков мировой литературы. Влияние Байрона, творчески воспринятое Пушкиным, в исключительной мере помогло его окончательному отходу от традиций мечтательно-эпикурейской поэзии и чрезвычайно способствовало созданию глубоких характеров; это обнаружилось позднее, когда П. охладел к «певцу Гяура и Жуана» и обратился к широчайшему знакомству с Шекспиром. Влияние последнего на формирование реализма П. было особенно мощным и разносторонним (характеры «Бориса Годунова» и «Анджело», теоретические взгляды П. на драму). В 30-х гг. П. заинтересовался Вальтер-Скоттом, и манера повествования английского романиста, равно как и отдельные его фабулы оказали несомненное воздействие на прозу П. (в особенности на «Капитанскую дочку»). Эти влияния или непосредственно укрепляли реалистический метод П. или приближали его к реализму. В этом смысле та органическая связь, к-рую П. поддерживал с западноевропейскими лит-рами (в письме 1825 к А. Бестужеву он недаром назвал себя «министром иностранных дел» русского Парнаса), была глубоко плодотворна для его творческого развития. Преодолевая чуждое, П. сумел обогатить свой метод достижениями своих предшественников. Однако Пушкин всегда самостоятельно воспринимал своих учителей. Ни одно из его произведений не являлось поэтому данью прошлому, все они ставили глубоко актуальные для русской лит-ры проблемы, все они шли в авангарде ее развития. За двадцать лет своего

творческого труда П. проделал ту эволюцию от классики к реализму, для к-рой на Западе потребовалось почти столетие.

ВЛИЯНИЕ ПУШКИНА НА РУССКУЮ ЛИТЕРАТУРУ всегда было огромно. Оно охватывает собой все периоды последней, оно касается огромного множества ее направлений. Уже в 20-х гг. под явным влиянием П. формировалась например русская романтическая поэма, к-рая своим существованием обязана ему в еще большей степени, чем Байрону. Под воздействием П. росли и формировались и поэты-декабристы, напр. Рылеев; его «Войнаровский», «Наливайко» и ряд лирических опытов носят самые явные следы влияния Пушкина, хотя и при несомненном усилении гражданских мотивов («Знаю,—писал П. о Рылееве,— что я его учитель в поэтическом языке, но он идет своей дорогой»). Еще большая организующая роль принадлежала П. и в формировании «Плеяды», группы поэтов, объединенной вокруг него литературными взглядами и симпатиями. Члены «Плеяды», с одной стороны, оказывали несомненное влияние на творческий рост поэта, а с другой (и в еще большей степени)—испытывали на себе оплодотворяющее воздействие его гения. Таков бар. Дельвиг («друг Дельвиг, мой парнасский брат»), произведения к-рого в антологическом духе во многом созвучны антологическим опытам П. Таков кн. П. Вяземский, ближайший друг П. и его лит-ый союзник (ср. ранние вольнолюбивые стихотворения Вяземского—«Петербург», «Негодование» и др., его позднейший «Первый снег» и др.). Таков Языков с его «хмельной» и «буйной» поэзией, к-рому в пушкинском творчестве находится аналогия в ряде стихотворений конца 10-х и начала 20-х гг. («Ты изумишься, как он развернулся и что из него будет»—пишет П. о Языкове в 1825). Таков более других ценимый Пушкиным Баратынский—«певец финляндки молодой», «русский Гамлет» с его элегическими стихотворениями и философскими раздумьями, такими близкими по своему звучанию к пушкинской лирике второй половины 20-х гг. Все эти участники «Плеяды» расположены вокруг П.—вокруг своего солнечного центра. Следует впрочем отметить, что в 30-х гг. это единство творческих устремлений слабеет: у отдельных участников «Плеяды» возникают особые идейные тенденции (славянофильство Языкова), другие уходят от поэзии (Баратынский), а оставшихся П. перерастает в своем непрерывном творческом развитии. Влияние Пушкина конечно не ограничивается одной «Плеядой»: отметим исключительно оплодотворяющую роль, которую он сыграл в развитии Лермонтова—хотя последний и шел своим особым путем (чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить между собой «Онегина» и «Героя нашего времени», романтические поэмы П. и лирику Лермонтова, строфику «Евгения Онегина» и «Казначейши», мотивы презрения к «свету» у Пушкина и у Лермонтова, не говоря уже о прямых перепевах молодым Лермонтовым пушкинских мотивов и т. д. и мн. др.). Немалую роль играл П. и в первый усадебно-рефлективный период творчества Огарева. Поистине исключительна роль его в становлении и развитии дворянской поэзии второй трети прошлого столетия Поэзия гр. Е. Растопчиной, А. Майкова, А. Фета, Я. Полонского, Н. Щербины, позднее—Апухтина, Голенищева-Кутузова и др. вырастала из усадебной лирики П., из его индивидуалистических стихотворений 20-х гг., из его утверждения свободы поэтического «вдохновения» от запросов «черни». То, что для П. было кратким этапом его эволюции, эти лирики возвели в принцип, сделали основой всего своего творчества. Своей усадебной и светской стороной творчество П. оказывает определяющее воздействие на весь дворянский роман 40—60-х гг. Уже Гоголь, отличный от П. по характеру своего дарования, был обязан ему фабулой «Ревизора» и «Мертвых душ». П. горячо приветствовал повести Гоголя, хвалил «Тараса Бульбу», «начало коего достойно Вальтер-Скотта», и был потрясен «Мертвыми душами», превосходно поняв их глубоко трагическую сущность («Боже, как грустна наша Россия!»). Еще значительнее его воздействие на прозу Лермонтова, Тургенева, Гончарова, Льва Толстого. Образ дворянского героя с его рефлексией, разочарованием, либерализмом выдвинула конечно социальная действительность; но в оформлении его исключительную роль сыграл П. Влияние это многообразно—оно сказалось и на образах (Печорин, Рудин, Александр Адуев, Райский, Иртеньев и др. в своих лит-ых истоках во многом питаются Онегиным; Марфинька из «Обрыва»—Ольгой, Лиза Калитина—Татьяной) и на композиции усадебного романа с его психологическим анализом, усадебной бытописью, обилием пейзажных зарисовок и т. д. Под знаком П. пишутся и поэтические опыты этих беллетристов: «Параша», «Помещик» Тургенева идут по прямой линии от шутливых поэм П. Даже лит-ые направления, далекие от П. по своей идейной и художественной устремленности, испытали на себе влияние его тем и образов: таков напр. Некрасов с его поэмой «Саша», содержащей традиционную, еще в «Онегине» намеченную антитезу разочарованного героя крепкой, почвенной героине. Равнодушный к усадебным и экзотическим сторонам пушкинского творчества, Достоевский во всех своих произведениях сохранил неизгладимую печать урбанистических произведений П.: от «Станционного смотрителя» и «Пиковой дамы» тянутся явственные нити к «Бедным людям», к «Подростку» и «Преступлению и наказанию». Под знаком П. формировалась историческая драматургия 60—70-х гг., возглавлявшаяся Островским и Алексеем Толстым. Влияние П. отразилось и на русских символистах — в творчестве А. Блока (в его петербургских стихах), В. Брюсова (см. например окончание им «Египетских ночей») и др. Символисты с особенной чуткостью восприняли те стороны пушкинского творчества, к-рые им были особенно созвучны,— урбанистические мотивы и особенно изображение П. теневых, больных, «ночных» сторон человеческой психики. Они при этом декадентски переоценили П., подчеркнув в его творчестве те мотивы ущербности и распада,



Гравюра Ламот по рисунку Павла Соколова. Иллюстрация к повести А. С. Пушкина „Капитанская дочка“



Г. Г. Гагарин. „Пиковая дама“. Титульный лист „Повестей“ А. С. Пушкина [1834]

к-рые были характерны для «Пиковой дамы», отчасти для «маленьких трагедий», для лирических стихотворений вроде «Не дай мне бог сойти с ума» и т. д. Ощутив в себе тягу к этим произведениям, символисты поставили под знак этих произведений все творчество П., тем самым исказив его творческий облик.

Влияние П. проходит через всю русскую лит-ру, отражаясь на творческом пути писателей самых различных эпох, классовых групп и направлений. Гоголь, Некрасов и Блок, Достоевский и Маяковский («Юбилейное», «Во весь голос», по-новому продолжающие тему «Памятника») в своем творческом развитии были отмечены влиянием П.—этого подлинного зачинателя новой русской лит-ры.

ПУШКИН И РУССКАЯ КРИТИКА.—Творчество П. вызвало взрыв восторга у одних групп читателей и взрыв негодования у других. В настоящее время кажется почти невероятным тот факт, что величайшие шедевры пушкинского гения встречались в штыки значительной частью русской критики. Между тем это было так; борьба мнений вокруг творчества П. была жестокой и в ней своеобразно отразились классовые противоречия его эпохи.

Против П. восстали эпигоны классицизма, шокированные опрощением лит-ого языка, той «площадностью» речи, к-рая подчеркнуто звучала уже в ранней поэме П. «Критик Бутырской слободы», разбиравший в «Вестнике Европы» «Руслана и Людмилу», возмущался простонародными выражениями: «всех удавлю вас бородою», «и стал пред носом молчаливо», «чиханьем» эха и т. п. «Но увольте меня от подробного описания и позвольте спросить: если бы в Московское благородное собрание как-нибудь втерся (предполагаю невозможное возможным) гость с бородою, в армяке, в лаптях и закричал бы зычным голосом: здорово, ребята! Неужели бы стали таким проказником любоваться? Бога ради, позвольте мне, старику, сказать публике посредством вашего журнала, чтобы она каждый раз жмурила глаза при появлении подобных странностей». Как ярко отразились в этой цитате эстетические разногласия воспитанных на высоком классицизме «староверов» и бунтарски настроенной либеральной дворянской молодежи, опрощавшей в интересах своего класса и лит-ую тематику и лит-ый язык! Нужно сказать однако, что голоса «староверов» становились с годами все более редкими. Романтические поэмы П. встречались почти единодушными восторженными отзывами критики. Но уже на долю «Бориса Годунова» пришлись несправедливые порицания. П. их предугадал с обычной для него проницательностью: «вероятно,—писал он,—трагедия моя не будет иметь никакого успеха». Надеждин в своей статье в «Телескопе» сочувственно цитировал напечатанную в «Северном Меркурии» эпиграмму: «И Пушкин стал нам скучен, И Пушкин надоел, И стих его не звучен, И гений охладел. Бориса Годунова Он выпустил в народ: Убогая обнова, Увы! На новый год!» «Кривые толки, косые взгляды, шиканье, дурацкий смех»—вот чем, по свидетельству барона Розена, приветствовали «Годунова», творец которого «во время Петрарки и Тасса был бы удостоен торжественного в Капитолии коронования». Такой блистательный жанр пушкинского творчества, как шутливая поэма, или осыпался насмешками или обходился замалчиванием. «„Граф Нулин“, — писал Надеждин, — есть нуль во всей математической полноте значения сего слова». Поэма «Домик в Коломне», как отмечал Анненков, почти всеми была принята «за признак конечного падения нашего поэта. Даже в обществе старались не упоминать о ней в присутствии автора, щадя его самолюбие... Пушкин все это видел, но не сердился и молчал...» «Повести Белкина», открывшие собой новый этап в развитии русской повести, были оценены Н. Полевым как «фарсы, затянутые в корсете простоты без всякого милосердия». О крутом повороте во второй половине 20-х гг. в отношениях критики к П. свидетельствуют оценки «Евгения Онегина», выходившего в течение восьми лет отдельными главами. Первую главу Полевой считал «шуткой», но в массе отзывы о ней критики положительны. Однако уже третья и шестая главы этого романа почти не находят себе откликов, а седьмая квалифицируется (Надеждиным) как полный провал («chûte complète»). Наконец восьмую главу «Онегина», заключавшую в себе развязку романа, тот же критик определил как «мыльные пузырьки, пускаемые затейливым воображением». Не может быть сомнения в том, что эта критика во многом была недобросовестной—против П. выступали его литературно-политические враги, ненавидевшие его за «аристократизм» и не жалевшие красок для его очернения. Что дело было не только в недобросовестности, но и в непонимании, с неоспоримостью свидетельствуют отзывы таких творчески близких П. критиков, как Катенин, объявивший нулем «Бориса Годунова», или Кюхельбекер, поставивший пушкинскую трагедию ниже трагедий... Кукольника!

Чтобы понять эту массовую аберрацию, следует учесть огромную инертность читателей 20—30-х гг., огромный эклектизм их лит-ых вкусов. «Все они обожательницы П., что однако ж не мешает им отдавать должную справедливость и таланту г. Бенедиктова; иные из них с удовольствием читают даже Гоголя,—что однако ж нисколько не мешает им восхищаться повестями гг. Марлинского и Полевого. Все, что в ходу, о чем пишут и говорят в настоящее время, все это сводит их с ума». Эти насмешливые строки Белинского дают нам ключ к разгадке причин непонимания П. его современниками: он слишком далеко зашел в своих творческих исканиях, чтобы пользоваться массовой популярностью своего читателя. Кумиром последнего были не авторы «Онегина» или «Мертвых душ», а создатель выспренних светских повестей Марлинский, романтический лирик Бенедиктов и патриотический драматург Кукольник. С этими трескучими беллетристами 30-х гг. П., разумеется, было не по пути.

Если исключить немногих (Вяземского, В. Ф. Одоевского), то приходится признать, что П. писал в обстановке глубокого творческого одиночества. Это его однако не пугало:

с величайшим упорством он создавал произведения, к-рые на несколько десятилетий опережали запросы большинства читателей, высоко возвышаясь над уровнем современной ему лит-ры эпохи дворянской реакции. Он «никогда не тащился по пятам свой век увлекающего Гения, подбирая им оброненные колосья; он шел своей дорогой, один и независим»—эти заключительные строки заметки П. о Баратынском (1831, Полн. собр. сочин., т. VI, Гослитиздат, 1934, стр. 34) с полным правом могут быть применены ко всему творческому пути создателя «Бориса Годунова».

Над этой грудой кривотолков и извращений одиноко возвышаются статьи В. Белинского [1843—1846], сыгравшие основополагающую роль для всего последующего понимания пушкинской поэзии. Огромная заслуга Белинского в деле изучения П. заключается прежде всего в том, что он решительно отбросил в своих статьях о нем эстетический метод критики, подойдя к П. в аспекте развития всей русской лит-ры. «Чем больше думали мы о П., тем глубже прозрели в живую связь его с прошедшим и настоящим русской лит-ры и убеждались, что писать о П. значит писать о целой русской лит-ре, ибо как прежние писатели русские объясняют П., так П. объясняет последовавших за ним писателей. Эта мысль столько истинна, сколько и утешительна; она показывает, что, несмотря на бедность нашей лит-ры, в ней есть жизненное движение и органическое развитие, следственно у нее есть история» (статья первая). Державин, Карамзин, Жуковский, Крылов и множество мелких писателей XVIII в. и начала XIX в. рассматривались Белинским как предшественники П. на пути к художественному реализму. Этот историзм, к-рый был бы невозможен в годы его шеллингианства и полностью вытекал из его гегельянских убеждений начала 40-х гг., был первым и едва ли не самым важным достоинством статей Белинского, представлявших собою помимо зоркой критики П. еще и самую раннюю попытку историко-литературной оценки его творчества. Вторым важным достоинством этих статей была их социологичность. Разночинец, прямой предшественник революционных демократов 60-х гг., ранний идеолог революционного крестьянства, Белинский не мог не почувствовать в поэзии П. ее классового существа. «Личность поэта... везде является такою прекрасною, такою гуманною, но в то же время по преимуществу артистическою. Везде видите вы в нем человека, душою и телом принадлежащего к основному принципу, составляющему сущность изображаемого им класса; короче, везде видите русского помещика... Он нападает в этом классе на все, что противоречит гуманности, но принцип класса для него—вечная истина... И потому в самой сатире его так много любви, самое отрицание его так часто похоже на одобрение и на любование...» (статья девятая). Не все наследство П. Белинский принял одинаково: восторженно оценив основную массу произведений 20-х годов—«Онегина», «Нулина», южные поэмы, «Полтаву», лирику, «Арапа Петра Великого», «маленькие трагедии»,—Белинский в то же самое время отверг «Бориса Годунова», в к-ром Пушкин, по его мнению, следовал реакционной указке Карамзина. Сравнительно сдержанным было его отношение к большинству произведений 30-х гг.—сказкам и особенно к «Капитанской дочке» и «Дубровскому», в к-рых Белинский почувствовал заостренный «пафос помещичьего принципа». Несмотря на недостаточность исторической перспективы, Белинский с исключительной прозорливостью предсказал значение П. для русской лит-ры: «...Он навсегда останется великим, образцовым мастером поэзии, учителем искусства. К особым свойствам его поэзии принадлежит ее способность развивать в людях чувство изящного и чувство гуманности, разумея под этим словом бесконечное уважение к достоинству человека как человека. Несмотря на генеалогические свои предрассудки, П. по самой натуре своей был существом любящим, симпатичным, готовым от полноты сердца протянуть руку каждому, кто казался ему „человеком“... Придет время, когда он будет в России поэтом классическим...»

Критики 50-х гг. не сумели сохранить высокого уровня оценок Белинского, не сумели продолжить и углубить его воззрения на П. П. В. Анненков, А. В. Дружинин, С. С. Дудышкин, три виднейших критика этого десятилетия, представляли интересы дворянства, заинтересованного в ослаблении угрозы своему классу, идущей от более демократических групп. В противовес рев. демократам, поднявшим на щит Гоголя и натуральную школу, либеральная критика сделала попытку опереться на пушкинское наследство, чтобы всей колоссальной силой его авторитета поддержать падающую дворянскую эстетику. Восставая против «обличителей», ставивших лит-ру на службу общественной борьбе, эти критики славословили П., якобы освободившегося от докучливой «злобы дня» и ушедшего в исключительное служение идеалам «чистого искусства». «Теория артистическая, — писал напр. Дружинин,—проповедующая нам, что искусство служит и должно служить само себе целью, опирается на умозрения, по нашему убеждению, неопровержимые. Руководясь ею, поэт, подобно поэту, воспетому Пушкиным, признает себя созданным не для житейского волнения, но для молитв, сладких звуков и вдохновения. Твердо веруя, что интересы минуты скоропроходящи, что человечество, изменяясь непрестанно, не изменяется только в одних идеях вечной красоты, добра и правды, он в бескорыстном служении этим идеям видит свой вечный якорь. Песнь его не имеет в себе преднамеренной житейской морали и каких либо других выводов, применимых к выгодам его современников, она служит сама себе наградой, целью и значением...» (А. Дружинин, Сочин., т. VII, стр. 214; разрядка наша.—*А. Ц.*). На все лады восхваляя мнимую пушкинскую «отрешенность» от интересов «минуты», критики 50-х годов, разумеется, забывали о страстных поисках П. политического самоопределения, о силе воздействия его на потомство, о котором П. с

такой гордостью говорил в «Памятнике». Эти критики лишь прикрывались именем Белинского, в действительности делая шаг назад от него. Белинский подчеркивал в творчестве Пушкина моменты, выводившие его за границы крепостнической действительности,— они, наоборот, всячески стремились заключить поэта в тесные границы общедворянского «артистизма».

Реакционные тенденции этой борьбы за П. очевидны; они с особой резкостью сказались тремя десятилетиями позже — в одном из обзоров гр. Голенищева-Кутузова под красноречивым названием «Нашествие варваров на русскую литературу». «Варварами» Голенищев-Кутузов считал молодежь 60-х гг., толпу «людей чуждых всяких заветов и преданий». Отгораживаясь от натиска этих «нравственных антиподов просвещенных деятелей пушкинского времени и сороковых годов», дворянский критик отвечал на их «дикое требование от литературы вещественной пользы суровым словом правды: „Подите прочь— какое дело поэту мирному до вас“» и т. д. (гр. А. Голенищев-Кутузов, Сочин., т. IV, СПБ, 1914, стр. 415 и 426). Заканчивая такой патетической цитатой свой негодующий обзор, критик только делал логические выводы из того, что еще в 50-х годах высказали представители дворянской «эстетической» критики.

Совершенно противоположным было отношение к П. со стороны разночинцев. Если Дружинин и Анненков питали антипатию к обличающему и бичующему гоголевскому началу в литературе, то разночинцы, наоборот, высоко ценили автора «Ревизора» и «Мертвых душ» за сатирические тенденции его произведений. На Гоголе воспиталась вся литература 60-х гг., начиная с Щедрина и Некрасова и кончая малоизвестными фельетонистами «Искры». К П. у разночинцев отношение было гораздо более сдержанным. Это объяснялось прежде всего тем, что в творчестве П. гораздо приглушеннее, чем у Гоголя, звучали мотивы критики, обличения и протеста; на него гораздо труднее было опереться в борьбе за буржуазно-демократические интересы. 60-е годы были периодом развернутых классовых столкновений; участвовавшие в этой борьбе нуждались не в «гуманисте», а в обличителе. Этим объясняется сдержанность оценок, которые в эту пору давали П. виднейшие представители революционно-демократической критики. Признавая в П. исключительного мастера художественного слова, Добролюбов в то же время отмечал недоступность для него изображения народности, по-просветительски объясняя это неглубокостью натуры П. и «недостатком прочного образования» («О степени участия народности в развитии русской литературы»). «Отсутствие определенного направления и серьезных убеждений» он считал важнейшим недостатком поэзии П.; «удивляясь» громадности поэтического таланта П., он сожалел о шаткости и смутности его убеждений, «не давших ему глубже всмотреться в окружающую его действительность и отразить в своих поэтических созданиях еще более важные и существенные стороны жизни, нежели какие он изображал» (ст. об альманахе М. Погодина «Утро», 1859). Достаточно сравнить самый тон этих оценок (не говоря уже о содержании) с тоном, каким Добролюбов говорил напр. о Гончарове или Островском, чтобы увидеть, что популярность П. у революционных разночинцев 60-х гг. была более чем ограниченной. Аналогичная Добролюбову точка зрения еще раньше была высказана Чернышевским. В своих «Очерках гоголевского периода русской литературы» он, как и Добролюбов, чтил Гоголя больше Пушкина за критику им действительности. Это в условиях 60-х гг. решало дело. Признавая высокие достоинства творчества Пушкина, в частности его «Евгения Онегина», Чернышевский все же исключительно Гоголю считал возможным приписать заслугу «прочного введения в русскую изящную лит-ру сатирического — или, как справедливее будет называть его, критического направления». Сатирическая, «критическая» лит-ра была для революционных демократов единственной имеющей актуальное значение, и, отрицая за П. право считаться ее родоначальником, они тем самым признавали за автором «Бориса Годунова» чисто историческое значение.

Ни Чернышевский ни Добролюбов однако не склонны были отрицать за творчеством П. его значения, хотя борьба с Пушкиным, которого поднимала на щит дворянская критика, стояла в порядке дня. Ее открыл Писарев— крупнейший представитель той радикальной мелкобуржуазной интеллигенции, к-рая в условиях 60-х гг. была особенно нигилистически настроена по отношению к старой помещичьей культуре. Двумя своими статьями—«Пушкин и Белинский» и «Лирика Пушкина», — помещенными в «Русском слове» [1865], Писарев повел решительную атаку против автора «Евгения Онегина». Отрицая за его произведениями какие бы то ни было художественные достоинства, намеренно устраняя в своем анализе творчества П. историческую перспективу, Писарев судил его с точки зрения тех требований, к-рые предъявлял «мыслящий пролетариат» 60-х гг., радикальная интеллигенция. В результате этого суда П. был вынесен обвинительный приговор: «в так называемом великом поэте я показал моим читателям легкомысленного версификатора, погруженного в созерцание мелких личных ощущений и совершенно неспособного анализировать и понимать великие общественные и философские вопросы нашего века». Эта уничтожающая оценка сопровождалась у Писарева резкой критикой Белинского, сделавшегося, по его мнению, жертвой традиционного эстетического подхода.

Сдержанное или прямо отрицательное отношение к П. было характерно не для всех разночинцев той эпохи: кроме революционной и радикальной части мелкая буржуазия включала в себя и консервативную и даже реакционную часть. В противоположность крестьянским демократам эта группа разночинцев ориентировалась на сохранение старой помещичьей культуры в несколько подновленном виде, борясь лишь за ее насыщение

идеалами «народной правды». Идеологи этой части мелкой буржуазии, связавшей себя с дворянско-буржуазным порядком, чтили в П. именно эту его «народность», к-рую они в соответствии со своими воззрениями (но в полном противоречии с действительной идеологией П.) истолковывали как отказ от своего класса, как смирение перед идеалами «почвы». Эта трактовка нашла себе отражение в статьях о П., написанных одним из лидеров младославянофильской критики—Аполлоном Григорьевым. Он видел в произведениях П. «пока единственный полный очерк нашей народной личности». Из всех образов Пушкина Григорьеву всего дороже образ Белкина, в к-ром он усматривал отказ от кастового начала, возврат «на родную, его взрастившую почву» «народности».

Ап. Григорьев не сумел развернуть свою интерпретацию П.; это сделал за него Достоевский своею «Пушкинской речью» [1880]. Обозревая в ней творчество П., Достоевский подчеркнул как его основную тенденцию развенчание «гордого человека». «Эти русские бездомные скитальцы продолжают и до сих пор свое скитальчество и еще долго, кажется, не исчезнут. И если они не ходят уже в наше время в цыганские таборы искать у цыган в их диком своеобразном быте своих мировых идеалов и успокоения на лоне природы от сбивчивой и нелепой жизни нашего русского интеллигентного общества, то все равно ударяются в социализм (!), к-рого еще не было при Алеко, ходят с новой верой на другую ниву и работают на ней ревностно, веруя, как и Алеко, что достигнут в своем фантастическом делании целей своих и счастья не только для себя самого, но и всемирного». Сурово квалифицируя этих «бездомных скитальцев» как оторванных «от народа, от народной силы», Достоевский уже здесь обнаружил реакционный смысл своего подхода к Пушкину. Еще более подчеркнуто консервативные тенденции Достоевского выступили в следующей части его речи, где Достоевский атаковал Белинского. Спор коснулся Татьяны, на мольбы Онегина ответившей отказом («Я вас люблю... но я другому отдана и буду век ему верна»). «Вот истинная гордость женской добродетели,—писал Белинский.—„Но я другому отдана"—именно отдана, а не отдалась! Вечная верность—к о м у и в ч е м? Верность таким отношениям, которые составляют профанацию чувства и чистоты женственности, потому что некоторые отношения, не освящаемые любовью, в высшей степени безнравственны... Но у нас как-то все это клеится вместе: поэзия—и жизнь, любовь—и брак по расчету, жизнь сердцем—и строгое исполнение внешних обязанностей, внутренно ежечасно нарушаемых» (В. Г. Б е л и н с к и й, Полное собр. сочин., Гиз, 1926, т. XII, стр. 143). Для революционной идеологии Белинского было как нельзя более характерно утверждение свободы женского чувства, но для Достоевского, утверждавшего верность женщины патриархальным законам домашнего очага, такая проповедь эмансипации была неприемлема. «Кому же, чему же верна?—спрашивал он себя словами Белинского.—Каким это обязанностям? Этому-то старику генералу, которого она не может же любить, потому что любит Онегина... Да, верна этому генералу, ее мужу, честному человеку, ее любящему, ее уважающему и ею гордящемуся... Пусть она вышла за него с отчаяния, но теперь он ее муж, и измена ее покроет его позором, стыдом, и убьет его. А разве может человек основать свое счастье на несчастьи другого?» В этом споре замечательно рельефно отразились две враждебных друг другу интерпретации творчества П. Призыв к смирению, к-рый явился лейтмотивом речи Достоевского о П., был не только актом литературной оценки—возвращение к патриархальной народной правде, осуждение «бунта» вело к признанию существующей действительности. Проповедь Достоевского получила исключительный резонанс в кругах той буржуазной и мелкобуржуазной молодежи, которая в эпоху «диктатуры сердца» пересматривала свои увлечения, готовясь к возврату в реакционное лоно дворянского порядка (через год после произнесения Достоевским его речи произошли казнь Александра II народовольцами и вступление на престол Александра III).

Таковы были главнейшие из оценок П., к-рые давались наиболее влиятельными представителями русской критики прошлого века. Эти оценки различны. Интерпретация пушкинского творчества Белинским резко противоречила интерпретации его Надеждиным. Взгляд на П., брошенный Чернышевским, был глубоко не сходен со взглядом Писарева; глубокая пропасть разделяла Белинского от Анненкова.

Классовая идеология разделяла критиков П. на два лагеря. Одни подчеркивали общественные стороны и достоинства творчества П., другие изображали его как приверженца теории «чистого искусства», выключившего себя из общественной практики. Как бы ни решать вопрос о правоте тех или иных точек зрения, необходимо признать, что П. на всем протяжении прошлого века остался глубоко действенной фигурой, что на всем протяжении прошлого века проблема П. оставалась в центре внимания русской критики. Она сохранила свое значение и позднее: символисты объявили его своим, призывая искать в его творчестве глубокую, недоступную взору обыкновенного читателя «мудрость» (Мережковский, Гершензон с его «методом медленного чтения» П.); ранние футуристы призывали «сбросить П. с корабля современности», выразив тем самым характерный для мелкобуржуазной богемы нигилизм («Пощечина общественному вкусу»). Пушкина можно было принять или отвергнуть, но его немыслимо было игнорировать (об интерпретации П. критикой позднейшего времени *см.* раздел «*Пушкиноведение*»).

ПУШКИНСКОЕ МАСТЕРСТВО И СОВРЕМЕННОСТЬ. — Нет такой области человеческой истории, к-рая чужда была бы П. и к-рую он обошел бы в своем творчестве. Древний мир, Эллада, Рим и Египет (анакреонтическая лирика, «Египетские ночи»), средневековье (сцены из рыцарских времен—«Жил на свете рыцарь



А. С. ПУШКИН

(рисунок В. А. Серова, 1899)

бедный», «Скупой рыцарь»), ранний Ренессанс («Пир во время чумы») входят в круг его творческого внимания так же свободно, как и различные периоды дворянского абсолютизма XVII, XVIII и XIX вв. П. интересуют не только все периоды истории человечества, но и различные грани географической расчлененности мира. В его произведениях находят себе изображение Италия («Анджело»), Испания («Каменный гость»), Германия («Сцена из Фауста», «Моцарт и Сальери»), Франция («Арап Петра Великого», «Андре Шенье»), славянские страны («Песни западных славян»), Восток («Подражания Корану») и т. д. Зарубежные страны представлены у Пушкина с такой широтой, с какой их не нарисовал до наших дней ни один другой русский писатель. С еще большим разнообразием воссозданы им явления русской истории, начиная от легендарной эпохи первых русских князей («Руслан и Людмила», «Вещий Олег», отрывки из ненаписанной поэмы «Вадим»), «Смутного времени» («Борис Годунов»), царствования Петра I («Полтава», «Арап Петра Великого»), пугачевщины («Капитанская дочка») и кончая его современностью. Обратимся ли мы к народам, населявшим Российскую империю (П. зарисовал среди них крымских татар и черкесов, цыган и яицких казаков), заинтересуемся ли мы ее классами и сословиями (в творчестве П. изображено боярство XVII в. и молодое дворянство — придворно-аристократическая среда, различные группы помещичьего класса, наконец—ремесленники, мелкие чиновники и крестьянство) — всюду мы найдем у Пушкина такую степень широты отражения действительности, которая не находит себе никаких сколько-нибудь приблизительных аналогий в русской литературе и которая ставит его на одно из первых мест мировой литературы.

За личностями мы постоянно видим у П. социальные группы. В «Борисе Годунове», «Капитанской дочке», «Дубровском» очерчены не только личные столкновения, но и социальные, политические антагонизмы. Самая личность всегда дается П. в ее классовой среде, в исторических («Родословная моего героя») и бытовых («Граф Нулин») связях. П.—детерминист, в его произведениях отражены объективные исторические процессы. «Капитанская дочка» дает нам исключительно богатые возможности для характеристики отношения дворянского общества конца XVIII в. и 30-х гг. XIX в. к пугачевщине, в «Евгении Онегине» с еще большей полнотой раскрывается бытие и психика различных групп дворянского общества 20-х гг. Каждым из своих образов П. стремится запечатлеть типические процессы действительности. В «Кавказском пленнике» он, по его собственному признанию, «хотел изобразить равнодушие к жизни и ее наслаждениям, преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи XIX в.», в «Евгении Онегине»—пресыщение одной части дворянской молодежи жизнью, игру ее в разочарованность, романтическую восторженность другой ее части, цельность и силу тех, кто близок к почве, кого не испортил «свет», и т. д. Изображения П. типологичны: современная ему критика с полным правом могла утверждать, что Онегиных можно встретить на улицах Петербурга дюжинами (Булгарин), что это «знакомый человек, внутреннюю жизнь к-рого многие чувствовали, но без помощи Пушкина не могли объяснить» (Полевой), что «в этом портрете представлен целый класс людей» (И в. Киреевский). Столетнее бытование произведений П. закрепило эту их типологичность—образы Онегина, Ленского, Татьяны, Ольги, станционного смотрителя, Савельича создали себе потомство, сделались признанными типами русской лит-ры.

Сформировавшееся сто лет тому назад мастерство П. сохраняет всю свою исключительную актуальность для литературы наших дней. Любая сторона этого мастерства, любая особенность пушкинского таланта может быть плодотворно освоена нами, может оказать значительную помощь современным писателям, высоко поднять их поэтическую технику, их творческую культуру. Какую бы область художественного мастерства мы ни взяли, мы сумеем многое использовать у автора «Евгения Онегина» для успешного строительства советской социалистической лит-ры.

Посмотрим например, как разрешается в его произведениях проблема единого действия. Значение этой стороны писательского мастерства неоспоримо: без органического построения сюжета произведение теряет значительную долю своего эстетического эффекта. В сюжеторазвертывании у П. нет ничего лишнего, что задерживало бы действие, что отяжеляло бы его. Русло будущего сюжета намечается уже в эпиграфах, к-рые П. очень любил употреблять и подбором к-рых он внимательно занимался (эпиграф повести «Выстрел»—«Стрелялись мы»; «Капитанской дочки»—«Береги честь с молоду»; «Станционного смотрителя» — «Коллежский регистратор, почтовой станции диктатор» и пр.). Рассказ обычно начинается введением читателя в суть дела: в резком разрыве с традицией «отменно длинных» романов XVIII в. П. не терпел пространных экспозиций. Свой роман в стихах он начинает раздумьями героя и уже во второй строфе заявляет читателям: «Друзья Людмилы и Руслана! С героем моего романа, без предисловий, сей же час, позвольте познакомить вас». Лирические отступления от развития рассказа П. позволяет себе чрезвычайно охотно, но делает их он или в силу твердого художественного задания (биографические воспоминания или философские размышления автора в «Онегине») или в целях задержания действия и заинтриговывания читателя («Домик в Коломне»). Сжатость и краткость типичны для композиционного искусства П.; во имя их он выбрасывает из «Бориса Годунова» целую сцену, из «Онегина»—множество строф. Эта сжатость особенно ярко вырисовывается в «Медном всаднике», где все подчинено основной истории Евгения и где целый ряд упоминаемых персонажей (напр. его невеста) даже не введен в действие. Но своего предела единство и целеустремленность пушкинской сюжетики достигают в

прозе: «Дубровский» порою кажется конспектом, «Капитанская дочка» на шести печатных листах вмещает такое огромное количество материала, которого Загоскину и Булгарину хватило бы на многотомный роман. В этом последнем большом произведении П. особенно заметно уменье сохранить основную линию действия, не отвлекаться в какие-либо экскурсы, столь естественные в исторической повести. Сюжетное мастерство особенно заметно в развязках: «Ищут романтической развязки, ищут необыкновенного,—писал Баратынский о читателях «Онегина»,—и, разумеется, не находят». П. действительно избегает романтических развязок, и там, где его герои должны соединиться, он или ограничивается выразительной ремаркой (в «Мятели»: «Бурмин побледнел... и бросился к ее ногам») или заявляет: «Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку» («Барышня-крестьянка»). Все это—единство, подчиненность второстепенных планов основной интриге, предельная сжатость повествования, реалистическая новизна развязок—обличает в П. опытного мастера, у к-рого можно и должно учиться сложному искусству сюжеторазвертывания.

Интересно отношение П. к описательным частям своих произведений—к портрету, к бытовым зарисовкам, к пейзажу. Автор «Капитанской дочки» беспощадно изгоняет все трафаретное и отяжеляющее легкий и быстрый ход сюжета. П. выбрасывает из портретов своих героинь ряд ненужных частностей (так, вычеркнуты напр. из рукописи слова о том, что у Татьяны были черные глаза). В резком разрыве с традицией классической и романтической прозы, но в полном согласии с требованиями реалистического правдоподобия его героини нередко наделяются ничем не выдающейся внешностью: такова капитанская дочка—«круглолицая, румяная с светло-русыми волосами, гладко зачесанными за ушами». В тех случаях, когда героиня привлекательна, Пушкин, не вдаваясь в описание ее внешности, коротко заявляет: «красота ее меня поразила» («Станционный смотритель») или «Красота ее была в полном цвете» («Дубровский»). Он не терпит шаблонных портретов, препятствующих индивидуализации образа. Портреты П. даются в действии: о Татьяне мы узнаем сначала, что она дика и молчалива, любит читать, в объяснении ее с няней говорится о распущенных власах и каплях слез; перед приездом Онегина она, томясь ожиданием, «с утра одета»; штрих за штрихом создается этот портрет, проясняющийся вместе с действием и вместе с ним изменяющийся (Татьяна в петербургском «свете»). Тем же принципам сжатости и динамики подчинен у П. и пейзаж: он никогда не носит самодовлеющего значения, всегда врастая в сюжет и эмоционально окрашивая действие. У П. преобладает осенний пейзаж («Станционный смотритель», «Нулин», «Дубровский», «Капитанская дочка»), образующий собою дождливый и грустный фон действия, но это характерно для реалиста, тяготеющего к обыденному, типическому и в природе. П. далек от предпочтения какого-либо времени года: в «Онегине» действие происходит в различные месяцы, всякий раз глубоко соответствуя переживаниям героев (начало романа—летом, «задумчивая лень» Онегина—осенью, сны Татьяны и смерть Ленского—зимой, возникновение у Онегина страсти к Татьяне—весной: «весна живит его»). Повествуя, П. часто прибегает к бытовым зарисовкам, но он всегда придает им исключительно сжатую форму (комната станционного смотрителя с гравюрами о блудном сыне, имеющими, как впоследствии обнаружится, отношение к фабуле; пронизанный пулей портрет в повести «Выстрел» и т. д.). Лишь тогда, когда это требуется интересами целого и допускается жанром, П. рисует широкую бытовую картину, поражающую своею живостью.

В предельной сжатости и выразительности бытовых характеристик П. проявляет высочайшее мастерство; вспомним хотя бы Нулина, возвращающегося из Парижа: «где промотал он в вихре моды свои грядущие доходы»—две строки, во весь рост рисующие одну из причин дворянского упадка.

Одной из самых актуальных задач современного лит-ого процесса является выработка языка, к-рый совмещал бы в себе литературность с гибкостью, к-рый был бы «народным», но вместе с тем и обработанным и отточенным. Как разрешил эту дилемму творец современного литературного языка—П.? Он вел ожесточенную борьбу с языковыми трафаретами классицизма, полными «смешной надутости» и «странного, нечеловеческого способа изъяснения». Иронизируя над классиками, он впоследствии обрушился и на выспреннюю фразеологию романтиков (ср. напр. пародирование в шестой главе «Онегина» метафорического языка Ленского: «Он мыслит: будет ей спаситель; Не потерплю, чтоб развратитель Огнем и вздохов и похвал Младое сердце искушал; Чтоб червь презренный, ядовитый Точил лилеи стебелек; Чтобы двух-утренний цветок Увял еще полураскрытый. Все это значило, друзья: С приятелем стреляюсь я»). Критикуя выспренность романтиков и «смешную надутость» классиков, П., как никто, чувствовал необходимость языковой реформы. «Не должно мешать свободе нашего богатого и прекрасного языка», заявляет он в одном из примечаний к пятой главе «Онегина», и это замечание является программным. П. считает прежде всего необходимым обратиться к народному языку; вслед за Карамзиным он обращается «к живым источникам народного слова». «Разговорный язык простого народа достоин также глубочайших исследований». В «Руслане и Людмиле», столь возмутившем критиков своею «тривиальностью», в «Борисе Годунове», полном грубых и даже площадных слов, в сказках П. является практиком нового языка—живого, гибкого, близкого к разговорному. Правда, П. не изгоняет из своего языка иностр. элементы: в «Онегине» мы в изобилии встретим слова и английские (vulgar), и итальянские («e sempre bene»), и особенно французские («du comme il faut—Шишков, прости, не знаю, как перевести»). Эти слова живут в языке П. потому, что они живут в языке его класса, но они ни-

когда не определяют существа пушкинского языка. До какой степени лозунг обращения к живым источникам народного слова был плодотворным, лучше всего доказывается тем, что произведения П. читаются через столетие после его смерти так же легко, как и в его время. Более того—множество пушкинских слов сделались крылатыми, вошли в поговорки. Таковы напр. выражения и афоризмы «Бориса Годунова»: «Еще одно, последнее сказанье», «О, тяжела ты шапка Мономаха», «Лукавый царедворец»; в «Евгении Онегине»: «Блажен, кто с молоду был молод», «Любви все возрасты покорны» и т. д. У П. должно учиться его умению говорить на языке своего класса, непрерывно расширяя границы этого языка, непрерывно обогащая его все новыми и новыми источниками живой речи.

От языка П. обратимся к его стиху. Важность его в системе пушкинского стиля несомненна, поскольку более чем три четверти пушкинского текста облечено в стихотворную форму. Автор «Онегина» не был реформатором русского стихосложения (здесь он следовал за Ломоносовым, Державиным, Карамзиным и Жуковским); несмотря на это, его роль в развитии русского стиха велика и почетна. П. наделяет свой стих предельной гибкостью. Он придает ему величавую торжественность в «Борисе Годунове», энергию в «Медном всаднике», живость в «Евгении Онегине». Граница между прозой и поэзией почти уничтожается, и стих П. оказывается способным передавать все интонации обыденной житейской речи:

«„А что возьмешь?"—спросила, обратясь,
Старуха—„Всё, что будет вам угодно",
Сказала та смиренно и свободно.
Вдове понравился ее ответ.
—„А как зовут?"—„А Маврой".—„Ну, Мавруша,
Живи у нас; ты молода, мой свет;
Гоняй мужчин"» («Домик в Коломне»).

Припомним ритмические эффекты пушкинского стиха: звукопись в стихотворении «Обвал», где «щ», «р» и «л» как бы воспроизводят шум Терека и грохот падающей лавины («Дробясь о мрачные скалы, шумят и пенятся валы... Вдруг истощась и присмирев, о Терек, ты прервал свой рев» и т. д.), в «Онегине», где П. тем же искусным подбором звуков живо рисует ритмы вальса, мазурки и трепака. Припомним замечательный enjambement третьей главы этого романа:

«Вдруг топот!.. Кровь ее застыла.
Вот ближе! Скачут... И на двор
Евгений! „Ах!" и легче тени
Татьяна прыг в другие сени,
С крыльца на двор, и прямо в сад,
Летит, летит; взглянуть назад
Не смеет; мигом обежала
Куртины, мостики, лужок,
Аллею к озеру, лесок,
Кусты сирень переломала,
По цветникам летя к ручью,
И задыхаясь, на скамью
XXXIX
Упала...»

Самый ритм этого отрывка не меньше, чем заключенные в нем слова, говорит о возбуждении Татьяны: начальные enjambements усугубляют картину тревоги, перечисление этапов ее пути действует, как нагнетанье; и все разрешается блистательным переносом слова «упала», падающим в следующую строфу подобно изнемогающей Татьяне, падающей на скамью. Замечательнее всего здесь то, что П. употребляет этот прием попутно, ничуть не задерживаясь на нем, никак его не подчеркивая: величайшее мастерство стиха никогда не становится у него бездушным версификаторством—оно всегда служит общим установкам его художественного реализма.

Таковы разнообразнейшие стороны пушкинского стиля. Образы, сюжеторазвертывание, пейзажи и бытопись, язык, стих—во всех этих областях проявляются те высоты пушкинского мастерства, на к-рых есть чему поучиться писателям наших дней. Психологическая глубина образа, уменье наделить его типическим содержанием, живость бытовых зарисовок, целеустремленность действия, разговорная литературность языка—все эти особенности мастерства П., если творчески ими пользоваться, могут в гигантской степени поднять уровень художественности советской литературы. В этом смысле форма пушкинского творчества так же актуальна, как и его содержание.

Нам остается отметить еще одну особенность П., на основе к-рой выросло все его поэтическое мастерство,—сказать о его высочайшей культуре писательского труда. Нет нужды доказывать исключительную актуальность этой стороны пушкинского таланта для наших дней, когда в лит-ру пришли тысячи новых писателей, перед к-рыми во весь рост встает задача овладения техникой литературного труда в широком смысле этого слова. У П. можно многому поучиться в этой области. В стихотворениях «Поэт» и «Чернь» П. говорил о «священной жертве», которую поэт «приносит Аполлону», о внезапном и «беззаконном» вдохновении, осеняющем его. Эта фразеология была данью мифологической традиции—в действительности в творческом процессе П. наряду с вдохновением в огромной мере участвовал упорный и методический труд. Следует прежде всего отметить, что П. понимал по-своему и термин «вдохновение». «Вдохновение,—говорил он,—есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных. Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии». Интуицию П. неизменно подчинял контролю «спокойствия», «необходимого условия прекрасного», контролю постоянного творческого труда. Своим гениальным «Борисом Годуновым» П. недаром гордился, как «плодом постоянного труда, добросовестных изучений». «В наше время главный недостаток, отзывающийся во всех почти ученых произведениях, есть отсутствие труда. Редко случается критике указывать на плоды долгих изучений и терпеливых разысканий». Наоборот, Карамзин уединился в «ученый кабинет во время самых лестных успехов» и «посвятил целых двадцать лет жизни безмолвным и неутомимым трудам». Гнедич посвятил «Илиаде» «лучшие годы жизни». Погодин написал трагедию, «предавшись независимому вдохновению, уединясь в своем труде». «Шаховской никогда не хотел учиться своему искусству и стал посредственный

стихотворец», отмечал П. еще пятнадцатилетним мальчиком. «Неужели тебя пленяет ежемесячная слава,—писал он позднее Вяземскому,—предприми постоянный труд».

Никакой другой русский писатель прошлого не говорил с такой радостью и настойчивостью о необходимости творческого труда, как П., и эти его указания получают в нашу эпоху самый сочувственный отзвук. П. не только говорил о труде—он неизменно следовал собственным указаниям. Перед тем как написать произведение, он долго вынашивал его в своем творческом сознании. В основе его творческой работы лежали, во-первых, наблюдения над современной ему действительностью, во-вторых, творческие поездки и путешествия и, в-третьих,—чтение. Каждый из этих источников писательских впечатлений П. умел использовать всесторонне. Его «Евгений Онегин» вырос из наблюдений над современным П. дворянским обществом, светским и усадебным, а в основу образов его «романа в стихах» легли реальные лица, окружавшие П., черты к-рых существенно определили собою характер образов (творчески преображенные черты Кюхельбекера в Ленском, Анны и Евпраксии Вульф—в сестрах Лариных, Арины Родионовны—в няне Татьяны и т. д.). В основу фабулы «Графа Нулина» положено действительное происшествие, имевшее место с одним из друзей П.; о «Братьях разбойниках» Пушкин признавался, что «истинное происшествие» подало ему «повод написать этот отрывок»; собственные жизненные впечатления легли в основу множества его лирических стихотворений и т. д. Но одни наблюдения, как бы они ни были постоянны (а П. их вел и в лицее, и на юге, и в Михайловском, и в Тригорском, и в петербургских салонах), не могли дать П. всего необходимого материала, и П. едет за ним на место будущего своего романа. Такова напр. его поездка в Оренбург, сопровождавшаяся собиранием сведений о Пугачеве от его уцелевших современников—престарелых свидетелей казацко-крестьянского движения. Но и этих творческих поездок для П. было недостаточно—запас жизненных впечатлений умножался у него чтением: «чтение—лучшее учение», говорил он. Письма его к друзьям полны просьб прислать ему нужные для его работы книги и документы. Написанию «Бориса Годунова» предшествует долгая работа над русскими летописями; для «Дубровского» используется подлинное определение суда над бедным помещиком, присланное по его просьбе одним из его знакомых; для «Капитанской дочки» Пушкин изучал архив Пугачева и, найдя в нем много материала, прежде чем писать историческую повесть, создал историческое исследование («История Пугачева», которую по указанию Николая I пришлось назвать «Историей Пугачевского бунта»). Замечательно, что П. далеко не ограничивался чтением книг по специальности: получив в лицее сравнительно слабое образование, он деятельно углублял его. История, политическая экономия, филология—любимейшие науки П., и он недаром требовал изучения в кадетских корпусах Сэя и Сисмонди, а от писателя ждал «государственных мыслей историка». Филологическое образование П. лучше всего проявилось в его замечаниях о «Слове о полку Игореве» или в заметках о драме, содержащих замечательные и до сего времени не оцененные соображения о развитии и социальных корнях западно-европейской драматургии. Всеобъемлющему гению П. было тесно в условиях крепостнической монархии. «Я думаю пуститься в политическую прозу», заявлял он в 30-х гг. друзьям. Этого П. не дали сделать, но статьи его против Полевого и Булгарина обличают в нем не только искусного критика, но и страстного политического мыслителя и памфлетиста.

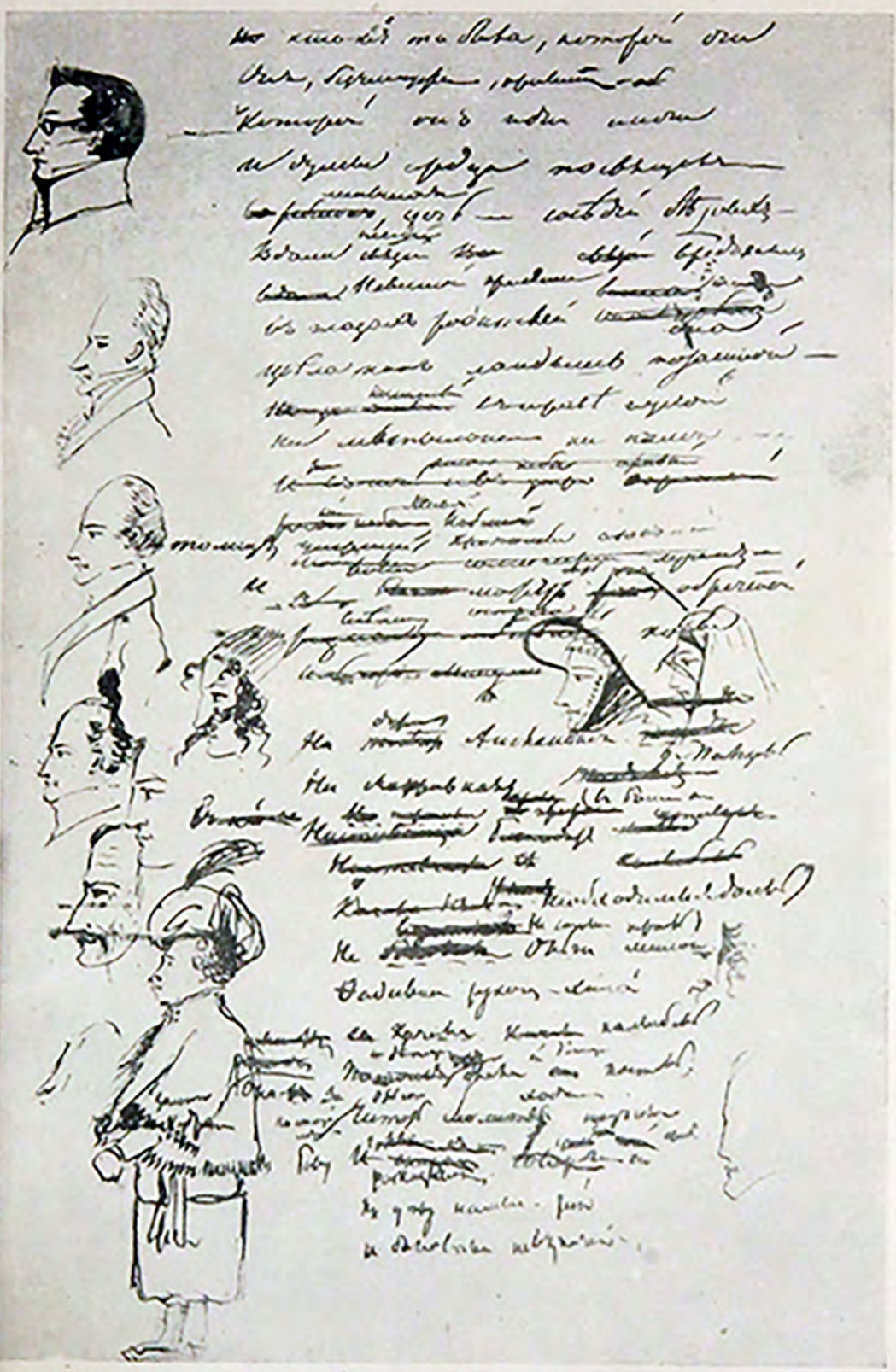
Необходимый материал чтения, наблюдений и жизненных встреч нужно было как-то организовать перед тем, как вылить его в произведении. Эту роль выполняют планы и программы, к-рые П. составлял к каждому значительному своему произведению (до нас дошли планы к «Онегину», «Полтаве», «Дубровскому», «Капитанской дочке», дающие возможность проследить рост пушкинского замысла). «Анализ его планов высоко поучителен. Он показывает, какую огромную предварительную работу должен проделать даже первоклассный художник—художник, умеющий создать „Полтаву" в три недели,—прежде чем приступить к произведению. От стремительно написанного „Дубровского" нам известны два плана и три оглавления плана отдельных эпизодов, от „Романа на водах"—три основные плана и четыре развивающих детали, не менее пяти планов от „Русского Пелама", не менее шести от „Капитанской дочки", не менее шести и от „Арапа"... Разбирая их шаг за шагом, заглядываешь в лабораторию учителя, учащего предусмотрительному, экономящему силы мастерству» (Д. Якубович, Работа П. над художественной прозой, Сб. «Работа классиков над прозой», Л., 1929, стр. 29). Но творческий процесс П. не заканчивается написанием произведения—взыскательный художник беспощадно выбрасывает из него все, что отяжеляет действие, все, чего не требует логика сюжета, все, что его не удовлетворяет в художественном отношении (вспомним например массу выброшенных строф «Онегина»). Еще более упорна производимая П. стилистическая правка, где он с величайшей настойчивостью боролся за максимальную выразительность и полновесность.

> «Сей Грандисон был славный франт,
> Екатерининский сержант»

читаем мы в одной из рукописей «Онегина» об этом, даже не участвующем в действии романа, но характеризующем прошлое Ларионой человеке. Казалось бы достаточно, но П. уточняет свою характеристику:

> «Сей Грандисон был славный франт,
> Игрок и гвардии сержант».

В характеристике (состоящей из двух строк!) добавлены всего два слова, но они углубляют образ добавочными чертами и в известной мере меняют его, ибо «сержант гвардии» был в ту пору далеко не простым сержантом. Через все рукописи «Онегина», как и других произведений П., проходит эта неустанная борьба



СТРАНИЦА ИЗ РУКОПИСИ А. С. ПУШКИНА (II ГЛ. «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»)
Рисунки автора (Грибоедов, Карамзин, вторую автопортрет в костюме придворного арапа) [1820]

за то, чтобы выразить мысль более метко, чтобы придать ей более острую афористическую или парадоксальную форму. В первоначальных набросках 24-й строфы второй главы читаем: «вкуса очень, очень мало у нас и в платьях, и в домах, и на крестинах и в стихах». П. это сопоставление не удовлетворяет; он меняет несколько вариантов, пока стих не начинает звучать эпиграммически: «признаться, вкуса очень мало у нас и в наших именах (не говорим уж о стихах)». Замечательным показателем того, с каким упорством П. работал над каждой самой мельчайшей деталью текста, может служить правка им двух стихов «Странствия Онегина»: поэт любит

«. . . с ведром через полянку
К ручью бегущую крестьянку».

Это его однако не удовлетворяет, и он изменяет эпитет: «Да через светлую полянку вдали бегущую крестьянку». Но образ этот вероятно кажется ему излишне поэтическим. П. его отбрасывает и пишет:

«За нивой дымные овины
Да стройных прачек у плотины»,

но и за этим вариантом последует: «часовню, дымные овины, веселых прачек у плотины». Однако и новый образ не удовлетворяет, и Пушкин набрасывает:

«На небе серенькие тучки,
Детей . . . . . кучки».

Подыскивая эпитет к «кучкам», он снова отбрасывает второй стих, и рождается окончательный вариант:

«На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи . . . »

Стихи готовы, но, прежде чем достичь этого, П. должен был отбросить пять неудовлетворивших его вариантов. И это в совершенно рядовом месте поэмы, в работе над обычной деталью, не несущей никакой особой смысловой нагрузки!

Таковы отдельные подробности работы П. над своими произведениями. На всех стадиях ее он является художником, умеющим управлять своим вдохновением и путем сочетания интуиции с неустанным трудом создавать шедевры. Так работал он, имея все основания назвать себя взыскательным художником. На его взыскательности к себе могут и должны поучиться все те современные писатели, к-рые пишут безо всякого предварительного изучения действительности, к-рые не работают над своим образовательным уровнем. Пример П. суров и убедителен—он говорит о необходимости овладения мастерством, о высотах культуры, к-рые нужно уметь завоевывать упорным творческим трудом.

Мы не исчерпали, разумеется, всей темы, поставленной нами в этой последней части статьи. Но и из сказанного с неизбежностью следует вывод: у П. есть чему поучиться и широчайшей массе читателей наших дней и работникам советской лит-ры. Пролетариату глубоко чужд мелкобуржуазный нигилизм, отрицающий значение культурных ценностей прошлого, ему в не меньшей степени чужд и вульгарный историзм, замыкающий великого писателя в узких границах его эпохи и его класса. Являясь законным наследником всех ценностей досоциалистической культуры, пролетариат наследует творчество Пушкина, занимающее среди этих ценностей одно из важнейших, центральнейших мест. В лице П. мы чтим не только замечательнейшего представителя дворянского периода русской лит-ры, но и величайшего художника, творчество которого оказывало на всем протяжении последнего столетия непрерывное и глубоко плодотворное воздействие на всю русскую лит-ру. Оно должно оказывать его и в дальнейшем как глубиною своего содержания, так и непревзойденным мастерством своей формы. Произведения П. продолжают жить вместе с нами, они нужны нашей социалистической культуре и нуждаются поэтому в самом внимательном, дифференцированном и любовном изучении его марксистско-ленинским литературоведением. *А. Цейтлин*

ПУШКИНОВЕДЕНИЕ—изучение творчества Пушкина. В пушкиноведении могут быть намечены следующие разделы, по к-рым в основном идет работа пушкинистов: 1. Текстология—собрание, описание и изучение текстов П., автографов и списков, черновиков, вариантов и т. п. Задача текстологов—дать исчерпывающе полно подлинные пушкинские тексты. 2. Биография—изучение жизни П. в ее социально-политическом и бытовом окружении, связях и воздействиях. 3. Изучение его произведений—анализ их идеологического и политического содержания, их значения, истории создания, связи с фактами общественно-историческими и историко-литературными (проблемы влияний, традиции), наконец изучение художественного мастерства П. Все выше указанные разделы и входящие в них проблемы являются вспомогательным средством для достижения основной цели—изучения историч. роли пушкинского творчества и значения П. как одного из крупнейших писателей прошлого. Таков в настоящее время объем понятия «пушкиноведение», насчитывающего десятки тысяч научно-исследовательских и критических работ.

Основы пушкиноведения были заложены в первые десятилетия после смерти П. Гениальные статьи Белинского подняли проблему пушкиноведения в ее социальной и историко-литературной сложности и глубине на такую высоту, какая была не по силам ближайшим поколениям критиков. Ни памфлетно-острые статьи Писарева, стремившегося развенчать значение П., ни «пророческая» речь Достоевского, утверждающая национальное значение П., не имели для пушкиноведения того значения, как статьи Белинского. В эпоху Белинского—Достоевского началась и кропотливая работа текстологов и фактографов, собиравших памятники жизни и творчества поэта. Главная масса публикаций, увеличивавшаяся с каждым годом и достигшая максимума в 1880 (год открытия памятника Пушкину в Москве), должна быть отнесена к биографическим сведениям (часто анекдотичным, недостоверным) и значительно меньшая доля их касается творчества. Среди этого потока публикаций надо отметить следующие имена и работы первых пушкинистов:

П. А. Плетнева, друга Пушкина, написавшего его первую, очень краткую и бледную вследствие цензурных стеснений биографию и принимавшего ближайшее участие в посмертном (крайне несовершенном) издании его сочинений; П. И. Бартенева, напечатавшего в 1853 работу «Род и детство Пушкина» и публиковавшего также «Материалы» для позднейших этапов его биографии («Пушкин в южной России», 1862). Бартенев сыграл большую роль в пушкиноведении этого периода как издатель «Русского архива», на страницах к-рого он много лет публиковал различные архивные материалы, касающиеся П. Еще большее значение для пушкиноведения имел П. В. Анненков, редактор вышедшего в 1855 собрания сочинений Пушкина, автор его биографии, написанной на основании изучения первоисточников, и автор более позднего труда «Пушкин в Александровскую эпоху». Из пушкинистов этого же периода следует отметить еще В. П. Гаевского, автора работы о Пушкине в лицее [1863]; М. Н. Лонгинова, автора работы «Пушкин в Одессе» [1859] и ряда других публикаций; Я. К. Грота, бывшего лицеиста и редактора изданий сочинений Пушкина; Г. Н. Геннади [1859—1860] и П. А. Ефремова [1880—1881]. При всем несовершенстве текстологической и комментаторской работы первых пушкинистов, объясняющемся неразработанностью принципов научного издания текстов, при всей связанности их исследовательской работы—цензурой и идеологическими предпосылками (резкий консерватизм Бартенева, либерализм Анненкова и т. д.)—первый период, период первоначального накопления фактов, постановки проблем, имел большое значение для всей позднейшей истории пушкиноведения.

В два последние десятилетия XIX века и в два первые XX в. продолжали расти и множиться публикации фактических данных и мелочных исследований, связанных с именем Пушкина. Эти публикации перестали рассматриваться как «материалы» для будущего обобщенного труда (такая установка была и у Бартенева и у Анненкова), а стали самоцелью для пушкинистов. Отсутствие интереса к широким проблемам, социально-историческим и историко-литературным, отсутствие обобщающих трудов и, наоборот, повышенный интерес к мелочам жизни и творчества поэта—таков характер второго периода пушкиноведения, который подходит конечной гранью к годам революции. Для этого периода показательны следующие факты: начатое в 1899 академическое издание сочинений Пушкина за 17 лет дало из задуманных 12 тт. всего пять томов, в которых тексты Пушкина совершенно тонут в обширнейших комментариях, сделанных специалистами-пушкинистами Л. Н. Майковым, В. Е. Якушкиным, П. О. Морозовым. В 1907—1915 под ред. С. А. Венгерова вышло издание сочинений Пушкина в 6 тт. (издание Брокгауза-Ефрона), в котором также имеются обширнейшие комментарии и специальные статьи. Атомизирование Пушкина и отсутствие обобщающего начала в этом издании получило особенно яркое выявление. Единственный большой синтетический труд, вышедший в это время,—книга В. В. Сиповского «Пушкин, жизнь и творчество» [1907]—оказался явно неудовлетворительным, т. к. при чрезвычайной эклектичности метода работы автор не сумел овладеть богатым фактическим материалом, собранным к этому времени. Большой и заслуженный интерес у пушкинистов вызвала канва жизни и творчества поэта («Труды и дни Пушкина», изд. в 1910). Автор этого труда Н. О. Лернер может быть назван как наиболее типичный представитель этого периода пушкиноведения. Его перу принадлежит множество архивных публикаций, частных исследований и разысканий, связанных с жизнью и творчеством П. Не менее характерной фигурой для этой поры является Б. Л. Модзалевский, энергичный создатель «Пушкинского дома», хранилища архивных, иконографических и иных материалов историко-литературного порядка и воспитатель целой плеяды молодых пушкинистов-текстологов, архивистов и комментаторов. Отметим еще один факт, характерный для П. первых десятилетий XX века—обилие сборников, объединяющих многочисленные мелкие исследования о Пушкине. Организуется специальное повременное издание Комиссии для изд. сочинений Пушкина при Отделении русского яз. и словесности Академии наук, объединяющее материалы и частные исследования—«Пушкин и его современники» (до революции вышло 28 выпусков).

Если пушкиноведы-исследователи дореволюционной поры не шли далее текстологич. и узко-специальных исследований, пушкинисты-критики этого времени игнорировали вовсе историческое бытие Пушкина и создавали его образ по своему «образу и подобию», с чертами мистика, индивидуалиста, эстета начала XX в. Критики-символисты связывали с Пушкиным историю символизма. Мережковский, Минский, Бальмонт, Айхенвальд, В. Брюсов, Вяч. Иванов с разными вариациями говорили о Пушкине как мыслителе-мудреце, к-рого «бездонные глубины» духа подлежат интуитивному проникновению критиков. Особое место в этом лагере интуитивной критики занимал М. О. Гершензон. Знаток пушкинской эпохи, текстологического и биографического материала, он дал в своих статьях немало ценных комментариев к произведениям П., преимущественно вскрывая автобиографические факты и личные настроения в его творчестве. Но т. к. научные изыскания Гершензона определялись «интуитивным» подходом к П., то его работы отличаются исключительной субъективностью и выходят за пределы научного пушкиноведения («Мудрость Пушкина», М., 1919, «Гольфстрем», 1922).

После революции в области пушкиноведения продолжала работать школа архивистов-текстологов и фактографов. Многолетние биографич. изыскания нашли своеобразный итог в работе В. В. Вересаева («Пушкин в жизни», 1926—1927), сыгравшей большую роль в деле популяризации живого образа поэта и мемуарных сведений о нем, до этой поры

известных одним специалистам. Исключительно ценные работы в плане изучения биографии Пушкина дал П. Е. Щеголев, капитально переработавший свою старую работу «Дуэль и смерть Пушкина» (изд. 1, 1916, изд. 2, 1922, изд. 3, 1928) и «Пушкин и мужики» [1928]. Проблемы, поставленные в его книгах,—взаимоотношения Пушкина и правительственных кругов эпохи Николая I и экономика быта Пушкина—резко порывают с традициями прежних биографов Пушкина и подводят к созданию научной биографии поэта. Вместе с тем в пореволюционной научной лит-ре повысился интерес к проблемам стиля и языка произведений Пушкина. В этой области надо отметить работу В. М. Жирмунского («Байрон и Пушкин», 1924), не лишенную многих интересных материалов и наблюдений, несмотря на общий ее формалистический характер.

Переверзианская школа, исходя из меньшевистского понимания природы лит-ры и исторического процесса, стремилась втиснуть образ и творчество Пушкина в узкие рамки идеологии вымирающей феодальной аристократии, игнорируя диалектику развития творчества Пушкина и объективный смысл его творчества, искажая и обедняя его значение в истории русской лит-ры.

Ряд работ, посвященных по преимуществу вопросу о классовой сущности творчества Пушкина, дал Д. Д. Благой («Классовое самосознание Пушкина», 1927, «Социология творчества Пушкина», изд. 1, 1929, изд. 2, 1931, «Три века», 1933, «Развитие реализма в творчестве Пушкина», «Литературная учеба», 1935, I). Творчество Пушкина им рассматривается как отражение перехода русского дворянства от XVIII в. к XIX в., от феодально-дворянского мира к новым буржуазным отношениям. Противоречия между «стариной» и «новизной» в личном бытии П., по Благому, сказались, с одной стороны, в осознании им себя «шестисотлетним дворянином», а с другой—вживанием его в качестве профессионала-писателя в мир буржуазных отношений. Неправильная оценка роли профессионализации в эволюции пушкинского творчества, излишнее доверие к личным высказываниям П. о себе при объяснении идейно-исторического смысла его мировоззренческой концепции в известной мере ослабляют убедительность высказываний Благого. Не вполне правильно рассматривает он и социальный смысл декабрьского восстания. Ценной стороной работы Благого является его внимание к художественной стороне произведений П. и синтетическое, обобщающее раскрытие его творчества в его противоречиях. А. В. Луначарский в последней статье о Пушкине (Собр. сочин. Пушкина, изд. ГИХЛ, т. I, изд. 1, 1930, изд. 2, 1934, вступительная статья) видит в творчестве Пушкина «героический порыв уйти из объятий умирающего класса к новому классу, как ни неясен он был еще и по составу и по путям своим». Но в отличие от Благого ст. Луначарского свободна от узко-биографической трактовки пушкинского творчества. Объяснение творчества Пушкина развитием дворянства, идущего по линии буржуазного перерождения, в настоящее время можно считать общепризнанным [см. напр. ст. Гельфанда («Литература и марксизм», 1930, № 4—5), Храпченко («Литературная учеба», 1934, IV, V), Цейтлина, Бернштейн («Литературное наследство», Пушкинский сб., 1935) и др.].

В настоящее время в связи с приближающейся столетней годовщиной смерти Пушкина среди пушкиноведов началось явное оживление. Готовится академическое издание его сочинений и описание его рукописей, над к-рым работают текстологи-комментаторы М. А. Цявловский, Б. М. Томашевский, Ю. Г. Оксман, С. М. Бонди, Г. О. Винокур и др., подготовляется биография и ряд других работ. Образована специальная комиссия для подготовки юбилея, в которую вместе с пушкиноведами входят члены правительства. Проводится ряд мероприятий, которые должны вывести изучение Пушкина из замкнутого круга специалистов в широкую общественность и сделать его достоянием народных масс. Наряду с изданием произведений Пушкина, с его распространением важнейшей задачей является оценка пушкинского творчества, его художественных достоинств марксистско-ленинской литературной критикой, дальнейшее уяснение его исторической роли и его значения для нашей социалистической действительности.

В. Нечаева

Библиография: I. Издания. Прижизненные: Руслан и Людмила, СПБ, 1820, и СПБ, 1828; Кавказский пленник, СПБ, 1822, СПБ, 1824, и СПБ, 1828; Бахчисарайский фонтан, М., 1824, СПБ, 1827, и СПБ, 1830; Евгений Онегин, гл. I—СПБ, 1825, СПБ, 1829; гл. II—М., 1826, и СПБ, 1830; гл. III—СПБ, 1827; гл. IV и V—СПБ, 1828; гл. VI—СПБ, 1828; гл. VII—СПБ, 1830; гл. VIII—СПБ, 1832; Евгений Онегин—полностью, СПБ, 1833, и СПБ, 1837; Стихотворения Александра Пушкина, СПБ, 1826; Стихотворения: 1 ч., СПБ, 1829; 2 ч., СПБ, 1829; 3 ч., СПБ, 1832; 4 ч., СПБ, 1835; Цыганы, М., 1827; Братья разбойники, М., 1827 (два изд.); Граф Нулин, СПБ, 1827; Полтава, СПБ, 1829; Борис Годунов, СПБ, 1831; Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изд. А. П., СПБ, 1831; Повести, изд. Александром Пушкиным, СПБ, 1834; История Пугачевского бунта, ч. 1, СПБ, 1834; ч. 2, СПБ, 1834; Поэмы и повести Александра Пушкина, ч. 1, СПБ, 1835; ч. 2, СПБ, 1835; «Современник», литературный журнал, изд. А. Пушкиным, СПБ, 1836 (четыре тома). Посмертные изд.: Сочин. Пушкина, 8 тт., СПБ, 1838, и 3 тт. дополнит., СПБ, 1841 (при участии Жуковского, Плетнева и др.); изд. П. В. Анненкова, 6 тт., СПБ, 1855, и 7-й т., СПБ, 1857; изд. Я. А. Исакова, под ред. Г. Геннади, 6 тт., СПБ, 1859—1860; То же, изд. 2, 6 тт., СПБ, 1869—1871; Стихотворения Пушкина, не вошедшие в последнее собрание его сочинений, Берлин, 1861, и изд. 2, Berlin, 1870; изд. Я. А. Исакова, под ред. П. Ефремова, 6 тт.: I—IV—СПБ, 1880; V—СПБ, 1881; VI—СПБ, 1878; изд. Ф. И. Анского, под ред. П. Ефремова, 7 тт., М., 1882, изд. Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым, под ред. П. Морозова, 7 тт., СПБ, 1887 (так наз. «Литературного фонда»); изд. В. В. Комарова, под ред. П. Ефремова, 7 тт., СПБ, 1887; изд. Л. Поливанова для семьи и школы, 5 тт., М., 1887—1888; Сочинения, изд. имп. Академии наук, т. I. Лирические стихотворения (1812—1817), под ред. Л. Майкова, СПБ, 1899, изд. 2, СПБ, 1900; т. II. Лирические стихотворения (1818—1820). Руслан и Людмила. Кавказский пленник (под ред. В. Якушкина), СПБ, 1905; т. III. Лирические стихотворения (1821—1824). Братья-разбойники. Отрывки из поэмы. Бахчисарайский фонтан. Цыганы (под ред. В. Якушкина и П. Морозова), СПБ, 1912; т. IV. Лирические стихотворения (1825—1827). Жених. Борис Годунов. Граф Нулин. Сцены из Фауста (под ред. П. Морозова), П., 1916; т. IX. Историко-литературные, критические, публицистические и полемические статьи и заметки (под ред. Н. Козьмина), Л., 1928—1929 (ч. 1 и 2); т. XI. История Пугачевского бунта (под ред. В. Якушкина и Н. Фирсова), П., 1914; Переписка Пушкина, изд. Академии наук, в 3 тт., под ред. В. Саитова: т. I (1815—1826)—СПБ, 1906; т. II (1827—1832)—СПБ,

1908; т. III (1833 — 1837)—СПБ, 1911; Сочинения и письма, под ред. П. О. Морозова, изд. т-ва «Просвещение», в 8 тт.: тт. I, II, III—СПБ, 1903; тт. IV, V, VI—СПБ, 1904; т. VII—СПБ, 1905; т. VIII—СПБ, 1906; Сочинения под ред. П. А. Ефремова, изд. А. С. Суворина, в 8 тт.: т. I—VII—СПБ, 1903; т. VIII—СПБ, 1905; [Собр. сочин.], под ред. С. А. Венгерова, изд. Брокгауза-Ефрона («Библиотека великих писателей»), в 6 тт. со множеств. иллюстраций, СПБ, т. I—1907; т. II—1908; т. III—1909; т. IV—1910; т. V—1911; т. VI—П., 1915. Советские издания: Полное собр. сочин., со сводом вариантов, т. I, ч. 1. Лирика, под ред В. Брюсова, М., 1920; Серия изд. отдельн. произведений Пушкина (поэмы, драмы, сказки, повести), «Дешевая библиотека», Госиздат, 1919—1920; Гавриилиада, под ред. В. Брюсова, М., 1918; Стихотворения, под ред. М. Гофмана, Чернигов, 1919; Евгений Онегин, под ред. М. Гофмана, П., 1920; Домик в Коломне, под ред. М. Гофмана, П., 1919; Гавриилиада, под ред. Б. Томашевского, П., 1922; «Неизданный Пушкин». Собрание А. Ф. Онегина, Труды Пушкинского дома Академии наук, П., 1922; Серия изд. отд. произвед. Пушкина, под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева, Госиздат, 1923; Сочинения (в одном томе), под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева, Гиз, Л., 1924, изд. 5 [фактически седьмое], Л.—М., 1933; Дневник Пушкина, изд. Гос. Румянцевского музея, М., 1923; Дневник Пушкина, под ред. Б. Модзалевского, П., 1923; Письма Пушкина и к Пушкину, собран. М. Цявловским, М., 1925 (дополн. к акад. изд. Переписки Пушкина); Письма Пушкина к Е. М. Хитрово, 1827—1832, Л., 1927; Письма Пушкина под ред. Б. Модзалевского, т. I (1815—1825), М.—Л., 1926; т. II (1826—1830), М.—Л., 1928; Бонди С., Новые страницы Пушкина, изд. «Мир», М., 1931; Полное собр. сочин., подобщ. ред. Демьяна Бедного, А. В. Луначарского, П. Н. Сакулина, В. И. Соловьева, М. А. Цявловского и П. Е. Щеголева, в 6 тт., ГИХЛ, М.—Л., 1930; изд. 2, 1934; Пушкин-критик, Подбор текстов, комментарии и вступ. ст. Н. В. Богословского, изд. «Academia», М.—Л., 1934; Полное собр. сочин., 9 тт., под общ. ред. Ю. Г. Оксмана и М. А. Цявловского, изд. «Academia», [М.], 1935 (пока вышли: т. V—«Евгений Онегин», подгот. текста и комментарий Г. О. Винокура; т. VI—«Драматические произведения», подгот. текста Д. П. Якубовича).

II. Биография: Плетнев П. А., А. С. Пушкин, «Современник», т. X, 1838; Бартенев П. И., Род и детство Пушкина, «Отечественные записки», 1853, № 11; Его же, А. С. Пушкин, Материалы для его биографии, М., 1855; Анненков П. В., А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки его произведений, изд. 2, СПБ, 1873 (и в собр. сочин., П., изд. Анненкова, т. I и VII, СПБ, 1855—1857); Бартенев П. И., Пушкин в Южной России, Материалы для его биографии, М., 1862, и новое изд., М., 1914; Гаевский В. П., Пушкин в лицее и лицейские его стихотворения, «Современник», 1863, кн. VII и VIII; Чернышевский Н. Г., А. С. Пушкин. Его жизнь и сочинения, СПБ, 1856, и изд. 2, СПБ, 1864 (перепеч. в Полном собр. сочин. Чернышевского, т. X, ч. 2, СПБ, 1906); Анненков П. В., Пушкин в Александровскую эпоху 1799—1826, СПБ, 1874; Вяземский П. П., А. С. Пушкин 1816—1825 по документам Остафьевского архива, СПБ, 1880; Стоюнин В. Я., А. С. Пушкин, «Исторический вестник», 1880, №№ 6—12; изд. 2, СПБ, 1906; Венкстерн А. А., А. С. Пушкин, Биографический очерк, М., 1899; изд. 2, М., 1909 (первонач. в «Альбоме Пушкинской выставки 1880 г.», М., 1882); Грот Я. К., Пушкин, его лицейские товарищи и наставники, СПБ, 1887; изд. 2, дополн., СПБ, 1899; Майков Л. Н., Пушкин, Биографические материалы и историко-литературные очерки, СПБ, 1899; Альбом Пушкинской выставки 1880 г., под ред. Льва Поливанова, изд. Об-ва любителей российской словесности, М., 1882; изд. 2, М., 1887; Альбом Пушкинской выставки, устр. Об-вом любителей российской словесности в Историческом музее в Москве 29 мая—13 июня 1899, М., 1899; Альбом Пушкинской юбилейной выставки в имп. Академии наук в С.-Петербурге, май 1899, под ред. Л. Майкова и Б. Модзалевского, М., 1899; Гастфрейнд Н., Пушкин, Документы Госуд. и С.-Петерб. Главн. архив. Мин. иностран. дел, относящиеся к службе его 1831—1837 гг., СПБ, 1900; Дуэль Пушкина с Дантесом-Геккереном, Подлинное военно-судное дело, 1837 г., СПБ, 1900; Шляпкин И. А., Из неизданных бумаг А. С. Пушкина, СПБ, 1903; Дела III Отд. соб. его имп. вел. канцелярии об А. С. Пушкине, СПБ, 1906; Сиповский В. В., Пушкин, Жизнь и творчество, СПБ, 1907; Лернер Н. О., А. С. Пушкин, Труды и дни, М., 1903; 2-е испр. и дополн. изд., СПБ, 1910; Щеголев П. Е., Пушкин, СПБ, 1912; Его же, Дуэль и смерть Пушкина, П., 1916; изд. 3, переработанное и дополненное, Л., 1928; Модзалевский Б. Л., Библиотека А. С. Пушкина (Библиографич. описание), «Пушкин и его современники», т. III, вып. IX—X, СПБ, 1910; Поляков А. С., О смерти Пушкина, П., 1922; Сборник «Новые материалы о дуэли и смерти Пушкина» (статьи Б. Л. Модзалевского, М. А. Цявловского, Ю. Г. Оксмана), П., 1924; [Измайлов Н. и Модзалевский Б.], Пушкин, Очерк жизни и творчества, Л., 1924; Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартеневым в 1851—1860 гг., вступ. ст. и примеч. М. Цявловского, М., 1925; Модзалевский Б., Пушкин под тайным надзором, Л., 1925; Вересаев В., Пушкин в жизни, ч. 1—4, М., 1926—1927, изд. 5, значит. дополн., «Academia», Л.—М., 1932; Его же. В двух планах, Статьи о Пушкине, М., 1929; Ашукин Н. С., Живой Пушкин, М., 1926; Модзалевский Б. Л., Пушкин, Сборник статей, Л., 1929; Щеголев П. Е., Пушкин и мужики, М., 1928. См. многочисленные биографические исследования в изданиях, список которых помещен ниже, а также богатую мемуарную и эпистолярную литературу о Пушкине по далеко неполным справочникам: Зазерский Н. А., А. С. Пушкин в воспоминаниях современников и письмах, Москва, 1910.

III. Изучение творчества Пушкина: [Каченовский М. Т.], «Вестник Европы», 1820, ч. 111, № 11, и ч. 112, № 12 (подпись: Житель Бутырской слободы; разбор «Руслана и Людмилы»); Плетнев П. А., «Кавказский пленник». Повесть А. Пушкина, «Соревнователь просвещения», 1822, ч. 20; [Вяземский П. А., кн.], Предисловие к «Бахчисарайскому фонтану»; «Разговор между издателем и классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова», см. изд. «Бахчисарайского фонтана», М., 1824; [Венедиктов Д. В.], Разбор статьи о «Евгении Онегине», помещенной в № 5 «Московского телеграфа», «Сын отечества», 1825, ч. 100, № 8; [Полевой Н. А.], «Евгений Онегин» А. Пушкина, «Московский телеграф», 1825, ч. 2, № 5; ч. 6, № 23; 1827, ч. 17, № 19; 1828, ч. 19 (февр.), ч. 20 (март); 1829, ч. 26; 1830, ч. 32; Надеждин Н., «Бал», «Граф Нулин» и «Полтава», «Вестник Европы», 1829, ч. 163, № 2 и № 3; ч. 164, № 8; ч. 165, № 9; [Киреевский И. В.], Нечто о характере поэзии Пушкина, «Московский вестник», 1828, ч. 8, № 6; Его же, Обозрение русской и иностранной литературы за 1831, «Европеец», 1832, ч. 1; [Булгарин Ф.], (О «Евгении Онегине», гл. VII), «Северная пчела», 1830, № 35 и № 36; [Раич С. Е.], «Галатея», 1830, ч. 3, №№ 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27; Белинский В. Г., Статьи о Пушкине, «Отечественные записки», 1843, № 6 и № 9; 1844, №№ 2, 3, 5 и 12; 1845, №№ 4 и 11; 1846, № 10; Дружинин А., А. С. Пушкин и последнее издание его сочинений, «Библиотека для чтения», 1855, т. 130, № 3—4; 1858, т. 147, № 2; Катков М. Н., Сочинения Пушкина, СПБ, 1855, 6 тт., «Русский вестник», 1856, т. I, янв., кн. I—II, т. II, март, кн. II; [Чернышевский Н. Г.], Сочинения Пушкина, изд. П. В. Анненкова, тт. I и II, «Современник», 1855, тт. 49, 50 и 52; Добролюбов Н. А., Рецензии на 7 т. сочинений Пушкина (СПБ, 1857), «Современник», 1858, т. 67; Григорьев А п., Замечания об отношениях современной критики к искусству, «Москвитянин», 1855, № 13—14; Его же, Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина, «Русское слово», 1859, № 2 и № 3; Его же, Народность и литература, «Время», 1861, № 1; Писарев Д. И., Пушкин и Белинский, «Русское слово», 1865, № 4 и № 6; Достоевский Ф. М., Речь о Пушкине, «Дневник писателя», 1880; Якушкин В. Е., Рукописи Пушкина, хранящиеся в Румянцевском музее, «Русская старина», 1884, февр.—декабрь; Его же, О Пушкине, М., 1899; Незеленов А. И., Пушкин в его поэзии, СПБ, 1892; изд. 2, 1903; Мережковский Д. С., «Вечные спутники», СПБ, 1897 (неск. изд.); Черняев Н. И., Капитанская дочка Пушкина, М., 1897; Его же, Критические статьи и заметки о Пушкине, Харьков, 1900; Соловьев Вл., Значение поэзии в стихотворениях Пушкина, «Мир искусства», 1899, № 13—14 (юбилейный номер, статьи В. Розанова, Д. Мережковского, Н. Минского, Ф. Сологуба); Сумцов Н., Этюды о Пушкине, Харьков, 1899; Владимиров П. В., Происхождение «Руслана и Людмилы», «Университетские известия» (Киев), 1895, № 6; Спасович В. Д., Пушкин и Мицкевич у памятника Петра Великого, Сочин. В. Спасовича, т. II, СПБ, 1889; Корш Ф. Е., Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки» по записи Д. П. Зуева, сб. «Подделка „Русалки" Пушкина», Сб. статей и заметок П. Бартенева, Ф. Корша, Б. Чичерина и др., СПБ, 1899; Сиповский В. В., Пушкин, Байрон и Шатобриан, СПБ, 1899; Его же, Пушкин. Жизнь и творчество, СПБ, 1907; Любомудров С., Античные мотивы Пушкина, изд. 2, СПБ, 1901; Водарский В. А., Материалы для словаря Пушкинского

прозаического языка, «Филолог. записки», 1901, вып. IV—VI; 1902, вып. II—VI; 1903, вып. I, IV—V; 1904, вып. I—VI; 1905, вып. I—II, V—VI; Будде Е. Ф., Опыт грамматики языка А. С. Пушкина, ч. 1. Этимология, Отд. I. Словоизменение, вып. I. Склонения имен существительных, СПБ, 1901; вып. II. Имя прилагательное, Имя числительное, Местоимение (Склонения этих частей речи), СПБ, 1902; вып. III. Глагол, СПБ, 1904; Каллаш В. В., Puschkiniana, вып. I, Киев, 1902; вып. II, Киев, 1903; Бальмонт К., О русских поэтах, в сб. его статей «Горные вершины», кн. I, М., 1904; Плеханов Г. В., Литературные взгляды Белинского, «Новое слово», 1897, №№ 1 и 2, и в Сочин., т. X, М.—Л., 1924; Коробка Н., Личность в русском обществе и литературе нач. XIX в. Пушкин—Лермонтов, СПБ, 1903; Соловьев Е. А., Очерки по истории русской литературы XIX в., изд. 3, СПБ, 1907 (изд. 1, СПБ, 1902); Брюсов В., Лицейские стихи Пушкина по рукописям Моск. Румянцевского музея и др. источникам. К критике текста, М., 1907; Лемке М., Николаевские жандармы и литература 1826—1855 гг., СПБ, 1908; Семевский В. И., Политические и общественные идеи декабристов, СПБ, 1909; Овсянико-Куликовский Д., Пушкин, Собр. сочин. Овсянико-Куликовского, т. IV, СПБ, 1909; Павлов-Сильванский Н. П., Народ и царь в трагедии Пушкина, Сочинения, т. II. Очерки русской истории XVIII—XIX вв., СПБ, 1910; Белый А., Символизм, М., 1910; Горнфельд А. Г., Моцарт и Сальери, в книге автора «О русских писателях», т. I, СПБ, 1912; Ключевский В. О., Евгений Онегин и его предки, в книге автора «Очерки и речи», сб. 2, М., 1913; Бороздин А. К., Собр. сочин., т. II. А. С. Пушкин, П., 1914; Бобров С. П., Новое стихосложение А. С. Пушкина, М., 1915; Дарский Д., Маленькие трагедии Пушкина, М., 1915; Айхенвальд Ю., Пушкин, изд. 2, М., 1916; Гершензон М. О., Мудрость Пушкина, М., 1919; Его же, Гольфстрем, М., 1922; Его же, Статьи о Пушкине, Л., 1926; Сакулин П. Н., Пушкин и Радищев, М., 1920; Его же, В веках, сб. «Литературные отклики», М., 1923; «Пушкин—Достоевский», Сб. статей А. Блока, Ф. Кюи, Ходасевича, изд. «Дома литераторов», П., 1921; Котляревский Н. А., Пушкин и Россия, П., 1922; Его же, Пушкин как историческая личность, Берлин, 1925; Гофман М. Л., Пушкин, Первая глава науки о Пушкине, изд. 2, П., 1922; Ходасевич В., Статьи о русской поэзии, П., 1922; Его же, Поэтическое хозяйство Пушкина, кн. I, Л., 1924; Очерки по поэтике Пушкина (статья Б. Томашевского и др.), Берлин, 1923; Жирмунский В. М., Валерий Брюсов и наследие Пушкина, П., 1922; Его же, Байрон и Пушкин, Л., 1924; Щерба Л., Опыт лингвистического толкования стихотворения «Воспоминание» Пушкина, сб. «Русская речь», П., 1923; Гроссман Л. П., Этюды о Пушкине, Москва, 1923; Луначарский А. В., Литературные силуэты, М., 1923 (статьи о Пушкине); Сосновский Л., О Пушкине. За что любил Пушкина В. И. Ленин?, «Правда», 1924, № 127; Винокур Г. О., Пушкин-прозаик, в кн. автора «Культура языка», М., 1925; Эйхенбаум Б. М., Проблема поэтики Пушкина, в его сб. статей «Сквозь литературу», Л., 1924; Фриче В. М., Проблема Пушкина, «Правда», 1927, № 33; Войтоловский Л. Н., История русской литературы XIX—XX в., ч. 1, М.—Л., 1926; Тынянов Ю. Н., Речь по поводу 90-летия смерти Пушкина, «Ленинградская правда», 1927, 10 февраля; Дивильковский А., Каменный гость—сильнейшее звено пушкинского реализма, «Печать и революция», 1928, кн. II и III; Благой Д. Д., Классовое самосознание Пушкина, М., 1927; Модзалевский Б., Пушкин, Ленинград, 1929; Лернер Н. О., Рассказы о Пушкине, Л., 1929; Брюсов В., Мой Пушкин, ред. Н. К. Пиксанова, М.—Л., 1929; Благой Д. Д., Социология творчества Пушкина, Этюды, М., 1929; То же, изд. 2, М., 1931; Его же, Три века. Из истории русской поэзии XVIII, XIX и XX вв., М., 1933; Луначарский А. В., Пушкин, вступ. ст. к I т. «Собр. сочин. Пушкина», ГИХЛ, М., 1930; изд. 2, М., 1934; Храпченко М., Творчество Пушкина, «Литературная учеба», 1934, № 4—5; Благой Д., Пушкин, «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК», 1934, 6 июня; Мышковская Л., Литературные проблемы пушкинской поры, М., 1934; Боголовский Н. В., Пушкин-критик, «Новый мир», 1934, кн. IX (и в отд. изд.—см. выше); Эфрос А. М., Рисунки поэта, изд. 2, М.—Л., 1933; Лапшина Н. В. и др., Метрический справочник к стихотворениям А. С. Пушкина, изд. «Academia», М.—Л., 1934; Благой Д., Развитие реализма в творчестве Пушкина, «Лит. учеба», 1935, I; Виноградов В., Язык Пушкина, изд. «Academia», М.—Л., 1935. Общие пособия по изучению критики о Пушкине: Зелинский В., Русская критическая литература о произведениях А. С. Пушкина, 7 чч., М., 1887—1899 (неск. изд.); Покровский В. И., А. С. Пушкин. Его жизнь и сочинения, Сборник историко-литературных статей, М., 1905; Благой Д., Критика о Пушкине, Полное собр. сочин. А. С. Пушкина, т. VI, прилож. к «Красной ниве», М.—Л., 1931 («Путеводитель по Пушкину», стр. 189—210). Многочисленные исследования о Пушкине собраны в следующих изданиях: Памяти Пушкина, Научно-литературный сборник, составленный профессорами и преподавателями имп. университета св. Владимира, Киев, 1899; Памяти А. С. Пушкина, Сборник статей преподавателей и слушателей Историко-филологич. ф-та имп. СПБ университета, СПБ, 1900; Харьковский университетский сборник. В память А. С. Пушкина (1799—1899), Харьков, 1900; Пушкинские дни в Одессе 26—27 мая 1899, Сборник имп. Новороссийского университета, Одесса, 1900; Пушкинский сборник, Статьи студентов имп. Моск. университета, под ред. проф. А. И. Кирпичникова, М., 1900; Памяти Л. Н. Майкова [сб. статей], СПБ, 1902; Пушкин и его современники, изд. Академии наук, вып. I—XXXIX, СПБ, 1904, Л., 1930; [Собр. сочин. Пушкина], под ред. С. А. Венгерова, СПБ, 1907, П., 1915; Пушкинист, Историко-литературный сборник, вып. I—IV, СПБ, 1914, П., 1923; Пушкин, Сборник Пушкинской комиссии Об-ва любителей российской словесности, под ред. Н. К. Пиксанова, сб. I, М.—Л., 1924; сб. II, М.—Л., 1930; Пушкин в мировой литературе, Сб. статей, Л., 1926; Пушкин, Статьи и материалы, под ред. М. П. Алексеева, изд. Пушкинск. комиссии Одесского дома ученых, вып. I—III, Одесса, 1925—1927; Московский пушкинист, Сборник статей и материалов, под ред. М. Я. Цявловского, вып. I, М., 1927; вып. II, М., 1930; «Литературное наследство», т. XVI—XVIII, Москва, 1935.

IV. Библиографические обзоры литературы о П.: Синявский Н. и Цявловский М., Пушкин в печати, 1814—1837, М., 1914; Межов В. И., Puschkiniana, СПБ, 1886; Сиповский В. В., Пушкинская юбилейная литература. 1899—1900 гг., СПБ, 1901, и СПБ, 1902; Фомин А. Г., Puschkiniana, 1900—1910, Л., 1929; Ильинский Л. К., Puschkiniana за 1911 и 1912, «Пушкин и его современники», вып. XIX—XX; Мезиер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включительно, ч. 2, СПБ, 1902; Владиславлев И. В., Русские писатели XIX в., изд. 4, М.—Л., 1924; Пиксанов Н. К., Пушкинская студия, изд. 2, П., 1922; Томашевский Б., Пушкин, Л., 1925; Ефимов Н., История русской литературы в годы революции, «Печать и революция», 1922, кн. VII, гл. IV; «Литературное наследство», XVI—XVIII, М., 1934 (Обзоры советского пушкиноведения); Ефремов П., Мнимый Пушкин в стихах, прозе и изображениях, СПБ, 1903; Адарюков В. Я., Указатель гравированных и литографированных портретов А. С. Пушкина, Москва, 1926; Лернер Н. О., Труды и дни Пушкина, изд. 2, СПБ, 1910; «Путеводитель по Пушкину», Полное собр. сочин. А. С. Пушкина, т. VI, прилож. к «Красной ниве» на 1931, Москва—Ленинград, 1931.

В. Нечаева

ПУШКИН Василий Львович [1767—1830]— второстепенный дворянский поэт, дядя А. С. Пушкина. Служил в лейб-гвардии. С 1797 вышел в отставку и занялся исключительно литературой.

Творчество П. отражает начинающийся в условиях капитализации страны упадок дворянства и его борьбу за свое положение. У П. в его сатирах, баснях, эпиграммах заметно выражена характерная для дворянского классицизма дидактическая струя. Пушкин высмеивал расточительство, галломанию, нечестность Глупомотовых, Безмозговых, Плутовых, наставляя «законы почитать, отечеству служить». Сколько-нибудь значительные социальные мотивы у П. редки. Чаще всего он ограничивается моралью вроде «тот счастлив, кто живет на свете осторожно», и т. п. Дидактический характер носят и религиозные стихи П., масонские песнопения, имеющие сильный верноподданнический привкус. Идеал П.— в усадебной идиллии, в помещичьей жизни, украшенной любовью и дружбой, «с сердцем чистым», «под небом ясным», там, где «обширные поля и злачные долины», где «нас пес-

нями и пляской забавлять крестьянки из села все прибегут толпой».

Близость к сентименталистам сделала П. активным борцом с мракобесами «Беседы» (см. нашумевшие в свое время послания к Дашкову и Жуковскому) и ввела его в число членов «Арзамаса».

Борясь за дворянское процветание, П. не избежал влияния дворянского упадка. Анакреонтическая и эпикурейская лирика, утверждающая легкое, бездумное отношение к жизни, легкомысленные салонные мадригалы, шутливо-галантные сказочки, в достаточной мере нескромная шуточная поэма «Опасный сосед» (1811; самое удачное произведение П.)—все эти типичные для эпохи распада классицизма произведения имеют очень большой удельный вес в творчестве П. и выражают характерную для дворянского упадка готовность поставить наслаждение, спокойствие и беззаботность дворянина выше интересов дворянского же государства. Идеи декабристского движения глубоко чужды творчеству П. Слегка восприняв в начале 20-х гг. влияние романтизма (несмотря на борьбу с ним), а в конце 20-х гг.—реализма, он примкнул к консервативному крылу этих течений, игнорируя в романтизме мотивы протеста, а в реализме—мотивы социальной критики.

Не отличающееся значительными художественными достоинствами, творчество П. не могло сыграть заметной роли в русской литературе. Значение П. в развитии А. С. Пушкина часто преувеличивается. Оно выразилось гл. обр. в установлении личного знакомства молодого Пушкина с тогдашними литературными корифеями, с которыми Пушкин-дядя был в дружеских отношениях.

Библиография: I. Два послания, СПБ, 1811; Стихотворения, М., 1822; Записки в стихах, М., 1834; Сочинения, изд. А. Смирдина, СПБ, 1855 (вместе с сочин. Д. В. Веневитинова); Сочинения, под ред. и со вступ. ст. В. И. Саитова, с биографич. очерком и примеч., изд. Е. Евдокимова, СПБ, 1893 (лучшее издание); Опасный сосед, Сатира, Лейпциг, 1855; То же, изд. В. Врублевского, П., 1917; То же, вступ. ст. и примеч. С. П. Боброва, М., 1918; То же, вступ. ст. и примеч. Бориса Садовского. Приложение: Путешествие N. N. в Париж и Лондон. И. И. Дмитриева, М., 1918; То же, под ред. и со вступ. статьей В. И. Чернышева, П., 1922.

II. Кроме указанных выше вступительных статей В. И. Саитова, С. П. Боброва, Б. Садовского и В. И. Чернышева, см. еще: П—в Н. К., Пушкин В. Л., «Русский биографический словарь», т. Притвиц—Рейс, СПБ, 1910 (здесь же и библиография); Н. Л., «Книга и революция», 1920, №5, и 1922, № 9—10; Б и к Э. П., «Печать и революция», 1923, № 1 (отзывы об «Опасном соседе», изд. 1918 и 1922).

Д. Бернштейн

ПУЭНТ [франц. pointe—«острие»]—термин, употребляемый некоторыми литературоведами для обозначения комического разрешения анекдота, остроты, иронического высказывания. Так, в строфе Гейне

«Только раз бы тебя увидеть,
Склониться к твоим ногам,
Сказать бы умирая...»

четвертая строка с ее нарочито разговорным тоном дает комическое разрешение патетическому напряжению, образуя П.:

«Я вас люблю, Madame!»

Иногда термин «П.» применяется для обозначения всякого неожиданного разрешения, в том числе и некомического; так, в стихотворении Маяковского «Сергею Есенину» П. образуется антитезой двух последних стихов:

«В этой жизни помереть не трудно,
Сделать жизнь значительно трудней». *R. S.*

ПФЕМФЕР—*см. «Aktion».*

ПФЛЕГЕР-МОРАВСКЫ Густав [Gustav Pfleger-Moravsky, 1833—1875]—чешский писатель. По профессии—банковский служащий. Дебютировал рядом стихотворений, написанных под влиянием романтической поэзии, в частности Байрона и Лермонтова. Стихи П.-М. однако не пользовались успехом. Известность он приобрел как романист. Из его романов заслуживают внимания «Z malého světa» (Из мира мелких людей, 1863) и «Pani fabrikantová» (Жена фабриканта, 1867). В этих романах впервые в чешской литературе получили отображение жизнь и борьба чешского промышленного пролетариата. Особенно примечателен в этом отношении первый из них, в к-ром П. описывает забастовку и отчаянную борьбу чешских ткачей в 1848. Но как в этом романе, где борьба ткачей является основной темой, так и в «Жене фабриканта» рабочий быт и социальная борьба оказываются лишь рамкой для любовной интриги, на к-рой сосредоточено все внимание автора. Первые классовые бои чешского пролетариата писатель трактует с точки зрения мелкобуржуазного национализма, подменяя изображение классового гнета изображением гнета национального.

Романы П. не выделяются по своему художественному уровню. Реализм их поверхностен, сочетается с тяготением к романтически-условным ситуациям, ограничен рамками мелкобуржуазно-либерального мировоззрения. Интерес романов П.—в описании быта и борьбы первых чешских рабочих.

Библиография: I. Sebrane spisy, 7 dil., Kobrov, 1898—1899.

II. V e l e m i n s k ý K., Gustav Pfleger-Moravsky, «Časopis Čes. Musea», 1903—1904; J a k u b e c J. u. N o v á k A., Geschichte der čechischen Litteratur, Lpz., 1907; N o v á k A., Die čechische Litteratur der Gegenwart, Lpz., 1907.

Ю. Вейль

ПЧЕЛА [греч. mélissa—по уподоблению пчеле, собирающей сок от различных цветов]—древнерусский сборник преимущественно изречений на темы житейской морали; подобные сборники и под тем же названием встречаются и в других славянских лит-рах. Родина П.—Византия, где уже в V в. была составлена Иоанном Стовейским гномология по «языческим» авторам, а в VII веке—другая, включавшая также изречения христианских писателей, приписываемая Максиму Исповеднику; в XI в. они были объединены вместе монахом Антонием. Эта сборная коллекция и послужила оригиналом для русского перевода, к-рый был сделан не позже конца XII или начала XIII века. Лапидарная форма и удобочитаемость создали П. роль своего рода хрестоматии, возмещавшей отсутствие в переводе многих античных и раннехристианских писателей; ссылки на Платона, Аристотеля, Демокрита и др. у древнерусских литераторов почти всегда идут именно отсюда. Популярность П. явствует из ее раннего использования летописью (переяславо-суздальской, 1213—1219, со ссылкой: «якоже в бчеле гла-

голет») и юридическим сборником второй половины XIII в. «Мерило праведное». В свою очередь П. при дальнейших переделках находилась под влиянием русских памятников (каково напр. «Моление Даниила Заточника», тоже афористически построенное). Состав П. по самой его форме в отдельных случаях не предохранял конечно от вставок и других текстовых видоизменений. Кроме старого русского перевода имелся поздний украинский, изготовленный в 1599 на Волыни, в острожском Дерманском монастыре, также с греческого, но по печатному изданию XVI века К. Гесснера; здесь подбор изречений гораздо полнее. Этот сборник популяризировался не менее быстро, чем старый.

ПЧІЛКА Олена [1852—1930] — псевдоним украинской писательницы Ольги Петровны Кочач, матери известной украинской поэтессы Леси Украинки (*см.*). Р. в г. Гадячи, б. Полтавской губ., в семье дворянина. Писала стихи, прозу. Начала печататься в 70-х гг. прошлого столетия. Сотрудничала в галицком журн. «Зоря», в альманахах «Рада», «Перший вінок». Принадлежала к кругу буржуазно-националистической интеллигенции, возглавлявшейся М. Старицким. Произведения ее написаны под большим влиянием М. Драгоманова (*см.*). П. известна как переводчица произведений Гоголя, Лермонтова, Пушкина, Сырокомли, Овидия («Метаморфозы»). В 1880 под псевдонимом Н. Г. Волынский П. издала «Співомовки» С. Руданского (*см.*), с 1907 редактировала в Полтаве (потом в Киеве, 1908—1916) газ. «Рідний край», занимавшую правые буржуазно-националистические и антисемитские позиции. После Октябрьской революции на Украине все время примыкала к буржуазно-националистической интеллигенции, возглавлявшейся С. Ефремовым, организатором контрреволюционной работы СВУ.

Библиография: I. Автобиография, журн. «Зоря», 1888, I, III; Оповідання, чч. 1 і 2, Київ, 1908—1909; Думки-мережанки, 1885.

II. Миронець І в., Олена Пчілка, журн. «Життя й революція», 1931, № 1—2. *П. Колесник*

ПШИБЫШЕВСКИЙ Станислав [S. Przybyszewski, 1868—1927]—польский писатель, один из главных представителей направления, носившего название «Молодая Польша» (см. «*Польская литература*»). Сын сельского учителя в Прусской Польше. Юношей стал писать религиозные песни для местной католической церкви. Настоящую лит-ую деятельность П. начал в 90-х гг. в Берлине на немецком языке. Затем некоторое время провел в Норвегии, где сблизился с Стриндбергом. Вернувшись из Норвегии в Берлин, П. стал редактором польской «Gazeta robotnicza» (Рабочая газета, — социал-реформистского направления—ППС—с сильным националистическим уклоном), где писал передовые статьи в стиле библейских проповедей. С 1898 поселился в Кракове, где он редактировал периодическое литературно-художественное издание «Życie» (Новая жизнь), являвшееся органом «Молодой Польши».

Литературную известность П. приобретает сначала как немецкий писатель. Он становится знаменоносцем немецкого модернизма, восторженно встреченным декадентской молодежью. Как верно заметил один из историков польской литературы, «начни Пшибышевский писать у себя на родине—можно уверенно сказать, что он не имел бы никакого или почти никакого успеха. Польское общество и критика, находившиеся в то время под обаянием Сенкевича, не могли бы восторгаться... сверхчеловечностью его героев». В польскую литературу Пшибышевский вошел уже как писатель с европейским именем, привлекавшим интерес как последнее слово западной культуры. На немецком языке первоначально вышли такие произведения Пшибышевского, как «Homo Sapiens», «Дети сатаны», «Epipsychidion», «De profundis», «К психологии индивидуума: I. Шопен и Ницше. II. Ола Гансон» и др. После переезда в Польшу Пшибышевский первое время переводит и перерабатывает свои написанные на немецком языке произведения, затем пишет новые, уже исключительно по-польски.

Влияние и известность П. продолжали возрастать вплоть до 1905, затем быстро пошли на убыль. В последние годы жизни П. уже не играл какой-либо выдающейся роли и лишь пользовался каждым удобным случаем, чтобы продемонстрировать свой польский национализм, католическую ортодоксальность и ненависть к коммунизму и СССР.

Время достижения П. вершины популярности—это период, когда руководящие группы польской буржуазии во всех трех частях Польши вели определенно выраженную соглашательскую политику по отношению к своим правительствам. Массы же мелкой буржуазии, на к-рой, как и на пролетариате, особенно болезненно отражался национальный гнет, легко поддавались оппозиционным настроениям. Но в отличие от революционного пролетариата протест мелкой буржуазии не был последовательным и глубоким. Мелкобуржуазные литераторы—выразители этих настроений—использовали анархистские, а иногда почерпнутые у Ницше антихристианские мотивы. Много они писали о социальной революции, но главная область, в к-рой, по их мнению, должна была произойти революция,— это искусство, главные вожаки ее—артисты: поэты, художники, музыканты—артистическая богема, революционность к-рой выражалась однако лишь в оплевывании филистера. Этот комплекс настроений мелкой буржуазии и отразил в своем творчестве П.

Во всех произведениях П. доминируют два мотива: болезненный эротизм и псевдореволюционность, оперирующая революционными темами (типы анархистов—разрушителей для разрушения) отнюдь не с целью содействовать революционному движению, а лишь для того, чтобы вызвать дрожь ужаса у буржуазных читателей. Его революционеры — это не деятели, борющиеся во имя определенных общественных идеалов, а лишь «дети сатаны», разрушающие общественный строй под давлением мистической необходимости, проистекающей из таинственных сатанинских глубин. «Дети сатаны» разрушают общественный строй и фатально губят друг друга. Сатанинская революционность—это такая же

фатальная неизбежность, как половое влечение, являющееся первоисточником всяческой мудрости и одновременно элементом, приводящим к преступлению. Высочайшее наслаждение и фатально следующее за ним преступление—таковы постоянно повторяющиеся мотивы у П. После революции 1905, когда интеллигенция быстро диференцировалась, когда основная масса ее прочно и бесповоротно стала на сторону буржуазии, псевдореволюционность Пшибышевского, смешанная с эротизмом, уже ни для кого не была интересной: тех, кто твердо стал на сторону буржуазии, пугали казавшиеся теперь небезопасными анархистские фразы; те же немногие, что перешли на сторону пролетариата, поняли, что П. никогда собственно и не имел ничего общего с борющимся пролетариатом.

Болезненный эротизм Пшибышевского получил оформление прежде всего в его поэмах: «Над морем» [1899], «Андрогина» [1901], «В час чуда» [1902]. Мнимая революционность Пшибышевского нашла выражение в романах «Дети сатаны» [1897], «Homo sapiens» [1898]. Эротики и индивидуалисты П. оказываются нравственными банкротами. Они капитулируют перед ходячей моралью. Эта особенность творчества П. отразилась гл. обр. в его драмах, где он естественно должен был больше считаться с обывательской моралью, чем в своих романах и поэмах в прозе, рассчитанных на изысканных эстетов. Эти драмы—«Для счастья» [1900], «Золотое руно» [1901] и «Снег» [1903]—полны метерлинковских туманных намеков и недомолвок, образов, символизирующих рок. Новый материал П. пытался почерпнуть во время империалистической войны. Высказавшись за польско-германское единство в публицистическом произведении «Польша и святая война», он безуспешно старался воплотить эту новую свою идеологию в художественных образах (книга военных рассказов «Возвращение», 1916). Здесь перед нами старые герои П.—эротики, мистики, мучимые совестью индивидуалисты, к-рые стремятся искупить на войне кровью свои преступления. Последнее незаконченное произведение П.—его мемуары «Мои современники» [1926]—дает интересный материал для характеристики немецкого модернизма, к к-рому П. примыкал в первые годы своей лит-ой деятельности.

Творческие усилия П. направлены прежде всего на раскрытие подсознательных экстатических состояний, на изображение вспышек страсти, артистических стремлений, самобичевания и т. п. Язык Пшибышевского, как и у всех мистиков,—это язык, нарочито нелогичный. Поэтому чтение его в эпоху, когда исчезла почва для подобных настроений, становится почти невозможным. Язык П. не отличается богатством, а в первый период его литературной деятельности не свободен от заметного влияния немецкого.

Библиография: I. На немецк. яз.: Zur Psychologie des Individuums, I. Chopin u. Nietzsche. II. Ola Hansson, 1892; Die Totenmesse, 1893; De Profundis, 1895; Vigilien, 1895; Unterwegs, 1895; Satans Kinder, München, 1897; Auf den Wegen der Seele; 1897; Homo Sapiens, 3 Bde, Lpz., 1898; Epipsychidion, 1900; In diesem Erdenthal der Tränen, 1900; Das grosse Glück, 1900; Totentanz der Liebe, 4 Dramen, 1902; Erdensöhne, 1905, и др. На польском яз.: Z cyklu Wigilii, 1899; Nad morzem, 1899; De Profundis, 1900; Na drogach duszy, 1900; Dla szczęścia, 1900; Androgyna, 1901; Synowie ziemi, 1901; Requiem aeternum, 1901; Taniec miłości i śmierci: Złote Runo, 1901; Goście, 1901; Matka, 1902; Śnieg, 1903; Synagoga Szatana, 1902; Odwieczna baśń, 1905; Śluby, 1905; Gody życia, 1910; Inferno, 1910; Mocny człowiek, 3 vv., 1912—1913; Dzieci nędzy, 2 vv., 1913; Polska święta wojna, 1915; Krzyk, 1917; Il regno doloroso, 1924; Mściciel, 1927; Moi współcześni, 2 vv., 1926—1930; Полное собр. сочин., 10 тт., изд. Саблина, М., 1905—1910.

II. Cyps. S. Przybyszewski. Od antynaturalisty do mistyka, 1923; Kolbszewski, Motywy regionalne w twórczości Przybyszewskiego, 1928; Деген Евг., Ст. Пшибышевский, «Русское богатство», 1902, IV; Фриче В., Психическая чахотка, «Курьер», 1903, № 302, 31 дек.; Его же, Психология натуралистической драмы, «Правда», 1904, IV; Храневич К., Очерки новейшей польской литературы, СПБ, 1903; Яцимирский Я., Новейшая польская литература от восстания 1863 г. до наших дней, т. II, СПБ, 1908; Фельдман В., С. Пшибышевский, «Критический альманах», кн. I, М., 1909; Давыдов С., Жизнь одинокой души, М., 1911; см. еще статьи З. Битковского и Вл. Высоцкого при т. V указанного выше «Полного собр. сочин.».

III. Pamiętnik literacki, Lwów, 1901 (в приложении приведена обширная лит-ра о П.).

Я. Виславъ

ПЫПИН Александр Николаевич [1833—1904]—крупнейший представитель культурно-исторической школы в литературоведении (*см. «Методы домарксистского литературоведения»*). Р. в дворянской семье. Учился в саратовской гимназии, Казанском и Петербургском ун-тах [1849—1853]. Первая печатная



работа—отрывки из кандидатской диссертации о Вл. Лукине [1853]. С 1857—магистр русской словесности. 1858—1860 провел в заграничной командировке; 1860—1861 — профессор СПБ университета по кафедре всеобщей лит-ры. В 1861 ушел в отставку в результате реакционного нажима правительства на университет. Оставив университет, ушел в журнальную деятельность. Работал в «Современнике» до его закрытия [1866], был членом редакции, некоторое время—ответственным редактором. С 1866 стал печататься во вновь открытом «Вестнике Европы», сохраняя тесную связь с ним до конца жизни. В 1871 был избран академиком, однако по представлению министра народного просвещения гр. Д. Толстого в избрании не был утвержден царем. Вторично и уже окончательно стал академиком в 1898.

Научные интересы П. были крайне многообразны: история русского языка, палеография, фольклор, древнерусская лит-ра, русская лит-ра XVIII—XIX вв., историография. Помимо научной деятельности П. значителен и как редактор, переводчик, популяризатор. Обладая исключительной эрудицией и трудоспособностью, П. оставил большое количество научных работ.

П.—один из наиболее ярких представителей либерально-буржуазного просветительства, пропагандировавший идеи всесторонней европеизации России, расширения образования, постепенной ликвидации остатков крепостничества и т. д. В своих философских воззрениях П. ближе всего стоял к позитивизму. Вслед за Тэном П. выдвигал на первый план понятие «расы» и «среды», в совершенно тэновском духе трактовал вопрос о «национальном характере». В исторических работах выступал как идеалист. Социальные отношения всюду рассматривались П. как простое следствие распространения известных мнений. Решающее значение П. придавал «действию на массы образованных классов», считая, что без этого массы останутся без «нравственного обеспечения» и почти без возможности участвовать сознательно в «высших интересах национального развития» («Характеристика литературных мнений», стр. 243). В системе своих взглядов на ход исторического развития Пыпин сделал большой шаг назад по сравнению с Чернышевским.

Рассматривая лит-ру как деятельность общественную, П. выступал против теоретиков так наз. «чистого искусства» (первое такое выступление П.—критическая статья о книге Милюкова «Очерк истории русской поэзии»). П. рассматривал лит-ру как выражение народного самосознания, признавал публицистический элемент вполне законным элементом «литературной истории», отмечал особую роль лит-ры в деле воспитания общества и т. д. Однако в своей интерпретации взглядов Белинского и Чернышевского на задачи лит-ры и искусства П. притуплял их революционное острие, выхолащивал их революционно-демократическое содержание, выступая с позиций либерально-буржуазного просветительства. В то время как для Чернышевского выражением «народного самосознания в литературе» являлось коренное отрицание существовавших общественных порядков, служившее мощным оружием в борьбе с режимом российского самодержавия в деле подготовки народных масс к его ниспровержению, Пыпин не шел дальше умеренно-либеральных требований. Следует также иметь в виду, что либерализм П., наиболее ярко проявлявшийся в период его сотрудничества в «Современнике», впоследствии основательно поблек. В либеральном духе интерпретировал П. программу «старого русского крестьянского социализма» («Мои заметки»), как либерал он оценил и исторический смысл и значение крестьянской революции, выступив в своей статье о Салтыкове с апологетикой российского дворянства, певцом прогрессивных стремлений его «просвещенной и великодушной части» и т. д. Пыпин резко отрицательно относился к революционным методам борьбы народничества 70-х гг., что особенно ярко сказалось в его статьях о Салтыкове.

В своем понимании специфики художественной лит-ры П. также сделал большой шаг назад по сравнению с Белинским, Чернышевским и Добролюбовым. В «Характеристиках», говоря о значении историко-литературной деятельности Белинского, Пыпин заявлял, что история лит-ры теперь становится историей уже не столько литературы собственно, сколько историей образования общественной жизни, «нравов». Границы, отделяющие лит-ру от других областей идеологии, были так. обр. окончательно утрачены, и содержание литературоведения как науки расплылось в безбрежном море вопросов, входящих составной частью в историю культуры. Неудивительно, что П. предъявил Белинскому обвинение в том, что тот «из-за художественного интереса литературы не усматривал ее величайшего интереса историко-культурного» (Введение к «Истории русской литературы», стр. 12). П. обнаружил здесь как непонимание революционно-демократической партийности критики Белинского, так и непонимание специфики художественного творчества. Нет никаких оснований к тому, чтобы рассматривать П., как это делают нек-рые исследователи (Сакулин, Щеголев и др.), в качестве преемника и истолкователя воззрений Чернышевского. П. связывали с Чернышевским родственные отношения, к-рые он не прекратил и после расправы самодержавия с Чернышевским, продолжая поддерживать с ним деятельную переписку и проявляя большую заботу о его семье. Влияние Чернышевского на формирование взглядов П. несомненно. Однако столь же бесспорно и то, что Пыпин не разделял революционно-демократической программы свержения самодержавно-крепостнического строя и в своих работах выступал как типичный представитель умеренного либерализма.

Работы П. оказали большое влияние на русское литературоведение. Вплоть до Октябрьской революции культурно-историческая школа, крупнейшим представителем которой был П., сохраняла свое господство в науке о лит-ре. Учениками П. могут считаться—Шахов, Истрин, Венгеров, Сакулин, Пиксанов и мн. др. В настоящее время либерально-буржуазные работы П. имеют известное значение в своей фактической части.

Библиография: I. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских, СПБ, 1857; Обзор истории славянских литератур, СПБ, 1865 (изд. 2, в значительно расширенном и переработанном виде, 2 тт., СПБ, 1874—1881, с участием В. Д. Спасовича по польской литературе); Общественное движение в России при Александре I, СПБ, 1871 (изд. 5, П., 1918); Характеристики литературных мнений от 20-х до 50-х гг., СПБ, 1875 (изд. 4, 1907); Белинский, его жизнь и переписка, 2 тт., 1876 (изд. 2, 1908); История русской литературы, 4 тт., СПБ, 1898—1899 (изд. 4, СПБ, 1911—1913); История русской этнографии, 4 тт., СПБ, 1890—1892; М. Е. Салтыков. Идеализм Салтыкова. Журнальчая деятельность, СПБ, 1899; Н. А. Некрасов, СПБ, 1905; Мои заметки, М., 1910; Панславизм в прошлом и настоящем, СПБ, 1913; Русское масонство XVIII и первой четверти XIX в., П., 1916; Религиозные движения при Александре I, П., 1916; Очерки литературы, общественности при Александре I, П., 1917; Журнальные статьи, опубликованные в «Вестнике Европы» в различные годы: Крылов и Радищев, 1868, № 5; Русское масонство до Новикова, 1868, №№ 6, 7; История текста сочине-

ний Пушкина, 1887, № 2; Новые объяснения Пушкина, 1887, №№ 10 и 11; Идеализм М. Е. Салтыкова, 1889, № 6; Русское славяноведение в XIX ст., 1889, №№ 7—9; Журнальная деятельность М. Е. Салтыкова, 1889, №№ 10—12.

II. 50-летие научно-литературной деятельности акад. А. Н. Пыпина, СПБ, 1903 (из «Литературного вестника», 1903, № 3); Архангельский А., Труды Пыпина в области истории русской литературы, «ЖМНП», 1904, № 2; Сакулин П. Н., А. Н. Пыпин. Его научные заслуги и общественные взгляды, «Вестник воспитания», 1905, № 4; Стеклов Ю. М., Записка А. Н. Пыпина по делу Чернышевского, «Красный архив», 1927, т. III (22); Глаголев Н., К критике историко-культурной школы, «Русский язык в советской школе», 1931, №№ 4 и 5; Пиксанов Н. К., Акад. А. Н. Пыпин. К столетию со дня рождения, «Вестник Академии наук СССР», 1933, № 4.

III. Барсков Я. Л., Список трудов акад. А. Н. Пыпина, 1853—1903, СПБ, 1903 (с аннотациями; Более поздние публикации указаны в «Материалах для биографического словаря действ. членов имп. Академии наук», ч. 2, П., 1917; Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4, М.—Л., 1924. *Н. Глаголев*

ПЫСТИН Илья Иванович [Иливанысс, 1907—]—коми писатель. Р. на Печоре (с. Троицко-Печорское Коми области). Сын батрачки. Учился в совпартшколе. В 1924 вступил в комсомол, с 1927—в партии. Ряд рассказов и очерков П. печатался в коми журналах «Ордым» и «Ударник» и в альманахах.

В своих рассказах П. изображает классовую борьбу в деревне, гл. обр. в период гражданской войны («Семук», «Воронье», «Восстание мылдинских кулаков» и др.). В позднейших произведениях П. показывает социалистическое строительство Коми области, особенно заостряя внимание на лесозаготовках и коллективизации («Победим», «Егор Зук», «Вперед», «Единственный сын», «Карманов», «Да» и др.). Со стороны художественного мастерства рассказы его еще недостаточно зрелы.

Библиография: I. Победим, Коми изд-во, Сыктывкар, 1931. Ряд рассказов и очерков в журналах «Ордым» за 1928 и 1929 и «Ударник» за 1930 и 1931.

II. Пармазона, статья в журнале «Ударник» за 1931. *Н. Ш.*

ПЬЕСА [франц. pièce—«вещь», «кусок»]—как драматургический термин применяется для тех произведений, которые затруднительно отнести к каким-либо из уже канонизированных теорией жанров. Так, в истории французского театра мы встречаем слово «пьеса» в репертуаре ярмарочных театров, которые под влиянием гонений со стороны «Comédie Française» и «Comédie Italienne» создают любопытнейшие жанры—«pièce à écritaux», «pièce à ariette» и т. д. Это маленькие бытовые сценки, традицию к-рых подхватил якобинский революционный театр, создавший жанр злободневного политического спектакля—«pièce à circonstance». Слово «П.» встречается и у Дидро в его трактате «De la poésie dramatique». Дидро в П. не видит какого-нибудь определенного жанра,—П. он называет любое драматич. произведение, написанное на бытовую тему, поэтому в свою шкалу драматич. жанров Дидро П. не вставляет.

П. сильно распространяется в связи с развитием реально-бытового театра—театра, который своей главной целью считал точное воспроизведение эмпирически познанной действительности в виде некоего «куска живой жизни». Являясь наиболее общим, универсальным обозначением драматических произведений и имея возможность объединить в себе все драматургические жанры, пьеса нивелировала каждый из них и тем самым лишилась индивидуальных свойств. Характернейшей чертой буржуазной П. является обыденность и заурядность всего в ней совершающегося. Тут нет ни сильных драматических конфликтов, ни героического напряжения, ни острого и злого смеха. Буржуазная пьеса вся в пределах эмпирического и социально-компромиссного, либерального искусства.

В советской драматургии традиционная «П.» начинает претерпевать значительные изменения в сторону типизации образов и активизации средств воздействия. Так. обр. развитие советской драматургии идет не к закреплению П. как жанра, а, напротив, к созданию целого ряда новых жанров, имеющих рельефное индивидуальное очертание и лишенных той аморфности и гибридности, к-рые составляют существо П.

Библиография: См. «Драма». *Г. Б.*

ПЭАН, или ПЭОН.—1. Название жанра древнегреческой хоровой лирики—гимны (*см.*)—в честь бога Аполлона. П. расцвели в хоровой лирике Спарты, где правящая военноземлевладельческая аристократия старалась особенно поднять культ Аполлона (*см.*) в противовес оргиастическому культу Диониса (*см.*). От этой религиозной поэзии сохранились лишь отдельные стихи.

2. Пэон—стопа античного стихосложения, состоящая из 5 мор, трех кратких и одного долгого слога. По месту расположения долгого слога различаются П.—I, II, III и IV. Пэон I —⏑⏑⏑–, II ⏑–⏑⏑, III ⏑⏑–⏑, IV ⏑⏑⏑–. Символисты (А. Белый, В. Брюсов) пытались ввести понятие П. в русское тонико-силлабическое стихосложение, определяя П. как сложную стопу из 3 неударных и одного ударного слога. Пример: «... Зáмётáлúсь, зáтéрялúсь в óкéáнé корáблй...» (В. Брюсов, Буря с берега, пеон III, из кн. «Опыты», М., 1918). Эта попытка представляется мало убедительной, поскольку в русском стихосложении П. I и III легко входят в систему хореического, а П. II и IV—ямбического стиха.

ПЭЙДЖ Майра [Myra Page, 1897—]—американская писательница-коммунистка. Р. в мелкобуржуазной семье в Виргинии; занималась педагогической работой; с 1925 принимает активное участие в революционном движении. В 1929 выпустила брошюру «Южные хлопкообрабатывающие фабрики и рабочий класс» (Southern cotton mills and labor). В 1931 создала и редактировала первый американский революционный детский журнал «New pioneer» (Новый пионер, орган Лиги юных пионеров США). С осени 1931 по 1933 находилась в СССР в качестве советского корреспондента «Дэйли Уоркер» (ц. о. КП США), где появился ряд ее очерков и статей о Советском союзе.

Первый роман Пэйдж «Буря надвигается» (Gathering storm) вышел в 1932. Роман П. во многом основан на подлинном материале стачки текстильщиков в Гастонии в 1932. Как романистка П. внесла известный вклад в развитие американской революционной литературы, поскольку «Буря надвигается» бы-

ла одной из первых попыток американского революционного художника овладеть «большим» жанром романа. Роман построен на чрезвычайно большом историческом материале, рисуя жизнь нескольких поколений белых и негритянских рабочих, но автор не всегда умеет облекать идейное содержание своей книги в живые образы, часто впадает в сухую, лозунговую публицистику.

Эти недостатки первого романа П. в значительной степени преодолены в ее втором романе «Московские янки» (Moscow Yankee), в настоящее время подготовляемом к печати (тематика его—производственная и бытовая жизнь американских рабочих и специалистов в СССР). Кроме того в 1933 П. выпустила книжку очерков о подольском заводе швейных машин под названием «Советская главная улица» (Soviet main street), послужившую ей во многом как бы предварительным эскизом для работы над ее романом о Советском союзе.

Библиография: П. «Book Review Digest, 1933», N. Y., 1934 (приведено 2 отзыва о кн. «Gathering storm»). *А. Е.*

ПЭРИ Ашык—азербайджанская тюркская поэтесса первой половины XIX в. П. гл. обр. творила в поэтических состязаниях со своими современниками, особенно с поэтом Мирза Джан, с Мухамед бек Ашиком, Нева и др. Стихи свои она сочиняла на вполне понятном для широких масс языке. Творчество П. испытало большое влияние религиозных традиций и предрассудков. Идеологически оно выражало умонастроения социально деградировавшей феодальной группы; отсюда сочувствие «беднеющему человеку» и недовольство некоторыми сторонами быта. П. в части творчества культивировала интимную лирику, близкую народному творчеству.

Библиография: П. Мюзниб Али Аббас, Ашык Пэри и ее современники (на тюркск. яз.), Баку, 1928; Кочерли Фридум бек, Материалы азербайджанской литературы (на тюркск. яз.), Баку. *Дж. Акрем*

ПЭРШУТ П. [Першуткин П. Г., 1909—]—горно-марийский (марла мары) поэт. Р. в семье крестьянина-середняка. Учился в горно-марийском политехникуме, к-рый окончил в 1932. Печатается с 1929. Стихи П. помещал в газ. «Кыралышы» [1929—1934], в дальнейшем сотрудничал также в журнале «Усэм» [1930—1934]. Одна из поэм П. издана отдельной книгой в 1933 («Заволжский ветер»). В ней изображено контрреволюционное кулацкое восстание в 1918 и в ярких красках показана классовая борьба, происходившая в мари-деревне в период проведения хлебной монополии и продразверсток. В этом произведении поэт выражает свою ненависть к классовым врагам. Особенно популярные произведения П.—стихи «Карл Маркс», «Йыл мычны» (По Волге), «Германфашизм», «Перлэ-мыры» и др. П. много работает над марийским фольклором, ищет новых форм. Он высоко поднял культуру горно-марийского стиха, создал рифмованный музыкальный стих. П. также известен как писатель-драматург и переводчик. *Пекунь-Михало*

ПЭТОКИ Андрей [1904—]—чувашский пролетарский поэт. Свою лит-ую деятельность начал в 1925. Первое время находился под влиянием Маяковского. Творческий путь П.—от мелкобуржуазной революционной поэзии к пролетарской.

Наиболее значительное его произведение—поэма «Двадцать два» о героической борьбе красноармейцев с белыми (деникинцами) на Украине. Разрабатывая тематику гражданской войны, П. в последние годы стремится освещать борьбу Красной армии с точки зрения очередных задач соц. строительства (стих. «На полях Качарлыка»). Своеобразна стилистика П.: он внес в чувашский лит-ый язык ряд новых слов и образных выражений.

Библиография: I. Произведения П. печатались в журн. «Сунтал» (орган чувашской ассоциации пролетарских писателей), № 8 за 1925; № 5—6 и 10 за 1926; № 6 за 1928; №№ 1 и 6 за 1929; журн. «Трактор», №№ 1 и 2 за 1931; отд. изд. поэма «Двадцать два», Чебоксары, Чувашгиз, 1932. Литературно-критические статьи: журн. «Сунтал», № 9 за 1926; № 10 за 1927; газ. «Канаш», №№ 2, 3 и 5 за 1932.

II. Васильев Н. В., Краткий очерк истории чувашской литературы, Центриздат М., 1930. *Д. Данилов*

ПЯЙВЯРИНТА Пиетари [Pietari Päivärinta, 1827—1913] — финский писатель. Р. в Сев. Финляндии в бедной семье с.-х. рабочего. С 12-летнего возраста работал батраком, позже мелким арендатором. Самостоятельно научился грамоте. Благодаря хорошему голосу в 1856 был принят помощником кистера (дьячка) в местный приход и в 1861 стал кистером. Лит-ую работу П. начал лишь в 50-летнем возрасте. Толчок к лит-ой деятельности он получил от произведений Рунеберга и Топелиуса, к-рые выходили на финском яз. Главные произведения П.—«Elämäni» (Моя жизнь, 1877), «Elämän havainnoita» (Наблюдения на жизненном пути, 1880—1884), «Tinta-Jaakko» (Тинтта-Яакке, 1883), «Torpan poika» (Сын торпаря, 1883), «Mina ja muut» (Я и другие, 1885), «Pikakuvia. 1867 Katovuodesta'ja sen seurauksista» (Очерки о голоде 1867 года, 1893); «Syyslehtiä» (Осенние листья, 1900); «Pikku Mari» (Маленькая Мари, 1903). Избранные произведения Пяйвяринта изданы в Финляндии в 1895—1896.

П. до мельчайших подробностей знал жизнь беднейшего крестьянства; он изобразил его борьбу против суровой природы, его жажду знания, безжалостный гнет и грабеж помещиков и духовенства—пасторов. Эту жизнь он рисовал просто и с глубокой любовью. У него был точный глаз и умение выразить свои наблюдения в простых и сильных художественных образах. Заслуга писателя в том, что он с большой силой вскрыл классовые противоречия в деревне и эксплоатацию трудящегося крестьянства правящими верхами тогдашнего общества. Однако выход из этих противоречий П. видел лишь в поднятии культурного уровня народа, воплощении в жизнь идеалов истинного просвещения.

Многие произведения П. переведены на шведский, немецкий и русский языки.

Библиография: I. На русск. яз. переведено: Картины жизни, Рассказы, «Вестник Европы», 1884, № 10; Деревенские рассказы. Очерки из быта Финляндии, М., 1886; Старая нищенка, Рассказ, «Мир божий», 1892, № 10; Матвей с Голодной горки, Рассказ, Гиз, Л., 1928; То же, изд. 3, Л., 1930 (этот же рассказ на польском и немецком яз. издан Центриздатом народов СССР в 1930).

II. Havu J., P. Päivärinta, Porvoo, 1921. *Г. Саволайнен*

ПЯРН Яков [1843—1916]—эстонский писатель. Один из виднейших прозаиков эпохи

национального романтизма в эстонской лит-ре [70—80-е гг. XIX в.]. Народный учитель по профессии, Пярн начал свою лит-ую деятельность произведением, предназначенным для школы, заимствуя тематику из народных сказок и былин. Пярн является одним из самых ярких идеологов национального движения 70-х гг., выражающего по существу устремления эстонского кулачества. П. в целом ряде рассказов последовательно показал процесс завоевания кулачеством новых позиций. В рассказе «Oma tuba, oma luba» он повествует о том, как крестьянин-арендатор благодаря своим личным «идеальным качествам» делается собственником усадьбы. В последующих рассказах П. описывает успехи второго поколения этих собственников, получивших высшее образование и почти принятых в среду господствующего класса—помещиков. Кончается серия тем, что разбогатевший собственник-крестьянин «С божьей помощью своими силами» (рассказ, 1884) покупает имение у обанкротившегося помещика. К трудящимся (батракам и поденщикам) П. относится крайне пренебрежительно. С наступлением реакции 80-х гг., всей своей тяжестью обрушившейся на национальное движение так наз. «малых народностей» царской империи, приходит в упадок и лит-ое движение, шедшее в Эстонии под флагом националистического романтизма, в том числе и творчество П. В художественном отношении его рассказы весьма примитивны, но пользовались в свое время широкой популярностью. *Г. П.*

ПЯТИГОРСКАЯ Анна [1893—]—еврейская советская поэтесса. Р. в Житомире в учительской семье. В 1920 работала по ликбезу в Красной армии, в 1921—1922 — в еврейских секциях Наркомпроса на Волыни и в Москве. Состояла членом еврейской секции ВУСПП. В 1930 издала сборник стихов «In gang» (В ходу). Сборник содержит шесть циклов стихотворений, охватывающих как лирику личных переживаний, так и стихи с социальной тематикой. Лейтмотив стихов—напряженное преодоление остатков, пережитков эстетского индивидуализма и мелкобуржуазного прошлого, отягощенного патриархальными традициями. В цикле «Štot» (Город) звучат отклики противоречивой буржуазно-урбанистической поэзии, воспевающей «шум и звон» городской жизни и одновременно таящей «страхи» одиночества и отчуждения от социальной среды,—отсюда ощущения пустоты, тоски и индивидуалистические мечтания «об огородике на подоконнике», порождающие надуманно-аллегорическую, зачастую весьма претенциозную образность. В цикле «In plonter» (Путаница) П. делает усилия преодолеть индивидуалистические настроения: каждую оглядку назад к «старой родине» и к прежнему «я» П. искупает страстным стремлением сжечь «последние мосты», соединяющие с прошлым. В этом смысле наиболее выразителен цикл стихов «Drai» (Трое), изображающий силуэты матерей трех поколений (бабушки, матери и внучки), и стихотворение «Ich rais» (Я порываю). Следует отметить циклы «Mi» (Труд), «Nitdersungens» (Недопетое), «Ineinem» (Вместе)—о трудящейся матери, о ребенке, воспитывающемся на революционной героике. П. пытается здесь создать революционную колыбельную песню. Все эти циклы страдают чрезмерной абстрактностью. Вышедший в 1934 новый сборник стихов П.—«Breit is mein land» (Широка страна моя) — свидетельствует о некотором расширении революционной тематики; в основном же стихи этого сборника, как и предыдущего, лишь намекают на возможность новой фазы в творчестве П.

Библиография: П. «Prolit», 1931, № 3; «Štern» от 27/VI 1934. *Ш. Гордон*

Р

РААБЕ Вильгельм [1831—1910]—немецкий писатель, известный первоначально [до 1861] под псевдонимом Я к о в а К о р в и н у с а. Р. в чиновничьей семье. Учился в Вольфенбюттельской гимназии. Прослушал в Берлине цикл лекций по истории, философии и лит-ре. С 1870 и до конца жизни жил в Брауншвейге.

Р. вырос с немецким реализмом и сам содействовал его расцвету. Творчество Р. отражает один из этапов в развитии немецкой буржуазии второй половины XIX века, напуганной революцией 1848 и примирившейся с реакцией. Объективистское изображение действительности вместо прежнего выявления революционных тенденций, интерес к обыденной жизни, изображение реальности во всем ее многообразии ставились во главу угла нового искусства, в частности литературы. Творчество Р., этого талантливого писателя-юмориста, лишено широкого социального фона. Писатель с очень ограниченным горизонтом, он вращается исключительно в пределах мелкобуржуазного быта. В центре у него—небольшой город с его печальными закоулками и узкими улицами. На этом фоне выступают его герои: старые ученые, служащие, мелкие лавочники и ремесленники. В большинстве случаев это—простые, тихие, забитые люди, нередко странные чудаки, оказывающиеся героями в борьбе с жизнью («Der Hungerpastor»).

Мировоззрение Р., как и другого немецкого реалиста Готфрида Келлера, складывалось под влиянием философии Фейербаха. Р. усвоил основной ее смысл—отрицание догматики, внутреннее освобождение личности, утверждение действительности во всем ее многообразии. Это мировоззрение нашло свое отражение в романах и рассказах раннего Раабе («Die Chronik der Sperlingsgasse», 1856; «Ein Frühling», 1858; «Die Kinder von Finkenrode», 1859, и др.).

Одним из первых произведений Р. является «Хроника Воробьиного переулка» (Die Chronik der Sperlingsgasse). Специфической особенностью художественного метода Р. в этот период является полнота зарисовки событий и образов, их красочность и разнообразие. Но в реалистическом изображении отдельных событий и поступков у Раабе нет той последовательности, которая свойственна другим представителям немецкого реализма, например Келлеру. Реалистическое повествование Раабе здесь еще часто перебивается лирическими отступлениями, воспоминаниями о прошлом, что непосредственно связано с романтизмом в его творчестве.

Первым крупным романом Раабе являются «Люди из леса» (Die Leute aus dem Walde, 1863). Специфической особенностью и «Хроники» и первого романа, вообще всего раннего периода творчества Р., являются обширная цитация, заимствования из лит-ых произведений, многочисленные ссылки на лит-ые образцы, имена лит-ых героев и т. п. Новеллы Р., где он постепенно освобождается от лит-ых образцов, более самостоятельны и более красочны. Лит-ые и исторические источники становятся только сырьем, к-рое Раабе перерабатывает, материалом для создания образов. Освобождаясь от излишнего лит-ого груза, Р. вместе с тем освобождается и от романтических элементов своего творчества. На этом этапе его творческого пути острота наблюдательности, изображение жизни таковой, как она есть, во всей ее красочности и наглядности, достигают у Р. своего высшего предела. Реализм Р. проявляется здесь наиболее ярко.

С 1865 происходит поворот в мировоззрении и художественном методе Р., который можно выразить в словах «от Фейербаха к Шопенгауэру». Философия Шопенгауэра, отразившая процесс упадка буржуазной философской мысли, становится философией героев Р. Уже в «Людях из леса» в словах Улекса чувствуется влияние пессимизма Шопенгауэра, но последовательное и более глубокое нарастание пессимистического настроения намечается в трилогии Р.: «Der Hungerpastor» [1864], «Abu Telfan» [1868], «Der Schüdderump» [1870].

В первой части трилогии—в романе «Hungerpastor»—Раабе выводит молодого человека, который трудом и лишениями пробивает себе дорогу в жизни. Автор подчеркивает, что, несмотря на его кажущееся внешнее поражение, благодаря внутреннему спокойствию или юмору приобретаются внутреннее освобождение и победа. В произведении наличествует бодрый жизнерадостный тон. Во вто-

ром романе «Abu Telfan» наблюдается уже снижение этого тона. Хотя автор и идет еще по линии утверждения жизни и поет ей дифирамбы, но герой принужден разочароваться в своих надеждах и притти к отречению. Последнее произведение трилогии—«Der Schüdderump»—пронизано идеями философии пессимизма. Роман оканчивается победой зла и гибелью героини.

Вместе с этим нарастанием пессимизма к концу творческого пути Р. обнаруживается у него и тенденция к символизации жизни («Heimkehr aus der Fremde»). Значительное место в творчестве Р. отводится историческим произведениям («Die schwarze Galeere», «Ferne Stimmen», 1865) и др.

Характерной чертой Р. является его юмор. Его реалистический стиль, то ясный и простой, то усложненный, построен в большинстве случаев на быстрой смене серьезного и шутливого.

Библиография: I. Sämtliche Werke, 18 Bde, Berlin, 1913—1920.

II. Литература о Р. как журнальная, так и книжная очень велика (особенно за последнее десятилетие). Поэтому здесь названы только нек-рые из отдельных книг о нем и его творчестве. Gerber P., W. Raabe, Lpz., s. a., [1897] (первая монография о Р.); Brandes W., W. Raabe, 2 Aufl., Wolfenbüttel, 1906; Stimmel E., Einfluss der Schopenhauerschen Philosophie auf W. Raabe, Diss., München, 1919; Spiero H., Raabe. Leben, Werk, Wirkung, 2 Aufl., Darmstadt, 1925; Heess W., Raabe. Seine Zeit u. seine Berufung, Berlin, 1926; Grohmann W., Raabe-Problem, Darmstadt, 1926; Hartmann F., W. Raabe, 2 Aufl., Hannover, 1927; Fehse W., W. Raabe. Leben, Berlin, 1928; Ероже, W. Raabes Sendung, Berlin, 1929; Ero же, Im Spiegel des alten Proteus, Berlin, 1931; Perquin N., Raabes Motive als Ausdruck seiner Weltanschauung, Amsterdam, 1928; Mehring F., Zur Literaturgeschichte von Hebbel bis Gorki, Berlin, 1930.

III. Spiero H., Raabe-Lexikon, Berlin, 1927; Hagemann L., W. Raabe-Katalog, 2 verm. Aufl., Berlin, 1927. *З. С.*

РАБИН Иосиф [1900—]—еврейский советский писатель. Р. в Гродно. С ранних лет работал печатником. Член ВКП(б). Участвовал в подпольной коммунистической работе в Польше. Окончил Московский пединститут им. Бубнова и аспирантуру по еврейской лит-ре. Свою лит-ую деятельность Р. начал в комсомольских журналах («Jungwald» и др.) и в газ. «Der Emes». Р. принадлежал к той группе молодых еврейских пролетарских писателей (московский журн. «Štrom»), к-рая способствовала переходу «штромовских» авторов на подлинно революционные позиции.

Р. пришел в еврейскую лит-ру с партийной тематикой. Первое большое произведение его—«Šwesterkinder» (Двоюродные братья). Здесь Р. художественно выявил те большевистские тенденции, к-рые назревали среди еврейских рабочих в годы 1907—1917 в крупных центрах бундизма. Этот роман дал критику как бундовского положения, что Бунд якобы являлся «единственным представителем еврейского пролетариата», так и бундовской антибольшевистской установки, что еврейский рабочий «опоздал к Октябрьской революции». Рабин показал, как рабочий-бундовец Шие пришел к сознанию, что Бунд «не нужен был, не оправдал себя, только мешал и вредил». Примечательно, что «Двоюродные братья» вызвали резкую атаку со стороны польского Бунда. По примеру «коричневых рубашек» бундовские «Литературные еженедельники» (Literariše Wochenšriftn) требовали уничтожения этой книги.

Следующая книга Р.—«Бузи Дубин»[1932]—написана на тему о деятельности оппозиции 1923. Р. удалось изобразить оппозицию в исторической перспективе. Автором



выявлены те основные тенденции троцкистской оппозиции, к-рые привели и неизбежно должны были привести троцкизм в ряды авангарда мировой контрреволюции. В произведении фигурирует и старый бундовский персонаж—Мендл Ривин. Это тот же Илья из «Двоюродных братьев», только в условиях 1923: здесь он блокируется с оппозицией.

Орудие Р.—смех и ирония. Его излюбленный прием—компрометация враждебных революции персонажей, особенно в бытовом плане (Илья и Мендл Ривин). Враги у Рабина—воплощение человеческого ничтожества. Правда, здесь писатель не всегда сохраняет художественную меру, иногда скатывается к плакату, к шаржу.

Р. написал также сборник рассказов о партийной чистке 1929. В настоящее время Р. работает над большим романом «Что будет?», к-рый посвящен проблеме зарождения большевизма среди еврейских рабочих.

Библиография: I. Šwesterkinder, 1930 и 1933, русский перевод, ГИХЛ, 1932; Busi Dubin, 1932; Laiterung, 1931.

II. Оршанский, журн. «Prolit», 1930, № 10; Цвейг Р., журн. «Rojte welt», 1930, № 10; Ошерович, журн. «Štern», 1930, № 7—8; Клитеник, журн. «Štern», 1933, № 10—11. *Ш. Клитеник*

РАБИНОВИЧ—*см. «Шолом-Алейхем».*

РАБЛЕ Франсуа [François Rabelais, 1494—1553]—знаменитый писатель, крупнейший представитель гуманизма во Франции. Родился в окрестностях Шинона (в Турени) в семье зажиточного землевладельца и адвоката. Рано отданный в монастырь Францисканского ордена, он с жаром занялся там изучением древних языков и права. Еще в молодости Р. вел переписку с знаменитым гуманистом Бюде (G. Budé) и приобрел известность своей выдающейся образованностью, в частности среди юристов. В виду враждебного отношения фран-

цисканцев (самого обскурантного из орденов) к изучению греческого языка Р. выхлопотал разрешение перейти в Бенедиктинский орден. В 1530 он переселился в Лион, где изучил медицину, и в 1532 получил должность врача местного госпиталя. Здесь он опубликовал ряд ученых трудов и первые две книги своего романа. В 1533 и 1535 он совершил в свите парижского епископа, позже кардинала, Жана дю Белле две поездки в Рим, где изучал римские древности и восточные лекарственные травы. Потеряв за самовольные отлучки свою должность врача в Лионе, Рабле два года жил как духовное лицо, но в 1537 он снова возвратился к медицине, практикуя в качестве врача в Норбонне, Лионе и Монпелье, где он получил степень доктора медицины. После третьей поездки в Рим в свите другого сановника Р. получил должность приемщика прошений, подаваемых на имя короля, но затем [в 1546] переселился в Мец, где стал врачом местного госпиталя. В 1548 он в четвертый раз поехал в Рим, снова с кардиналом дю Белле, и по возвращении [1551] получил два прихода—один из них в Медоне (в Турени). Он однако не исполнял священнических обязанностей и в 1553 совсем отказался от своих приходов. В том же году смерть застала его в Париже.

Ученые труды Р., свидетельствуя о глубине и обширности его познаний, не представляют все же большого значения. Они сводятся гл. обр. к комментированным изданиям античных трактатов по медицине (напр. «Афоризмов» Гиппократа, 1532), старых юридических трудов, «Топографии древнего Рима» итальянца Марлиани [1534] и т. п. Главным произведением Р., создавшим ему мировую славу, является его роман «Гаргантюа и Пантагрюэль», в к-ром под покровом шуточного повествования о всяких небылицах он дал чрезвычайно острую и глубокую критику учреждений и навыков отмирающего средневековья, противопоставив им систему новой гуманистической культуры.

Большинство французских буржуазных исследователей, принимая дословно уверения Р., что он писал свой роман только «во время обеда», в перерывах между двумя блюдами, затушевывают боевое сатирическое содержание романа. Фаге напр. полностью его отрицает, толкуя роман как чистую юмористику, как грандиозную «эпопею веселого смеха». Этому однако противоречит не только то, что Р. трудился над своим произведением 20 лет, иногда перерабатывая его выпущенные ранее части,—из чего видно, что он придавал ему серьезное значение,—но и сильнейшие цензурные гонения, к-рым роман подвергался. Чрезвычайно многое Р. приходилось выражать иносказательно, и до сих пор еще не все его намеки удалось полностью расшифровать.

Толчком для создания романа Р. послужил выход в свет в Лионе в 1532 анонимной «народной книги» «Великие и неоценимые хроники о великом и огромном великане Гаргантюа». Успех этой книги, представлявшей собой банальный образец опустившегося в низы позднерыцарского романа,—бессвязное нагромождение нелепых авантюр с участием короля Артура, «гогов и магогов» и т. п.—навел Р. на мысль использовать эту форму для подачи в ней иного, более серьезного содержания, и в 1533 он выпустил в качестве ее продолжения «Страшные и ужасающие деяния и подвиги преславного Пантагрюэля, короля дипсодов, сына великого великана Гаргантюа».

Произведение это, подписанное псевдонимом Alcofribas Nasier (анаграмма имени François Rabelais) и составившее затем вторую книгу романа, выдержало в короткий срок ряд изданий и даже вызвало несколько подделок. В этой книге Рабле еще близко держится подсказанной ему «народной книгой» схемы средневековых романов (детство героя, его юношеские странствия и подвиги и т. п.), из к-рых он почерпал многие образы и сюжетные мотивы. Наряду с самим Пантагрюэлем выдвигается другой центральный герой эпопеи—неразлучный спутник Пантагрюэля—



Фронтиспис 1-го изд. «Пантагрюэля» [1533]

Панург, характерный для эпохи первоначального накопления тип деклассированного интеллигента, представителя богемы, остроумного, ловкого, образованного любителя наслаждений и вместе с тем плутоватого, жестокого, беспринципного циника. Шуточный элемент в этой книге еще преобладает над серьезным. Однако кое в чем уже проявляются гуманистические тенденции; таковы обильные античные реминисценции, насмешки над схоластической «ученостью» докторов Сорбонны (еще усиленные в последующих изданиях), особенно же — замечательное письмо Гаргантюа к сыну (гл. 8), являющееся

апологией наук и универсальной образованности.

Ободренный успехом своего предприятия, Рабле в следующем году выпустил под тем же псевдонимом начало истории, долженствовавшей заменить собой «народную книгу», под заглавием: «Повесть об ужасающей жизни великого Гаргантюа, отца Пантагрюэля» (Лион, 1534), составившую первую книгу



А. Робида. Иллюстрация к роману Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» [1884]

романа. Из своего источника Р. заимствовал лишь очень немногие мотивы (сказочные размеры Гаргантюа и его родителей, поездка его на гигантской кобыле, похищение колоколов собора Нотр-Дам), все же остальное—плод его собственного творчества. Фантастика уступила место гротескным и нередко гиперболическим, но по существу реальным образам, и шуточная форма изложения прикрыла очень глубокие мысли. Здесь сосредоточены важнейшие моменты романа Р. История воспитания Гаргантюа вскрывает противоположность старого, схоластического и нового, гуманистического метода в педагогике. Речь магистра Янотуса из Брагмардо, упрашивающего Гаргантюа вернуть похищенные им колокола,— великолепная пародия на пустозвонную риторику сорбоннистов. Далее следует описание вторжения и завоевательных планов Пикрошоля—блестящая сатира на феодальные войны и на королей феодального типа. На фоне войны появляется фигура «монаха-мирянина», брата Жана, — олицетворение физического и нравственного здоровья, грубоватой жизнерадостности, освободившейся от средневековых оков человеческой природы. Заканчивается книга описанием основанного по плану брата Жана Телемского аббатства, этого средоточия разумных, культурных наслаждений и абсолютной свободы личности, у входа в которое прибита надпись: «Делай, что захочешь!».

«Третья книга героических деяний и сказаний о благородном Пантагрюэле» вышла в свет после большого перерыва, в 1546, в Париже, с обозначением подлинного имени автора. Она существенно отличается от двух предыдущих. После 1540 политика Франциска I резко изменилась. Восторжествовала реакция; участились казни кальвинистов и свободомыслящих; цензура свирепствовала. Сатира Р. в «Третьей книге» стала более сдержанной и прикрытой. Уже в переиздании 1542 двух первых книг он смягчил выпады против сорбоннистов и упразднил места, выражавшие сочувствие кальвинизму, что однако не спасло издание от запрещения его богословским факультетом Парижа, точно так же, как в 1547 были им осуждены переизданные вместе в 1546 три книги романа.

«Третья книга» открывается картиной мирной и гуманной колонизации покоренной Пантагрюэлем страны дипсодов—картиной, явно задуманной как антитеза хищнической колониальной политике эпохи. За этим следует (гл. 2) эпизод расточительности Панурга, промотавшего в две недели доходы за три года вперед с целой области (сатира на наместников и управителей). Но дальше всякие происшествия прекращаются, и книга заполняется беседами и рассуждениями, в к-рых Р. проявил свою ученость в области ботаники, медицины, юриспруденции и т. п. Поводом к этому служит то, что Панург никак не может решить, жениться ему или нет (т. к. он ужасно боится «рогов»), и у всех спрашивает совета. Отсюда—ряд гротескных фигур разных лиц, к которым он обращается: «философы» разных толков, не способные вымолвить разумное слово, судья Бридуа, решающий все тяжбы выбрасыванием игральных костей, и т. д. В этой книге излагается философия «пантагрюэлизма», которую Р.,—во многом разочаровавшийся и сделавшийся теперь более умеренным,—определяет как «веселое расположение духа, презирающего случайность судьбы», и как искусство «жить, ничем не смущаясь и не возмущаясь», — своеобразное соединение эпикуреизма и стоицизма.

Первая краткая редакция «Четвертой книги героических деяний и сказаний о Пантагрюэле», вышедшая в Лионе в 1548 (снова под собственным именем Рабле), также носит, по указанным причинам, сдержанный (в идейном отношении) характер. В ней Рабле возвращается к буффонному стилю повествования второй книги, как бы стремясь выдать ее за невинную юмористику. Но четыре года спустя, почувствовав себя в безопасности под покровительством кардинала дю Белле, Р. выпустил в Париже [1552] расширенное ее издание, где дал волю своему негодованию на новую королевскую политику, поощрявшую религиозный фанатизм, и придал своей сатире исключительно резкий характер.

Фабульная канва книги—рассказ о плавании Панурга и его спутников (в том числе самого Пантагрюэля) к оракулу Божественной бутылки (помещаемому Рабле в Китае), к-рый должен разрешить мучащее Панурга сомнение. Все это путешествие представляет собой смесь точных географических описаний (отражающих всеобщий интерес к дальним плаваниям в эту эпоху колониальной экспансии) с причудливой фантастикой, имеющей обычно аллегорико-сатирический смысл. Путники посещают поочередно остров Прокурации, населенный кляузниками и сутягами; остров Каремпренан (католический пост) и соседний, населенный врагами его, Колбасами; острова Папефигов («показывающие папе фигу», т. е. кальвинисты) и Папиманов (паписты); остров, где царит мессер Гастер



Les Œuures de M.F. Rabelais D en Medẽsine ou s'et contenue lhistoire des faictz heroiques de Gargantua et de son fils Pantagruel.

ФРАНСУА РАБЛЕ
С гравюры XVI в.

(«владыко-чрево»), «первый магистр искусств в мире», к-рому приносят обильные жертвы съестным, и т. п.

Через 9 лет после смерти Р. была издана в Париже под его именем книга, озаглавленная «Звучащий остров», а еще через 2 года [1564], под его же именем, — полная «Пятая книга», началом которой является «Звучащий остров». Вопрос о принадлежности ее Р. до сих пор не решен окончательно. Против авторства Р. гл. обр. говорит ее стиль, несравненно более вялый, изобилующий длиннотами и туманными аллегориями (особенно в конце — при описании оракула Божественной бутылки). Наиболее вероятно предположение, что пятую книгу, задуманную, но не выполненную Р., написал какой-то другой автор по материалам и наброскам, оставшимся после смерти Рабле.

Плавание Панурга в этой книге заканчивается. Из множества новых диковин, которые видят путники, наиболее интересны: Звучащий остров, где содержатся в клетках разные породы птиц с пестрым оперением, объедающие весь мир: клериканы, монаханы, епископаны, аббатаны и т. п. (католическая церковь); далее остров Пушистых котов с их эрцгерцогом Когтистым хватуном (судейские): они «питаются маленькими детьми», и «когти у них такие крепкие, длинные и острые, что никто, будучи схвачен ими, уже не вырвется»; затем царство Квинтэссенции (схоластики), к-рая питается только «абстракциями, категориями, мечтаниями, шарадами» и т. п. и лечит больных песнями. Наконец путники прибывают к оракулу Божественной бутылки, которая в качестве ответа Панургу изрекает: «тринк», т. е. «пей», что каждый толкует по своему разумению: натуры более низменные, как Панург или брат Жан, понимают это лишь как призыв к выпивке, но для людей просвещенных, «истинных пантагрюэлистов», это — приглашение пить из «источника мудрости».

Несмотря на отмеченную эволюцию во взглядах и настроениях Р., роман его обнаруживает глубокое идейное единство. Мировоззрение Р. сложилось в атмосфере гуманизма и Реформации. Педагогические идеи Рабле совпадают с идеями Бюде, Эразма Роттердамского, Лютера; его отношение к религии и духовенству близко к взглядам Эразма и т. п. В целом — это мировоззрение буржуазии, на заре капитализма восстающей против феодальных догм, средневекового обскурантизма и удушения прав личности. Р. не просто отражает эти новые идеи и чувства, но дает им в своем романе самое боевое выражение. Он — натура активная, воинствующая. Из всех древних величайшие в глазах Р. и наиболее им любимые — Демосфен, Аристофан и Эпиктет: три борца.

Р. начал с мажорных тонов. Его раскатистый смех, буффонное балагурство, гиперболизм образов первых двух книг — не только средство приманить читателя, чтобы помочь ему лучше овладеть скрывающимся за всем этим серьезным содержанием, но и выражение избытка сил, жизнерадостности нового молодого класса, перед к-рым раскрываются необъятные перспективы. Рабле прославляет наступивший расцвет наук и просвещения. «То время, когда я воспитывался, — пишет Гаргантюа своему сыну, — было благоприятно для наук менее нынешнего. То время было еще темнее, еще сильно было злосчастное влияние варваров, готов, кои разрушили всю хорошую письменность. Но по доброте божьей, на моем веку свет и достоинство были возвращены наукам» (кн. II, гл. 8). Этот новый гуманистический идеал Рабле утопически выразил в картине Телемского аббатства, этой ассоциации интеллигентов, которые, по выражению А. Н. Веселовского, «работают для преуспеяния человечества и свободны от труда». Телемское аббатство не знает правил, стесняющих гармоническое развитие личности, здесь нет места для «нищих духом», порочных и убогих, здесь царство красоты, молодости, радости жизни. Телемиты вольны вступать в брак, пользоваться благами богатства и свободы. Они чтут науки и искусства, между ними нет таких, кто не умел бы



Из иллюстраций XVIII века к «Гаргантюа и Пантагрюэлю»

«читать, писать, петь, играть на музыкальных инструментах, говорить на пяти-шести языках и на каждом языке писать как стихами, так и обыкновенной речью».

Зло осмеивая средневековый суд, феодальные войны, старую систему воспитания, всякую схоластику, богословскую метафизику и религиозный фанатизм, Р. прокламировал освобождение человеческой личности — и в первую очередь физической природы человека — от всяких пут. Рабле утверждает физическое, физиологическое начало как основное в жизни отдельных людей и человеческого общества.

Если в своей педагогической системе Рабле выдвигал принцип равномерного, гармонического развития душевных и физических свойств человека, то все же именно вторые он считал первичными. Земля, плоть, материя для него—основа всего сущего. Мотивы всех поступков, все человеческие движения изображаются им прежде всего как физиологические


LES
OEVVRES
DE M. FRANCOIS
RABELAIS, DOCTEVR
en Medecine.

Contenant cinq liures de la vie, faits, & dits Heroyques de Gargantua, & de son fils Pantagruel.

Plus, la Prognostication Pantagrueline, auec l'Oracle de la Diue Bacbuc, & le mot de la Bouteille.

Augmenté de ce qui s'ensuit.

Les Nauigations et Isles Sonantes, L'Isle des Apedefres La Cresme Philosophale, auec vne Epistre Limosine, & deux autres Epistres a deux Vieilles de differentes mœurs.

Le tout par M. François Rabelais.

A LYON,
PAR IEAN MARTIN

M.D.XCIX.

Титульный лист романа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» [1599]

рефлексы. Это восстание (в элементарных его проявлениях — еще грубое, «непросвещенное») так долго угнетаемой плоти сочувственно закрепляется Рабле в образе брата Жана. Ключ ко всякой науке и ко всякой морали для Р.—возвращение к природе. Все, что является отклонением от нее,—плохо (см. знаменитое противопоставление Физиса—Антифизии, кн. IV, гл. 32). Реабилитация плоти—задача столь важная для Р., что он сознательно заостряет ее, беря иногда нарочито грубый и циничный тон. Во всем романе его мы не найдем иного понимания любви между полами, нежели как простой физиологической потребности. Отсюда — смелость выражений Р., многочисленные пищеварительные и «анатомические» подробности и пр. Однако утверждение первенства физического начала в человеке отнюдь не означает у Рабле высшую оценку его. В конечном итоге Р. требовал подчинения телесного начала духовному (интеллектуальному и моральному), и картины невоздержанности в пище и питье часто имеют у него сатирический характер. Начиная с «Третьей книги» все сильнее звучит у него требование умеренности.

Красной нитью через весь роман (особенно в двух первых книгах) проходит вера в благость природы, в естественную «доброту» человека. Все естественные влечения, по мысли Р., законны, и если их не насиловать, они приведут лишь к действиям разумным и моральным (ср. Телемское аббатство с его девизом «Делай, что захочешь!»). Этот оптимизм эта светлая жизнерадостность, не исчезая вполне, лишь слегка омрачается в последних книгах привкусом горечи и разочарования.

Р. утверждал доктрину «естественной нравственности» человека, не нуждающейся в религиозном обосновании. Но и вообще в его понимании мира религии нет места. Не доходя до полного атеизма, Р. практически исключает бога, во всяком случае какую-либо религиозную догматику.

Все, что связано с практикой католицизма, подвергается Рабле жестокому осмеянию. Он ненавидит (подобно Эразму) богословов, глумится над Римом, учением о «декреталиях», всякой мистикой. Для Р. нет ничего ненавистнее монахов. По его мнению, «монашество происходит от праздности высших классов, которые таким путем избавляются от лишних ртов и от невежества и бедности народа, которые безделье предпочитают труду». При враждебности Р. всякой религиозной догме он не имел никаких оснований относиться к кальвинизму лучше, чем к католичеству. Уничтожая в издании 1542 пассажи, где раньше у него проскальзывали симпатии к кальвинизму, Р. не погрешил этим против своих более созревших к тому времени убеждений. Вероисповедная распря ему безразлична, ибо фанатики «папефиги» в его глазах вполне стоят фанатиков «папиманов». И Кальвин имел причины вторить сорбоннистам в своем осуждении Рабле, к-рый, по его словам, не верит ни в бога, ни в ад, ни в бессмертие души. Действительно, не порывая официально с христианством, Рабле дал ему столь же «широкое» толкование, как и Эразм, приравнивая евангельские легенды к античным мифам и считая те и другие лишь символами. Рассказав легенду о смерти Великого Пана, Пантагрюэль заключает: «Все же я толкую это как смерть великого спасителя верующих..., ибо он — наше Все, все что мы имеем, все, чем мы живем, все, на что мы надеемся,—все есть он, в нем, от него и через него» (кн. IV, гл. 28). Здесь Р. предельно обнажает свою мысль: его религия—философский пантеизм.

Своим зачаточным, но уже вполне отчетливым материалистическим методом мышления, всем боевым характером своей сатиры и своим жизнеощущением, борьбой своей не только с мистикой и метафизикой, но и (в противоположность напр. Ронсару и Плеяде) со всякой романтикой и эстетизацией образов и чувств Р. проявлял себя идеологом передовой буржуазии своего времени, революционно настроенным по отношению ко всему средневековому, феодальному, и стремящимся построить новый, гуманистический идеал жизни. Эта классовая позиция Р. ярче всего сказалась



Г. ДОРЕ. ИЛЛЮСТРАЦИЯ К РОМАНУ РАБЛЕ «ГАРГАНТЮА И ПАНТАГРЮЭЛЬ»

в его отношении к разным слоям общества. С наибольшей охотой и мастерством он изображал толпу, плебейскую среду, низы общества, включая интеллигентную деклассированную богему (Панург). Напротив, он почти не выводил представителей господствующих классов, а если и выводил, то в остро сатирическом плане, награждая их выразительными, не всегда удобопереводимыми именами: граф Спадассен, капитан Мердайль, герцог де Бадефесс, принц де Гратель и т. п. (кн. I, гл. 31, 33). Отношение Р. к различным классам фиксируется в гротескном описании «того света», к-рое дает побывавший там Эпистемон (кн. II, гл. 30): цари и великие мира сего выполняют там самые унизительные обязанности, между тем как скромные мещане и бедняки занимают первые места.

Как идеолог буржуазии эпохи первоначального накопления Р.—убежденный сторонник абсолютизма. Помимо основной линии королевской политики, сводившейся к борьбе с крупными феодалами, Рабле привлекало к Франциску I то широкое покровительство, к-рое в первую половину своего правления (примерно до 1535) тот оказывал гуманизму. И возможно, что наиболее положительные образы романа Р.—Грангузье, Гаргантюа и особенно Пантагрюэль, миролюбивые и добрые, пекущиеся о благе подданных «королифилософы»—имеют многие черты идеализированного Р. образа Франциска I. Но после наступившей реакции образ Пантагрюэля как короля тускнеет: в последних книгах он почти уже не показан правителем, а только путешественником и мыслителем, воплотителем философии «пантагрюэлизма».

Вполне соответствует идеологии Р. и стиль его—яркий, кипучий, необыкновенно красочный. Приемы комического у него крайне разнообразны — от наивной игры слов до тонкой философской иронии. В стиле и в языке Рабле еще много средневекового: хаотическое нагромождение слов, грубоватый гиперболизм, нарушения «хорошего вкуса», столь вменявшиеся Р. в вину «классиками» XVII и XVIII веков. Но во всем этом проявляется также плебейская природа стиля Рабле, его ориентация на низы. В целом—это сочный и исключительно гибкий язык, язык Ренессанса.

Р.—один из величайших мастеров описаний, острого диалога, портретирования. Р. очень много сделал для развития французского языка. Как гуманист он конечно вносил в него множество античных элементов. В его романе насчитали около 1 000 латинизмов и более 500 эллинизмов, из которых десятка два введены им самим. Однако, предвосхищая теории Плеяды, Р. проповедывал в этом отношении умеренность и в эпизоде с «лимузинским школяром» (кн. II, гл. 6) жестоко расправился с «обдирателями латыни», коверкающими французский язык. С другой стороны, Р. весьма обогатил язык разными вульгаризмами и провинциализмами, в особенности конечно туренскими.

Роман Р.—энциклопедия знаний того времени. Бесчисленны встречающиеся у Р. заимствования и цитаты из различных (числом более 100) авторов, особенно древних, причем материал этот Р. использует крайне разнообразно, иногда с полной серьезностью для доказательства какой-нибудь мысли, иногда ради комического эффекта, иногда в чисто орнаментальных целях, но всегда осваивая его и «модернизируя» в соответствии со своими идейными и художественными намерениями.

Р. не создал лит-ой школы и не имел прямых продолжателей, но влияние его на последующую литературу огромно. Из крупных французских писателей, на к-рых гуманистический и натуралистический юмор Р. оказал заметное воздействие, назовем Мольера (воспроизведшего мотивы Р. в нескольких своих пьесах), Лафонтена (стихотворные «Сказки»), Лесажа, Вольтера (гротески «Кандида»), Бальзака («Смехотворные рассказы» к-рого—прямое подражание Р.), отчасти Э. Ожье, из новейших—А. Франса (некоторые рассказы) и Р. Роллана («Кола Бреньон»). За пределами Франции влияние Р. всего заметнее в произведениях Свифта и Жан-Поля Рихтера.

Библиография: I. Лучшее издание произведений Р.: Œuvres de F. Rabelais, éd. critique, publiée par A. Lefranc, с обширными комментариями P. Champion, 1912 и сл. (не закончено); из прежних изданий A. de Montaiglon et L. Lacour'a, 3 tt., P., 1868—1872, и Ch. Marty—Laveaux, 6 tt., P., 1868—1903. Русск. перев. восходят к XVIII в.: Повесть славного Гаргантуаса, страшнейшего великана, СПБ, 1790. Новейшие: Гаргантюа и Пантагрюэль, перев. А. Н. Энгельгардта, изд. ред. «Нового журнала иностранной литературы», СПБ, 1901 (сильно сокращенный и неточный); Гаргантюа и Пантагрюэль, перев. В. Пяста, под ред. И. Гливенко, с предисл. П. С. Когана, рис. Г. Доре, «ЗиФ», М., 1929 (почти полный и лучший).

II. Gebhart E., Rabelais, la Renaissance et la Réforme, P., 1877; Stapfer P., Rabelais, sa personne, son génie, son œuvre, P., 1889; Millet R., Rabelais, P., 1892; Schneegans H., Geschichte der grotesken Satire, Strassburg, 1894; Vallat G., Rabelais, sa vie, son génie et son œuvre, P., 1899; Thuasne L., Études sur Rabelais, 1904; Lefranc A., Les navigations de Pantagruel, P., 1905; Tilley A., F. Rabelais, 1907; Plattard J., L'œuvre de Rabelais (Sources, invention et composition), P., 1910; Martin-Dupont N., F. Rabelais, P., 1910; Saineán L., La langue de Rabelais, 2 vv., Paris, 1922—1923; Plattard J., État présent des études rabelaisiennes, P., 1927; Веселовский А. Н., Рабле и его роман, «Вестник Европы», 1878, № 3 (переиздано в Собрании сочинений, т. IV, вып. I, СПБ, 1909); П—в, Рабле, его жизнь и произведения, «Русская мысль», 1890, № 7; Анненская А., Ф. Рабле. Его жизнь и литературная деятельность, СПБ, 1892; Фохт Ю., Рабле, его жизнь и творчество, М., 1914; Спасский Ю., Воскресение великого пана, «Литературная газета», 1934, № 132, 2/X.

III. Plan P. P., Bibliographie rabelaisienne, P., 1904 (библиография произведений Р.), журн. «Revue des études rabelaisiennes», 1903—1912, преобразовавшийся в 1913 в «Revue du seizième siècle»; Boulenger J., Rabelais à travers les âges, P., 1925.

А. Смирнов

РАБОЙ Айзик [1883—]—американский еврейский беллетрист. Р. в с. Завалье б. Каменец-Подольского округа. В 1904 эмигрировал в Нью Йорк, был рабочим, затем фермером, впоследствии опять стал рабочим-меховщиком. Дебютировал маленькими рассказами в 1908. Более крупные произведения—романы «Her Goldenbarg» [1914], «Der pas funem jam», «Dos wilde land» [1919]. В этот период Р. примыкал к буржуазной группе «Молодые». Р. особенно привлек к себе внимание еврейской лит-ой среды романом «Her Goldenbarg», живописующим быт фермеров в Америке. В 1923 роман был переработан в драму под названием «Štechik drot» (Колючая проволока).

Когда начала выходить коммунистическая газ. «Fraihait», Р. напечатал там ряд рассказов из ньюиоркской жизни под общим названием «Di baitš» (Кнут, 1922), но вскоре перешел в социал-фашистский журнал «Di zukunft». В 1928 Рабой вернулся в «Fraihait», где начал печатать роман «Proste mentšn» (Простые люди). Роман «Ergez wu in Dakote» (Где-то в Дакоте) он опубликовал в коммунистическом журн. «Hamer». После восстания арабов в Палестине осенью 1929 Рабой порвал с «Fraihait».

С углублением экономического кризиса у Р. назрел перелом. Он постепенно втянулся в борьбу революционного индустриального союза рабочих-швейников и принял активное участие в проведении революционной забастовки. Вторично возвратился в «Morgn fraihait» [июль 1932], на сей раз классово-сознательным пролетарием. С тех пор работает активно в ряде массовых организаций. Вступил в коммунистическую партию. В настоящее время Р.—секретарь литорганизации «Proletpen» и соредактор ее органа «Signal». Принимает активное участие в еврейских коммунистических изданиях («Morgn fraihait», «Hamer» и др.).

Р.—талантливый прозаик. В первый период своей лит-ой деятельности он старался быть аполитичным и «асоциальным», но по существу бежал от реальной действительности большого города: его привлекали примитивная идиллия американских прерий и образы старого еврейского местечка «черты». В произведениях этого периода писатель идеализировал еврейского кулака и ярко выражал свои сионистские националистические настроения. Однако совершившийся в его творчестве перелом открыл перед ним новые перспективы. Принимая участие в классовой борьбе, Р. все более культивирует социальную тематику городской жизни в Америке. Показ городских типов и образов разных классов и социальных прослоек у него реалистичен, зарисовки динамичны. *К. Мармор*

«РАБОЧАЯ ВЕСНА»—литературно-творческая группа пролетарских писателей, организованная в мае 1922 при участии Д. Бедного, И. Филипченко, Ф. Киселева, И. Доронина и др. Существовала при газ. «Рабочая Москва». В состав «Р. в.» входили рабочие, гл. обр. молодежь. За время работы группы выявились поэты и писатели: Я. Шведов, И. Рахилло, М. Платошкин, А. Исбах и др. Группа выпустила четыре литературно-художественных сборника стихов и прозы и сборник стихотворений. «Рабочая весна» принимала активное участие в организации МАПП. С 1924 работа группы свертывается. Вновь и с обновленным составом группа начинает работать с 1926. С 1927 группа порывает с ВАПП и вливается в «Кузницу». Группа прекратила свое существование в 1932.

Библиография: I. Группой «Р. в.» выпущены: Сборник «Рабочая весна», изд. «Московский рабочий», М., 1922; «Рабочая весна», Сб. № 2, изд. то же, М., 1923; Поэзия рабочих профессий, Сборник стихов, собр. и редактиров. Бор. Волиным, изд. «Новая Москва», М., 1924; «Рабочая весна», Песни и рассказы, Гиз, М., 1924 (Биб-ка для рабочих и крестьян, «Изба-читальня»); «Рабочая весна», Литературно-художественные альманахи, изд. «Недра», М., 1930; То же, альманах II, изд. то же, М., 1931. II. Отзывы о сборниках: Кубиков И., «Печать и революция», 1923, V; Швецов С., «На литературном посту», 1930, VIII; Замошкин Н., «Новый мир», 1930, III; «Октябрь», 1930, V—VI; К., «Пролетарский авангард», 1930, II; Н. С. и О. К., «Художественная литература», 1932, I.

РАБСЕЛЬКОРОВСКОЕ ДВИЖЕНИЕ—участие в печати рабочих и широких масс трудящихся, свойственное только коммунистической прессе. Принципиальное обоснование Р. д. дано в брошюре т. Ленина «С чего начать», где Ленин выдвигал план организации общерусской политической, подлинно массовой рабочей газеты, делаемой руками самих рабочих. Об этом Ленин писал и при организации старой «Искры». В сети «агентов» газеты т. Ленин видел остов такой организации, к-рая была бы достаточно крупной, чтобы охватить всю страну. Рабочие-корреспонденты рассматривались им как органическая часть самой печати (рабочая печать самих рабочих). «Это недоразумение, — писал т. Ленин,—будто бы именно литераторы и только литераторы (в профессиональном смысле слова) способны участвовать в органе. Напротив, орган будет живым и жизненным лишь тогда, когда на пяток руководящих и постоянно пишущих литераторов придется пятьсот или пять тысяч—не литераторов» (т. V, стр. 505).

Массовое Р. д. впервые развернулось в России в 1912 вокруг «Правды» (11 114 корреспондентов). Исключительный рост Р. д. принято после Октябрьской революции. Появилось большое количество большевистских газет, профессиональных изданий, широко вбирающих в себя волну Р. д. К этому же времени относится развитие массового военкоровского движения (письма солдат с фронта). В январе 1925 Р. д. исчислялось 140 тыс., к концу 1928—500 тыс., в 1930—2 млн. участников и наконец на XVII партсъезде т. Сталин указал на наличие в стране «свыше 3 миллионов рабселькоров».

Типической фигурой участника Р. д. в первый период революции был рабкор-боец, агитатор среди населения, автор фронтовых рассказов и заметок о победах Красной армии. В восстановительный период рабкор — верный помощник партии в борьбе с бюрократизмом, инертностью, в организации субботников и т. д. В период реконструкции активно-организаторская функция рабкора определилась с еще большей четкостью. Р. д. растет как движение передовиков соцсоревнования и ударничества, активных помощников партии в развитии самокритики.

В соответствии с ходом социалистического строительства усложнялись задачи Р. д. От боевой заметки, призывающей к выдержке, дисциплине, разоблачающей проникнувшего в ряды Красной армии врага, рабкоры эпохи восстановления хозяйства переходят к более сложным формам участия в прессе. От рабкоров требовалась еще большая чуткость в умении распознать врага. «Если в первый период развития рабселькоровского движения,— говорится в постановлении ЦК ВКП(б) от 16/IV 1931,—главная задача рабселькоров сводилась к разоблачению и вскрытию „мелких" недостатков механизма, то в нынешний период рабселькоры должны гораздо глубже

вникать во все важнейшие вопросы соцстроительства, всесторонне выявляя недостатки, а также освещая наиболее яркие положительные стороны достижений соцстроительства на всех его участках, начиная с аггрегатов, отделений, цехов, заводов, трестов и т. д.».

Сами формы организации Р. д. не одинаковы на разных этапах революции. Партия постоянно и неустанно руководит Р. д. ЦО партии «Правда» ведет систематическую организационную и массовую работу с рабкорами, при «Правде» же происходило I Всесоюзное совещание рабселькоров 17/II 1919. Перед рабкоровскими и селькоровскими организациями партия ставила задачу стать на деле школой коммунизма, ЦК ВКП(б) требовал от низовых парторганизаций умелого идейно-политического воспитания рабкоров на конкретной газетной работе. Партия ограждала рабселькоров от преследований классовых врагов, от преследований зажимщиков самокритики, в то же время партия остерегала Р. д. от мелочной опеки, оказенивания и администрирования со стороны партийных и советских организаций. Р. д. носит добровольческий характер. Правые оппортунисты оспаривали принципы руководства Р. д., они рассматривали Р. д. как информационное движение, как пассивное отражение настроений, «канал недовольства масс» (из выступлений на IV Всесоюзном совещании рабселькоров) и задерживали Р. д. на старом этапе восстановления хозяйства. Эти установки были опровергнуты. В период реконструкции рабселькоровское движение развертывает ряд походов — походы за качество, производственные смотры, конкурсы, переклички, рационализаторские счета и т. д.—и этими новыми формами работы повышает удельный вес и качество газет. Десятитысячный рейд ударников печати на металлозаводе в Сталине, такие же рейды в Донбассе, Магнитогорске, Кузбассе, на транспорте показывают неисчерпаемые силы рабселькоровского движения и ту огромную помощь, которую дает это движение рабочему государству.

Р. д. является одним из источников выдвижения новых сил в советскую литературу. Для многих советских писателей путь в лит-ру лежал через участие в рабселькоровском движении. Ставский, Панферов, Галин, Жига, Платошкин—вот далеко неполный список писателей, профессионально определившихся через участие в Р. д. С другой стороны, известные советские писатели, напр. Шагинян, Никулин, Толстой, Федин и мн. др., не являясь рабселькорами, тем не менее постоянно участвуют в газетах как центральных, так и периферийных.

Опыт Р. д. Советского Союза переносится в зарубежную коммунистическую печать. «Юманите» (Франция) к началу 1934 имела 4 000 рабкоров; американская газ. «Дейли Уоркер»—800 рабкоров, английская «Дейли Уоркер» — 600. Подпольная коммунистическая пресса Германии объединяет несколько десятков тысяч рабкоров. Японские коммунистические газеты «Секки» и «Дайнимужин», подвергающиеся свирепым гонениям, отнюдь не растеряли, а, наоборот, увеличили ряды своих низовых корреспондентов с предприятий и деревень.

Библиография: [Ленин В. И.], В. И. Ленин о рабочей печати, Сб., составил А. Г. Венедиктов, Гиз. М.—Л., 1926; Ленин В. И., Что делать?, Сочинения, т. IV, изд. 3, М.—Л., 1931, стр. 403; Его же, Письмо к товарищам. К выходу органа партийного большинства, там же, т. VI, М.—Л., 1931, стр. 374—375; И. Сталин о печати, сост. А. Быстрозоров, Г. Набатов и Н. Шур, Ленинградское обл. издательство, Л., 1932; Ульянова М. И., Рабкоровское движение за границей и международная связь, издательство «Правда» и «Беднота», М., 1928; Постышев П. П., О задачах рабселькоров, Доклад на I обл. съезде рабселькоров Харьковщины, Партиздат, М., 1933; Набатов Г. И., Решения партии о печати и рабселькоровском движении, Сб. [Резолюции съездов, постановления ЦК ВКП(б), Всес. совещания при ЦО «Правда» и др.], изд. Ленинградского обл. изд-ва, [Л.], 1933; Его же, В. Ленин и Сталин о пролетарской печати, изд. 2, Ленинградского областного изд-ва, Ленинград, 1934.

С. Данилин

РАГИМ Мамед [1907—]— азербайджанский тюркский советский поэт. Выступил в печати в 1926. Начал, как и многие, с интимно-лирических мотивов; постепенно перешел к социально-политическим темам. Первая его книга стихов «Арзулар» (Желания) вышла в 1930, вторая книга «Икинджи Китаб» (Вторая книга)—сборник поэм и стихотворений—в 1933. Содержание его произведений: борьба за нефть и в известной степени показ колхозного строительства, антирелигиозная пропаганда. Воспевая Октябрьскую революцию, поэт жалеет, что поздно родился и не мог лично участвовать в октябрьских событиях. Нередко в произведениях Р. ощущается разрыв между формой и содержанием, иногда творческие приемы его примитивны. Лучшими произведениями поэта являются: «Иран», «Хаспуш» (Жулик), «Йени ил» (Новый год) и др. Для Рагима характерно применение различных метров и стремление обогатить язык живой народной лексикой. Некоторые из его стихов переведены на армянский и русский языки. Рагим перевел ряд стихотворений В. Маяковского, А. Гидаша, Д. Бедного, Блока и др.

Библиография: П. Назим А., Мехти Г., Кулиев М., Статьи в газетах и литературных журналах за период 1927—1934.

Дж. Акрем

РАДЕК Карл Бернгардович [1885—]—публицист, политический деятель. Член ВКП(б). Участвовал в рабочем движении Польши, Германии, а после Февральской революции 1917—России. После революции 1905 работал с Розой Люксембург в левой германской с.-д. В самом начале империалистической войны занял интернационалистическую позицию, был участником Циммервальдской и Кинтальской конференций. После Октября переехал в Петроград, примкнул к левым коммунистам и выступал против Брестского мира. Работал в Наркоминделе в качестве руководителя отдела Центральной Европы. В ноябре 1918, когда разразилась революция в Германии, Р. поехал туда в качестве делегата на Съезд советов. 15 февраля 1919 был арестован и только в декабре вернулся в Россию. С 1920 по 1924—секретарь ИК. В 1919—1924—член ЦК ВКП(б). Осенью 1923, в дни Гамбургского восстания, присоединился к позиции правых деятелей КПГ Брандлера и Тальгеймера, ставших впоследствии ренегатами. В 1924—активный участник троцкист-

ской оппозиции, превратившейся в контрреволюционную группу. XV съездом был исключен из партии. Возвращен в партию после того, как летом 1929 признал правильность генеральной линии партии и контрреволюционность троцкизма.

В центре внимания Р. как политика и публициста стоят сложнейшие, наиболее актуальные проблемы современной мировой политики. Вскрывая классовые корни этой поли-



тики и поведения ее деятелей, Р. всегда помнит, что история делается людьми. Исключительное знание современной действительности дает ему возможность показать борьбу социалистического и капиталистического миров, внутренние противоречия империалистического мира во всем их живом своеобразии. Публицистическая страстность и целенаправленность, острое восприятие живых людей, проводящих политику своих партий и классов, делают его публицистику высокохудожественной.

В «Портретах и памфлетах» Р. (2 тома) проявляется основное качество его работ. Он не ограничивается суммарной оценкой явления, а вскрывает в нем то особенное, что отличает его от многих других, родственных ему явлений. Социально-типическое показывается в своем индивидуализированном проявлении. Но в этом индивидуализированном показе нет импрессионизма и субъективистского психологизма. Отдельные явления выступают в своей социальной закономерности и обусловленности. Таков напр. портрет Нансена («Портреты и памфлеты», т. II). Р. умеет вскрывать особенность данного момента, данной ситуации в общем процессе борьбы.

Непосредственное литературно-художественное значение имеют воспоминания Р. и портреты деятелей пролетарской революции, включенные в сборник «Портреты и памфлеты», о Розе Люксембург, Карле Либкнехте, Лео Иогихесе, Кларе Цеткин и др., а также художественно-публицистические зарисовки представителей империалистического и социал-фашистского мира (лорд Керзон, Гинденбург, Эберт и др.).

Глубокое понимание огромной исторической значимости Ленина, Сталина и их ближайших соратников—Свердлова, Дзержинского,—Цеткин, Люксембург позволяет Радеку через их портреты осветить большие проблемы социализма, роста социалистич. человека, дать опыт нашей эпохи в свете будущего. Здесь надо особенно отметить его работу «Зодчий социалистического общества», где в виде лекции из курса истории победы социализма, прочитанного в 1967, в пятидесятую годовщину Октябрьской революции, он дает портрет т. Сталина и вскрывает великую роль Сталина в борьбе за победу социализма, показывает все величие сталинского периода. «На мавзолее Ленина, окруженный своими ближайшими соратниками — Молотовым, Кагановичем, Ворошиловым, Калининым, Орджоникидзе, стоял Сталин в серой солдатской шинели. Спокойные его глаза смотрели в раздумьи на сотни тысяч пролетариев, проходящих мимо ленинского саркофага уверенной поступью лобового отряда будущих победителей капиталистического мира. Он знал, что он выполнил клятву, произнесенную десять лет назад над гробом Ленина. И это знали все трудящиеся СССР, и это знал мировой революционный пролетариат.

К сжатой, спокойной, как утес, фигуре нашего вождя шли волны любви и доверия, шли волны уверенности, что там, на мавзолее Ленина, собрался штаб будущей победоносной мировой революции».

Эти заключительные слова о Сталине на фоне первомайской демонстрации 1933 подымаются до эпоса революции.

Радек нередко выступает непосредственно на фронте литературы и искусства со своими статьями о тех или других значительных явлениях литературы («Поднятая целина» Шолохова, «Большой конвейер» Я. Ильина, Ремарк и др.), о театральных постановках («Смерть русского капитализма, или Егор Булычев и другие», по поводу постановки «Короля Лира» в Госете, о том, «Как Всеволод Мейерхольд попал в Гамлеты и как Жирофле-Жирофля начали строить»), о кино («Два фильма»).

Две задачи ставит Радек перед литературной критикой: популяризации произведения искусства и помощи писателю в познании действительности. Для Радека-критика характерно обращение к автору, активное участие в процессе его внутренней перестройки. Он протягивает руку писателю, он борется за талант художника, чтобы завоевать его для революции.

Мелкобуржуазной лит-ре Р. уделяет особое внимание, так как мелкая буржуазия может явиться резервом и для пролетариата и для буржуазии. Статьи о Драйзере, Жиде и особенно о Р. Роллане намечают путь от мелкобуржуазного гуманизма к пролетарскому, от иллюзий пацифизма к защите пролетарской революции. В безнадежных же

случаях (случай с Ремарком) Р. ограждает от влияния пацифизма восприимчивых к его яду писателей и читателей. Используя объективную ценность потрясающих картин империалистической войны, созданных Ремарком, Р. находит слова, к-рые должны заставить задуматься не одного мелкобуржуазного пацифиста: «И ты их все-таки предал, Ремарк, твоих товарищей, гниющих на полях Франции, ибо ты не зовешь на бой против тех, кто погнал их на смерть»... «Неужели для того вы воскресили в ваших товарищах память о войне и заставили их страдать заново, чтобы выторговать себе ренту из их крови?»

В статье о «Дне втором» Эренбурга Р. сумел объяснить сложные процессы изживания буржуазного индивидуализма, характерные для ряда выдающихся и западных и советских писателей, из расстановки классовых сил в стране. Р. энергично выступил против схематизирующего искажения прошлого в романе польского пролетарского писателя Кручковского «Кордиан и Хам». Борясь против патриотической легенды о восстании 1830, созданной буржуазной Польшей, Кручковский берет шляхту как единое целое, не знающее расслоения и внутренней борьбы. Р. объяснил Кручковскому его ошибку, показал наличие части шляхты, объединявшей борьбу за освобождение Польши с борьбой за демократию, за освобождение крестьян, а главное—указал на неслучайность этой ошибки—на неверную постановку национального вопроса.

В статье «Под лозунгом социалистического реализма» Радек вскрыл основу троцкистского отрицания пролетарской литературы в контрреволюционной троцкистской теории о невозможности построения социализма в одной стране.

На первом Всесоюзном съезде советских писателей Р. прочел доклад «Современная мировая литература и задачи пролетарского искусства», где показал роковую роль империализма и фашизма для современной лит-ры капиталистических стран. Р. противопоставил фашистской лит-ре социалистическую литературу и показал в какой мере переход на сторону пролетариата является фактором творческого возрождения и расцвета лучших писателей, порвавших с буржуазией. Доклад Радека вызвал большой отклик в капиталистических странах, на него реагировали не только друзья, но и враги социализма. На выступление польского писателя Каден-Бандровского Радек ответил двумя полемическими статьями, где вскрыл беспочвенность и низкий уровень критики его позиций буржуазными писателями.

Литературно-критическая деятельность Р. составляет лишь часть его общеполитической литературной работы. Р. активно занимается вопросами международной политики. Его статьи по международным вопросам постоянно печатаются в «Известиях».

Библиография: I. Часть предвоенных работ Р. издана на немецком яз. под заглавием: In den Reihen d. russischen Revolution. Из многочисленных работ Р. на русском языке указываем только имеющие непосредственное отношение к вопросам литературоведения: Карл Либкнехт, М., 1918; Памяти Либкнехта, Баку, 1919; Жизнь и дело Ленина, Л., 1924 (неск. изд.); О Ленине, М., 1924; Революционный вождь, Л., 1924 (Ленинская биб-ка); Роза Люксембург. Карл Либкнехт. Лео Иогихес, М., 1924; Портреты и памфлеты, М.—Л., 1927; То же, 2 тт., М., 1933; То же, 2 тт., М., 1934; Портреты вредителей. (Рис. Дени), М.—Л., 1931; От Гете к Гитлеру, «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК», 1932, № 90, 31 марта; Мелкий буржуа возвращается с войны. О Ремарке, «Интернациональная литература», 1933, № 3; Зодчий социалистического общества, М., 1934 (два изд.); Современная мировая литература и задачи пролетарского искусства, М., 1934; Геркулес, чистящий Авгиевы конюшни зубной щеткой, «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК», 1934, № 235, 16 окт. (об. Э. Синклере); Под лозунгом социалистического реализма, «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК», 1934, № 191, 17 авг.; Мысли к съезду советских писателей, «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК», 1934, № 187, 12 авг.; Революционный польский роман. (О романе Л. Кручковского «Кордиан и Хам»), «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК», 1934, № 171, 24 июля; «Сапожник, который знал не только колодки». К 65-летию со дня рождения Мартина Андерсена-Нексе, «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК», 1934, № 147, 26 июня; Про Китай, Японию и социалистический реализм, «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК», 1934, № 125, 30 мая (о романе Пэрл Бак «Земля» и о повести Л. Рубинштейна «Тропа самураев»); Жертва хаоса... в собственной голове, «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК», 1934, № 120, 24 мая (о статье А. Гарри «Жертвы хаоса», критикующей роман И. Эренбурга «День второй»); День второй Ильи Эренбурга, «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК», 1934, № 115, 8 мая. Автобиографию Р. см. в «Энциклопедическом словаре Русского библиографического института Гранат», издание 7, т. 41, ч. 2, стр. 138—169 (приложение «Деятели СССР и Октябрьской революции»). *И. Нусинов*

РАДЖИ Гаджи Абдул Гасан — азербайджанский тюркский поэт середины XIX в., один из наиболее ярких представителей реакционного религиозно-сектантского лит-ого направления, которое смыкалось с реакционным шиитизмом. Произведения писателей этого направления в тюркской лит-ре недостаточно исследованы; они пользовались большой популярностью среди отсталых широких масс, являясь в руках феодалов и духовенства орудием эксплоатации и порабощения трудящихся. Раджи был одним из крупнейших и популярнейших творцов лирической элегии. Он писал на тюркском и персидском языках (оды, газели и т. д.). Содержание его произведений сводится к «воспеванию» канонизированных «святых», в особенности авторитетнейшего из них Гусейна и его сторонников, убитых в Кербале (Аравия) в начале VIII века.

Библиография: П. Исмаил Хикмет, История азербайджанской литературы, т. I, Баку, 1928; Кочерли Фридун бек, Материалы истории азербайджанской литературы, Баку, 1926; Зейналлы Х., Абдулла Шаик, Мусаханлы, Эфенди Задэ Дж., Рабочая книга по литературе, ч. 1, Баку, 1928. *А. Дж.*

РАДИАНИ Шалва [Шецирули, 1904—]— грузинский советский критик. Начал писать в 1923. С 1927—редактор ряда газет и журналов: «Мнатоби», «Пролетарули Мцерлоба», «Дроша», «Сабчота Мцерали», «Литературули газети» (на груз.), «На рубеже Востока» (на русск. яз.). Под его редакцией издаются некоторые грузинские классики (Г. Эристави, Р. Эристави, И. Евдошвили). Р.— автор нескольких книг: «Литературные портреты», «О литературных вопросах», «Проблемы литературоведения» и др., посвященных гл. обр. анализу творчества современных грузинских писателей, а также классиков XIX в. В своих работах Р. стремится давать портреты писателей, характеризуя их по основным мотивам творчества. В свое время Р. проводил рапповскую линию в грузинской советской критике. *Г. А—дзе*

РАДИМОВ Павел Александрович [1887—]—современный поэт и художник. Р. в деревне Рязанской губ. Окончил филологический факультет Казанского ун-та. С 1908 выступает как художник. В 1912 вышла первая книга стихов Р. «Полевые псалмы», в 1914—сборник «Попиада». В 1917 Р. заведывал ИЗО НКП в Казани. В 1922 переехал в Москву и совместно с художниками Григорьевым и Наумовым принял участие в организации АХР. После революции Р. выпустил сборник стихов «Деревня» [1922]. Последние годы Радимов работает преимущественно в области живописи.

Ранние стихи Р. характерны, с одной стороны, пантеистически окрашенными мотивами («Полевые псалмы»), а с другой—мотивами, близко соприкасающимися с тем течением в акмеизме, которое представлено дореволюционным творчеством Нарбута и Зенкевича. Р. в ряде стихов создает настоящие гимны плоти, рисует образы «зверья первозданного», первобытного человека с его буйными и примитивными инстинктами самца, хищника, охотника. Но уже со второй книги в творчестве Р. появляется тема русской деревни, ставшая центральной и основной для Р.

С эпической безмятежностью, в медлительных ритмах гекзаметра воспевает Р. традиционный хозяйственно-бытовой уклад старой деревни: «ревностный пахаря труд, дело святое земли». Его деревенские стихи описательны и статичны; натуралистически выписанная деталь выдвигается на первый план: «Вымя, нагрубшее за день, корова несет над землею, низко, как полный сосуд, капли на сосках дрожат».

Революционная перестройка деревни после Октября почти не затронута в творчестве Р. В созерцательной поэзии Р. первых этапов революции, идеализирующей и утверждающей старозаветный деревенский уклад, сказалось влияние кулацких настроений.

Библиография: I. Полевые псалмы, Казань, 1912; Земная риза, 2-я кн. стихов, Казань, 1914 (изд. 2, Казань, 1915); Попиада, Поэма, изд. 3, Казань, 1922; Деревня, Стихи, Казань, 1922; То же, Гиз, М., 1924; То же, со статьями П. С. Когана и В. Н. Перельмана, изд. АХР, М., 1926; Земное. [Избранные стихи], пред. Л. Сосновского, «Огонек», М., 1926; Телега, [Избранные стихи], «Узел», М., 1926.

II. Путеводитель по современной русской литературе, составл. И. Н. Розановым, «Рабпрос», М., 1928; Розанов И в., Русские лирики, М., 1929; Перельман В. Н., Живопись Радимова, АХР, М., 1926; Бескин О., Кулацкая художественная литература и оппортунистическая критика, М., 1930.

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

РАДИОЛИТЕРАТУРА—лит-ра, предназначенная для радиовещания и состоящая как из приспособленных к этой цели печатных художественных произведений, так и из произведений, написанных специально для радио. Радиовещание, как на то указал Ленин, является мощным орудием культурной революции, давая способ непосредственного общения с самыми глухими отдаленными местами, позволяя создать «митинг с миллионной аудиторией», «газету без бумаги и расстояния». Тем самым радиовещание открывает огромные новые возможности для массового распространения лит-ры. Воспроизведение лит-ры, как и других искусств, на радио не является механической трансляцией исполнения—исполнение перед микрофоном требует учета специфики радио, специальной творческой работы.

Известные требования предъявляют условия радиовещания и к самому лит-ому произведению. Если лирика с ее краткостью и установкой на произнесение не нуждается в особом приспособлении ее для радио, то нельзя того же сказать об эпосе в целом. Совершенно очевидно, что роман в силу своей длительности и требует или подачи отрывка или монтажа, дающего известное представление о целом. В иных случаях прибегают, и подчас не без успеха (как напр. это было с «Железным потоком» Серафимовича, «Пошехонской стариной» Салтыкова-Щедрина и др.), к трансформации лит-ого рода—к инсценировке романа, к драматизации эпической поэмы, превращающейся в многоголосую ораторию (напр. «1905 год» Пастернака). В то же время радио благоприятствует произведениям, имеющим установку на устное произношение, и может давать стимулы к их возникновению. Так, некоторые немецкие теоретики и писатели, напр. Г. Франк, А. Цвейг и др., говорят о специально предназначенной для радио «слуховой новелле» (Hörnovelle) с возрождением устного эпоса на радио.

Своеобразно отношение к радио драматической формы. С одной стороны, транслируемое по радио драматическое представление терпит огромный ущерб, поскольку для радиослушателя отпадает все предназначенное для глаза и понятное лишь при условии совместного зрительного и слухового восприятия. Но с другой стороны, радио оказывается технической базой, на к-рой возникает новый, специфический вид драматического искусства, могущий претендовать на особое место в классификации искусства, а именно—«слуховая пьеса» (немецкое Hörspiel, Funkspiel), радиопьеса, т. е. драматическое представление, рассчитанное исключительно на слуховое восприятие.

Наше литературно-художественное радиовещание пережило период [1930—1932] увлечения так наз. «радиоискусством», при к-ром предавалось остракизму все, не облекавшееся в специфические радиоформы; чистое «радиоискусство» провозглашалось ведущим на радио и противопоставлялось «телефонированию». На практике это привело к множеству малоудачных опытов, формалистическому экспериментаторству и даже просто к халтуре; лишь некоторые радиокомпозиции были удачными, как напр. «Галицийская Жакерия» Бруно Ясенского и немногие др.

Основная первоочередная задача литературно-художественного вещания—это доведение до масс лучших достижений советской лит-ры и театра, с одной стороны, и классического наследства—с другой. В соответствии с этими задачами Оргкомитет Союза советских писателей и Всесоюзный комитет радиовещания в 1934 развернули работу по привлечению крупных советских писателей на радио. Радио дает возможность ознакомить слушателей с новыми, еще не напечатанными произведениями выдающихся мастеров художе-

ственной лит-ры, а также с наиболее интересными достижениями молодых, начинающих авторов. Насколько велика роль радио в деле распространения художественной лит-ры, видно хотя бы из того, что в СССР ежемесячно передается в эфир 150 печатных листов лит-ого текста. И все же писатели в работу на радио втянуты недостаточно. В частности это отставание дает себя знать в деле овладения специфическими возможностями радио и в деле создания высококачественной радиопьесы.

Зародышевые формы Р. не позволяют еще дать характеристику ее, но дают полное основание говорить о ряде специфических моментов, которые приобретает лит-ра для радио. Возникает вопрос о своеобразном ответвлении лит-ого творчества, о специально написанной лит-ре для радио. Перед писателем и драматургом, пишущим для радио, встает ряд вопросов: необходимость учета устного исполнения, ограниченности времени, возможности введения в текст непосредственно звучащих голосов персонажей, музыки, элементов драматизации и т. д.

Всем этим определяется своеобразие литературного творчества для радио, отличного от обычных форм литературы.

РАДИОЛИТЕРАТУРА НА ЗАПАДЕ.—Новый вид лит-ры, возникший на технической базе радио, приобрел значительную популярность в ряде западных стран, особенно в Италии, где радиопьесы писались такими известными авторами, как Пиранделло и Маринетти, но гл. обр. в Германии и Австрии.

Радиодраматургия как искусство, рассчитанное на широкий охват масс, искусство, монополизированное более, чем какое-либо другое, господствующими классами, с особенной остротой и яркостью обнажает идеологический облик послевоенной буржуазии, отражая процесс ее фашизации. Яркое выражение установки буржуазной демократии получили в эстетике так наз. интимизма. Это течение представляло собой экспрессионизм, приспособившийся к условиям частичной капиталистической стабилизации, пришедший к оправданию буржуазной действительности и соответственно ярко обнаруживающий черты упадочного психологизма и мистически окрашенного импрессионизма. Интимизм уводит от социального к индивидуальному, в план «извечных» проблем и причудливых извивов индивидуальной психологии («Мальмгреен» Шефера, «Чудо рождается из тебя» Герзе, «Биение сердца» и др.). Этому отвечает и лиризация интимистской радиопьесы, построение ее как внутреннего монолога или диалога. Таков жанр лирической монодрамы («Сестра Генриетта» Кессера, «Чудо рождается из тебя» Герзе и др.), интимно-бытовой, семейный жанр (напр. «Чудеса брака» Матерна, где слушатель «заглядывает» как бы через замочную скважину в различные квартиры дома).

Наряду с интимизмом большую роль в радиодраматургии в Германии и вообще на Западе играл конструктивизм, исходивший в области спецификации радиоискусства из его технической базы. Технологическая эстетика формализма выдвигает в качестве основной проблему радиогеничности — тех изменений, которые привносятся всеми звеньями радиопередачи, — и выведения на этой основе рецептов построения радиогеничных произведений без какой-либо связи с содержанием последних.

Основной, специфический для радио и новый для искусства материал конструктивист видит в шумах. Конструктивист заинтересован не связями изображаемого им мира, а фактурной обработкой свободно комбинируемого звукового материала. Отсюда бессюжетность конструктивистских радиопьес. Элементарным жанром конструктивистской радиопьесы является слуховая картина, Hörbild (напр. «Товарищи моря» Линдемана). Серия слуховых картин, перемежаемых подчас музыкой, песенками, образует жанр художественного обозрения. Задачу радиопьесы некоторые конструктивисты видят в том, чтобы она стала «сверхпартийным политическим репортажем». Воспроизводя таким образом «нейтральную» позу буржуазной технической интеллигенции в борьбе труда и капитала, конструктивизм на радио служит методом апологии капитализма (теоретики конструктивистской радиопьесы — Понгс, Широкауэр, Бишоф, Цукер, Фишер и другие).

Параллельно с углублением кризиса и ростом фашизации в Германии выделяется группа попутчиков национал-социализма из рядов фашизирующейся буржуазной интеллигенции, которую можно назвать группой тоталистов (total — всеобщий, целостный); сюда можно причислить искусствоведов и критиков—Кольба, Кутшера, Эльхингера и других, драматургов—Кизера, Гейница, Леонгардта и других. Тоталисты воспроизводят социально-политические установки фашизма в форме наиболее общих, отвлеченных философских идей, культивируют искусство абстрактное, символическое, иррационалистическое. Стремление к расширению социальной базы буржуазной диктатуры ведет к поискам всякого рода абсолютных, общеобязательных норм, находимых преимущественно в философии объективного идеализма, реакционного правого гегельянства, в религиозной метафизике. С точки зрения «содержательности» воинствующего религиозного идеализма тоталисты критикуют формализм в радиодраматургии. Тенденция к установлению «авторитарных отношений» приводит тоталистов к борьбе с субъективизмом и индивидуализмом в искусстве. Тоталистская драматургия стремится освободить радиопьесу от всего материального, конкретного, в частности от бытового. Устраняется всякая локальность во времени и пространстве; не допускаются никакие изобразительные, натуралистические шумы; драма возвращается к принципу единства места. Согласно поэтике тотализма содержание радиопьесы должно составлять «общечеловеческое», «вневременное», «символическое». Сюжет упрощается; желательным становится единство действия, не затемняющего схематической игры «первичных сил». Вместо индивидуализированных персонажей в пьесах дейст-

вуют схематические типы, мифические, аллегорические фигуры. Характеристическая окраска голосов исполнителей заменяется «отвлеченным звучанием», которое объявляется специфическим для радио. В поисках моментов «сверхиндивидуального» делаются опыты возрождения в радиопьесах античного хора. В драмы вводятся «сверхсюжетные» персонажи, истолковывающие скрытый смысл происходящего. «Классическим» жанром тоталиама является радиомистерия. Примером радиомистерии может служить «Шах! Паландра» Гейнца, где вне времени и пространства действуют абстрактные, метафизические сущности — голос мира, Дух великого, Дух малого, человек и т. д. Распространенным является также жанр религиозной радиосюиты. Романтизация средневековья, лозунги возрождения религии и религиозного искусства—обычная тематика такого рода пьес. К этим жанрам примыкают многочисленные переработки для радио средневековых мираклей, моралитэ, легенд, античных и библейских мифов и т. п.

По мере усиления фашизации в Германии тоталистская радиодраматургия начинает воспроизводить национал-социалистические лозунги все с большей определенностью и конкретностью. Тоталистская радиомистерия становится социальной мистерией на злободневную тему (чудесное избавление от кризиса, безработицы, возрождение Германии Гитлером, превращение материалистов, революционеров в набожных национал-социалистов и т. п.). Проповедь милитаризма, империалистических захватов, создания «Великой Германии», антикоммунистическая агитация становятся за последний период основным содержанием фашистской радиодраматургии, все более превращающейся в обнаженную и упрощенную национал-социалистическую агитку.

Библиография: Pongs H., Das Hörspiel, Stuttgart, 1931; Kolb R., Horoskop des Hörspiels, B., 1932; Dichtung und Rundfunk, Reden u. Gegenreden, Berlin, 1930 (стенограмма Кассельской конференции); Lampe F. u. Scheiffler E., «Rundfunk-Empfang», Langensalza, 1929. Статьи, рецензии и тексты радиопьес в журн.: «Der deutsche Rundfunk», «Bayerische Radio-Zeitung», «Funk», «Die Sendung», «Radio-Welt», «Weltbühne», «Jahrbuch Reichs-Rundfunk-Gesellschafts» и др. О высказываниях Ленина о значении радиовещания см.: «Рабочая газета», [М.], 1925, № 25 от 31 января; «Ильич радиофикатор» С. Ботина, «Известия ЦИК», 1927, № 17 от 21 января; «Ленин и радио» Н. Г. (Н. Горбунов); «Радио всем», М., 1927, № 21 (40); «К истории радиовещания в СССР» проф. М. А. Бонч-Бруевича (стр. 499); Михайловский Б. и Песис Б., Статьи в журн. «Говорит СССР», 1932, №№ 25, 28—30; 1933, №№ 4, 7, 11—13, 17—18; в журн. «Знамя», 1934, № 2 (Германский милитаризм в радиоискусстве). *Б. Михайловский*

РАДИЧЕВИЧ Бранко [1824—1853] — сербский лирик. Основную и среднюю школу кончил в Хорватии и Венгрии, умер студентом юридического факультета в Вене. При жизни Радичевич выпустил две книги стихов: «Песме» (Песни, Вена, 1847) и книгу эпических песен «Гојко и Хајдуков гроб» (Гойко и могила партизана, 1851). После смерти Р. была выпущена еще одна книга его стихов «Песме» в Теншиваре (Венгрия) в 1862.

Р. является одним из лучших сербских поэтов. В его стихах не заметно даже следа книжных, в особенности иностранных влияний, столь заметных у громадного большинства сербских поэтов. Его лирика воспроизводит действительную жизнь, выражает мысли, стремления и чувства современной ему мелкобуржуазной сербской молодежи Хорватии и Венгрии. На фоне его иногда чрезмерно жизнерадостной, бесшабашной лирики— «Бачки растанак» (Студенческая разруха) и пр. — выделяется несколько стихотворений, навеянных предчувствием близкой смерти, полных глубокой печали — «Кад млидијах умрети» (В предчувствии смерти). Эпические стихотворения Р. слабее. В творчестве Р. иногда проскальзывает сочувствие контрреволюционному в эти годы сербскому национализму. Радичевич был первым сербским поэтом, писавшим по новому правописанию, и противником «иллиризма» (*см.*). Произведения Радичевича выдержали большое количество изданий.

Библиография: Скерлић Ј., Историја нове српске књижевности, Београд, 1921. *А. Д—ский*

РАДИЩЕВ Александр Николаевич [1749—1802] — революционер-писатель. Родился в небогатой дворянской семье. Воспитывался в Пажеском корпусе. Затем в числе других 12 юношей был послан Екатериной II за границу (в Лейпциг) для подготовки «к службе политической и гражданской». В Лейпциге Р. изучал французскую просветительную философию, а также немецкую (Лейбниц). Большое влияние на политическое развитие Р. имел «вождь его юности», талантливый Ф. В. Ушаков, жизнь и деятельность к-рого Р. впоследствии—в 1789—описал в «Житии Ф. В. Ушакова». Вернувшись в Россию, Р. в конце 70-х гг. служил в таможне чиновником. С 1785 он начал работать над своим главным произведением — «Путешествие из Петербурга в Москву». Оно было напечатано Р. в собственной типографии в 1790 в количестве около 650 экз. Книга, с необычайной для того времени революционной смелостью разоблачавшая самодержавно-крепостнический режим, обратила на себя внимание как «общества», так и Екатерины. По приказу последней 30 июля того же года Р. был заключен в Петропавловскую крепость. 8 августа он был присужден к смертной казни, к-рая указом 4 октября была ему заменена десятилетней ссылкой в Илимск (Сибирь). Из ссылки Р. был возвращен в 1797 Павлом I, но восстановлен в правах он был лишь Александром I, к-рый привлек Р. к участию в комиссии по составлению законов. В этой комиссии, как и раньше, Р. отстаивал взгляды, к-рые не совпадали с официальной идеологией. Председатель комиссии напомнил Р. о Сибири. Больной и измученный, Радищев ответил на эту угрозу самоубийством [12 сентября 1802], сказав перед смертью: «потомство отомстит за меня». Впрочем факт самоубийства точно не установлен.

Взгляды, изложенные в «Путешествии», частично нашли свое выражение и в «Житии», и в «Письме к другу» (написано в 1782, напечатано в 1789), и еще раньше в примечаниях к переводу сочинения Мабли «Размышления о греческой истории».

Помимо того Р. написал «Письмо о китайском торге», «Сокращенное повествование о



А. Н. РАДИЩЕВ
С гравюры Вендрамини

приобретении Сибири», «Записки путешествия по Сибири», «Дневник путешествия по Сибири», «Дневник одной недели», «Описание моего владения», «Бова», «Записки о законоположении», «Проект гражданского уложения» и др. В «Описании моего владения», написанном в Калужском имении по возвращении из ссылки, повторяются те же антикрепостнические мотивы, что и в «Путешествии». «Бова», дошедший до нас только в отрывке,—попытка обработки народного сказочного сюжета. Эта стихотворная повесть носит отпечаток сентиментализма и в большей мере классицизма. Эти же черты характеризуют и «Песню историческую» и «Песни Всегласа». До ссылки Р. написал «Историю сената», которую сам и уничтожил. Некоторые историки, как Пыпин, Лященко и Плеханов, указывают на участие Р. в «Почте духов» Крылова и на принадлежность ему заметок, подписанных Сильфой Дальновидом, хотя это указание и берется в некоторых работах под сомнение.

Самым значительным произведением Радищева является его «Путешествие». В отличие от «улыбательной» сатирической литературы екатерининских времен, скользившей по поверхности общественных явлений и не дерзавшей итти дальше критики лицемерия, ханжества, суеверия, невежества, подражания французским нравам, сплетен и мотовства, «Путешествие» прозвучало революционным набатом. Недаром так сильно встревожилась Екатерина II, которая на книгу Р. написала «замечания», послужившие основой для вопросов следователя, известного «кнутобойца» Шешковского. В приказе об отдаче Р. под суд Екатерина характеризует «Путешествие» как произведение, наполненное «самыми вредными умствованиями, умаляющими должное ко властям уважение, стремящимися к тому, чтобы произвести в народе негодование противу начальников и начальства, наконец, выражениями противу сана и власти царской». Она поэтому никак не могла поверить, что «Путешествие» было разрешено цензурой («Управой благочиния»). В действительности же такое разрешение тогдашним петербургским полицмейстером, «шалуном» Никитой Рылеевым, не прочитавшим книги, было дано. Хотя ода «Вольность», в которой особенно сильны антимонархические тенденции Р., и была в «Путешествии» напечатана со значительными купюрами, Екатерина все-таки уловила ее настоящую сущность; об этом говорит ее приписка к «Оде»: «Ода совершенно ясно бунтовская, где царям грозится плахой. Кромвелев пример приведен с похвалой». Испуг Екатерины станет особенно понятным, если вспомним, что «Путешествие» появилось в свет, когда еще свежа была память о Пугачеве и как раз в первые годы французской революции, сильно взволновавшей «философа на троне». В это время начались гонения на «мартинистов», на писателей вроде Новикова, Княжнина. В каждом передовом писателе Екатерина видела смутьяна. В отношении Радищева Екатерина полагала, что «французская революция решила себя определить в России первым подвизателем». Помимо запрещения «Путешествия» были отобраны и сожжены «Житие» и «Письмо к другу».

Выступление Р. исторически было вполне закономерно, как одно из самых ранних и последовательных выражений капитализации страны. «Путешествие» содержало в себе целую систему революционно-буржуазного мировоззрения.

В своих взглядах на политическое устройство Российского государства Р. склонялся

ЖИТІЕ

ѲЕДОРА ВАСИЛЬЕВИЧА

УШАКОВА,

сЪ

пріобщеніемЪ нѣкоторыхЪ его

сочиненій.

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ,

въ Императорской Типографіи

1789 года.

к народному правлению. Проезд через Новгород (гл. «Новгород») Радищев использует для воспоминаний о былом, о народовластии в Новгороде. В «Путешествии» можно, правда, найти места, когда Р. со своими проектами и описаниями социальных несправедливостей обращается к царю. Это сближает его с некоторой частью западноевропейских просветителей, которые ожидали реализации своих утопических систем от содействия «просвещенных» монархов. Цари, говорили просветители, делают зло потому, что не знают истины, что их окружают плохие советники. Стоит заменить этих последних философами— и все пойдет по-иному. В главе «Спасская полесть» Р. рисует картину сна, являющуюся памфлетом против Екатерины II. Во сне он— царь. Все перед ним преклоняются, расточают похвалы и панегирики, и лишь одна старуха-странница, символизирующая «истину», снимает с его глаз бельмо, и тогда он

видит, что все царедворцы, окружавшие его, лишь обманывали его.

Но несмотря на наличие таких мест, нельзя считать правильным утверждение кадетского профессора Милюкова, что Р. якобы своим сочинением обращался гл. обр. к «философу на троне». Р. был первым русским республиканцем, яростно выступая против самодержавия, считая его «тиранством» и основой всех зол общества. Любой факт и событие в жизни используются Р. для критики «самодержавства», которое «есть наипротивнейшее человеческому естеству состояние». Р. пользуется любым предлогом, чтобы противопоставить народ, отечество—царю. Екатерина верно по этому поводу заметила: «Сочинитель не любит царей и где может к ним убавить любовь и почтение, тут жадно прицепляется с резкой смелостью». Особенно последовательным борцом против монархизма вообще и российского самодержавия в частности Р. выступил в своей оде «Вольность». В последней Р. изобразил суд народа над преступником, «злодеем» царем. Преступление царя заключается в том, что он, «увенчанный» народом, забыв «клятву данну», «восстал» против народа. Эту сцену суда Р. кончает так: «Единой смерти на то мало... умри, умри же ты стократ!» Ода «Вольность», написанная с большой художественной силой, формально изображает казнь Карла Стюарта I восставшим английским народом, но, разумеется, воодушевить Р. и поднять его музу на большую высоту могла только российская действительность и ожидание народных восстаний, а не казнь монарха, совершенная в далекой Англии 150 лет назад.

Но Р. не столько занимал политический строй государства, сколько экономически-правовое положение крестьянства. В ту пору, когда крепостничество усилилось, Р. яростно, революционно смело и последовательно выступал против него. Р. понимал, что дело «Салтычихи»—не случайный эпизод, а законное явление крепостничества. И он требовал уничтожения последнего. В этом отношении Р. пошел дальше не только своих современников в России—Челищева, Новикова, Фонвизина и др.,—но и зап.-европейских просветителей. В то время, когда Вольтер в своем ответе на анкету Вольного экономического общества полагал, что освобождение крестьян—дело доброй воли помещиков; когда де Лаббе, предлагавший освободить крестьян, сделал это с оговоркой, что сначала надо воспитанием подготовить крестьян к этому акту; когда и Руссо предлагал сначала «освободить души» крестьян, а лишь затем их тела,—Р. поставил вопрос освобождения крестьян без всяких оговорок.

Уже с самого начала «Путешествия»—с Любани (гл. IV)—начинаются записи впечатлений о горемычной жизни крестьян, о том, как крепостники не только эксплоатируют крестьян в своем хозяйстве, но отдают их в наем, как скотину. В результате непосильной барщины материальное положение крестьян ужасно. Крестьянский печеный хлеб состоит на три четверти из мякины и на одну четверть из несеянной муки (гл. «Пешки»). Крестьяне живут хуже скота. Крестьянская нищета вызывает у Р. слова возмущения по отношению к помещикам: «Звери алчные, пьяницы ненасытные, что крестьянину мы оставляем? То, что отнять не можем, воздух». В главе «Медное» Р. описывает продажу крепостных с торгов и трагедию разделенной—в результате продажи по частям — семьи. В главе «Черная грязь» описывается брак по принуждению. Ужасы рекрутского набора (гл. «Городня») вызывают замечания Р., который рассматривает рекрутов как «пленников в отечестве своем». В главе «Зайцево» Р. рассказывает, как крепостные, доведенные своим тираном-помещиком до отчаяния, убили последнего. Это убийство помещика Р. оправдывает: «невинность убийцы, для меня по крайней мере, была математическая ясность. Если идущу мне, нападает на меня злодей, и вознесши над главой моей кинжал восхочет меня им пронзить, убийцею ли я почтуся, если я предупрежду его в его злодеянии, и бездыханного к ногам моим повергну».

Рассматривая крепостничество как преступление, доказывая, что крепостной труд непроизводителен, Р. в главе «Хотилов» намечает «проект в будущем», проект постепенной, но полной ликвидации крепостничества. Прежде всего — по проекту — уничтожается «домашнее рабство», запрещается брать крестьян для домашних услуг, разрешается крестьянам вступление в брак без согласия помещика. Земля, обрабатываемая крестьянами, в силу «естественного права» должна, согласно проекту, стать собственностью крестьян. Предвидя оттяжку с освобождением, Радищев грозит помещикам «смертью и пожиганием», напоминая им историю крестьянских восстаний. Характерно, что нигде в «Путешествии» Р. не говорит о выкупе крестьян: выкуп противоречил бы «естественному праву», адептом которого был Р.

Революционность Р. следует, разумеется, понимать исторически. Р. был просветителем-идеалистом, хотя материалистические тенденции в целом ряде вопросов выступали у него довольно сильно (в высказываниях против мистицизма, к-рый в результате масонской пропаганды стал тогда усиленно распространяться, в объяснении любви эгоизмом и т. д.). Милюков, стремясь подстричь Р. под либерала, отвергает материализм Р. и считает его полным лейбницианцем. Это неверно. Лейбницианство, особенно в философском трактате, у него имеется, но «Путешествие» идейно связано не с Лейбницем, а с Гельвецием, Руссо, Мабли и др. лит-рой французского просветительства.

«Путешествие» Р. как литературное произведение не вполне свободно от подражания. Но несмотря на наличие в нем элементов чужих влияний, в основном оно глубоко оригинально. Часто отмечаемое сходство «Путешествия» Р. с «Сентиментальным путешествием» Стерна имеется лишь в композиции. Сходство с «Философской историей обеих Индий» Рейналя можно найти только в силе патетики. По содержанию же Радищев вполне оригинален. Еще меньше можно говорить о подражательности Р. современной ему рус-

ской литературе. Правда, отдельные сатирические моменты «Путешествия» (осмеяние мод, щеголих, приглашения иностранных гувернеров, обличение развратной жизни великосветских кругов и т. д.) совпадают с сатирой журналов Новикова, сочинений Фонвизина, Княжнина, Капниста. Но в то время как эти писатели в критике феодально-крепостнического порядка в основном не шли дальше мелких изобличений, Р. раскрывал его основу. Кроме того, если подавляющее большинство сатирической журналистики, разоблачая и критикуя современные нравы, звало назад, к «хорошим» временам и нравам прошлого, Р. своей критикой звал вперед. Так. обр. то новое, что внес Р. как по сравнению с своими западными учителями, так и по отношению к своим ближайшим русским соратникам из лагеря Новикова,—это гораздо более глубокая правдивость в трактовке русской действительности, это ярко выраженные реалистические тенденции творчества, это его революционность.

Анализ языка «Путешествия» вскрывает его двойственность. Язык «Путешествия» понятен и прост, когда Р. пишет о реальных вещах, о непосредственно виденном и пережитом. Когда же он касается абстрактных моментов, язык его становится малопонятным, архаичным, напыщенным, ложнопафосным. Но все-таки было бы ошибкой утверждать подобно М. Сухомлинову, что эти два момента составляют две различные струи: «свое» и «чужое», между которыми нет якобы «внутренней органической связи». Сухомлинову, как и другим буржуазным историкам, хотелось бы «освободить» Р. от всего чужого, т. е. от влияния революционной Франции, и превратить его в «истинно-русского» либерала. Подобные утверждения не выдерживают критики. Архаичность абстрактных рассуждений Радищева не только объясняется недостаточным знанием Р. русского языка, но и тем, что для многих философско-политических понятий русский язык был тогда недостаточно подготовлен.

Несмотря на указанные недостатки, «Путешествие» отличается большой художественной силой. Р. не ограничивается жалостливым описанием горемычной жизни русского крестьянства. Его изображение российской действительности проникнуто едкой, часто грубой иронией, меткой сатирой и большим пафосом обличения.

Литературоведческие взгляды Р. изложены в главах «Тверь» и «Слово о Ломоносове» и в «Памятнике дактилохореическому витязю», посвященном изучению «Телемахиды» Тредьяковского. Пушкин, который в своей статье о Р. не щадит последнего, признал замечания Р. на «Телемахиду» «замечательными». Замечания Р. идут по линии формально-звукового анализа стиха Тредьяковского. Радищев выступал против стихотворных канонов, установленных поэтикой Ломоносова, к-рых цепко держалась современная ему поэзия. «Парнас окружен ямбами», говорит иронически Р., «рифмы стоят везде на карауле». Р. был революционером и в области поэзии. Он требовал от поэтов отказа от обязательной рифмы, свободного перехода к белым стихам и обращения к народной поэзии. В своей поэзии и прозе Р. показывает пример смелого разрыва с каноническими формами.

Если сам Радищев мало воспринял от своих отечественных современников, то его «Путешествие» оказало огромное влияние как на его поколение, так и на последующие. Спрос на «Путешествие» был настолько велик, что в виду его изъятия из продажи за каждый час чтения платили по 25 руб. «Путешествие» стало распространяться в списках. Влияние Р. заметно в «Путешествии по северу России в 1791 г.» его товарища по Лейпцигскому университету И. Челинцева, в «Опыте о просвещении относительно к России» Пнина, частично в сочинениях Крылова. В своих показаниях декабристы ссылаются на влияние на них «Путешествия». Советы отца Молчалину в грибоедовском «Горе от ума» напоминают соответствующее место в «Житии», и даже ранний Пушкин в пьесе «Бова» [1815] мечтал «сравняться» с Р.

После смерти Р. критическая лит-ра его замалчивала. Ни одним словом о нем не упоминали в учебниках по лит-ре. Пушкин, своими статьями о Р. «открывший» его, не без основания поэтому упрекал Бестужева: «как можно в статье о русской словесности,— спрашивал Пушкин,—забыть Радищева. Кого же мы будем помнить?» Но и попытка Пушкина «открыть» Р., как известно, не имела успеха. Его статья хотя и была направлена против Р., все же не была пропущена николаевской цензурой (она увидела свет лишь 20 лет спустя, в 1857). В России новое издание «Путешествия» могло появиться лишь в 1905. Но Р. не только замалчивали. Критики пытались представить его либо сумасшедшим, либо бесталанным писателем-подражателем, или обыкновенным либералом, или раскаявшимся чиновником. Между тем доказано, что Р. не отрекся от своих убеждений. Отречение от идей «Путешествия» и «раскаяние» на допросах у Шешковского были вынужденными и неискренними. В письме из Сибири к своему покровителю Воронцову Р. писал: «... я признаюсь в превратности моих мыслей охотно, если меня убедят доводами лучше тех, которые в том случае употреблены были». Он приводит пример с Галилеем, к-рый под давлением насилия инквизиции также отрекся от своих взглядов. Проездом через Тобольск в Илимский острог Р. написал стихи, выражавшие его умонастроение: «Ты хочешь знать кто я? Куда я еду? Я тот же что и был, и буду весь мой век». Вся последующая деятельность Р. доказывает, что он был и умер революционером.

Имя Радищева занимает и навсегда займет почетное место в истории общественной мысли в России.

Библиография: 1. Из позднейших изданий текстов Р.: Путешествие из Петербурга в Москву. [Ред. и вступ. ст. Н. П. Павлова-Сильванского и П. Е. Щеголева], СПБ, 1905; Путешествіе изъ Петербурга въ Москву. Фотолитографское воспроизведение первого изд. (СПБ, 1790). изд. «Academia», М., 1935; Полное собр. сочин., под ред. С. Н. Тройницкого, 3 тт., СПБ, 1907; То же, под ред. проф. А. К. Бороздина, проф. И. И. Лапшина и П. Е. Щеголева, 2 тт., СПБ, 1907; То же, ред., вступ. ст. и примеч. Вл. Вл. Каллаша, 2 тт., М., 1907; О законопо-

ложении, «Голос минувшего», 1916, XII (вновь открытая записка с предисл. и примеч. А. Пепельницкого).

II. Пушкин А. С., Александр Радищев, «Сочинения», т. VII, изд. П. В. Анненкова, СПБ, 1857 (перепеч. и в позднейших изданиях сочинений Пушкина); Сухомлинов М. И., А. Н. Радищев, «Сб. Отд. русск. яз. и слов. имп. Академии наук», т. XXXII, № 6, СПБ, 1883 (перепеч. в его «Исследованиях и статьях по русской истории», т. I,СПБ, 1889); Мякотин В. А., На заре русской общественности, в сб. статей автора «Из истории русского общества», СПБ, 1902; Каллаш В. В., «Рабства враг», «Изв. Отд. русск. яз. и слов. имп. Академии наук», т. VIII, кн. IV, СПБ, 1903; Туманов М., А. Н. Радищев, «Вестник Европы», 1904, II; Покровский В., Историческая хрестоматия, вып. XV, М., 1907 (перепечатка многих историко-литературных статей о Р.); Луначарский А. В., А. Н. Радищев, Речь, П., 1918 (перепеч. в кн. автора «Литературные силуэты», М., 1923); Сакулин П. Н., Пушкин, Историко-литературные эскизы. Пушкин и Радищев. Новое решение спорного вопроса, М., 1920; Семенников В. П., Радищев, Очерки и исследования, М., 1923; Плеханов Г. В., А. Н. Радищев (1749—1802), (Посмертная рукопись), «Группа „Освобождения труда"», сб. № 1, Гиз, М., 1924 (ср. «Сочинения» Г. В. Плеханова, т. XXII, М., 1925); Луппол И., Трагедия русского материализма XVIII в. (К 175-летию со дня рождения Радищева), «Под знаменем марксизма», 1924, VI—VII; Богословский П. С., Сибирские путевые записки Радищева, их историко-культурное и литературное значение, «Пермский краеведческий сборник», вып. I, Пермь, 1924; Его же, Радищев в Сибири, «Сибирские огни», 1926, III; Скафтымов А., О реализме и сентиментализме в «Путешествии» Радищева, «Ученые записки саратовского гос. им. Н. Г. Чернышевского ун-та», т. VII, вып. III, Саратов, 1929; Статья, комментарии, примеч. и указатели к тексту «Путешествия», фотолитографски воспроизведенного с 1-го изд., изд. «Academia», Москва, 1935 (II том этого издания).

III. Мандельштам Р. С., Библиография Радищева, ред. Н. К. Пиксанова, «Вестник Коммунистической академии», кн. XIII (Москва, 1925), XIV и XV (Москва, 1926).

М. Бочачер

РАДКЛИФФ Анна (урожд. Уорд) [Ann Radcliffe, 1764 — 1823] — английская писательница. Автор популярных в свое время «сенсационных» романов, или так наз. «романов ужаса». Первый роман Р.—«The castles of Athlin and Dunbayne» (Замок Атлин и Денбейн, 1789)—в художественном отношении слаб; «A Sicilian romance» (Сицилийская повесть), вышедшая в 1790, стоит выше. В 1791 появляется «The romance of the forest» (Лесной роман)—уже вполне законченное произведение со сложной интригой и прекрасными описаниями ландшафта. В 1794 выходит если не лучший, то наиболее популярный из романов Р. «Mysteries of Udolpho» (Удольфские тайны), а в 1797—«The Italian» (Итальянец).

Творчество Р. относится к эпохе аграрно-промышленного переворота в Англии и революции 1789 во Франции. В процессе классовой борьбы и столкновения враждебных классовых идеологий дворянская лит-ра выдвигает новый литературный стиль, отражающий умонастроения дворянства, вытесняемого крупным капиталом. Выражением этого реакционного течения в английской литературе явился ранний романтизм, возрождающий готику, а первым его представителем был Уолпол (H. Walpole, 1717—1797) с его готическим романом «The castle of Otranto» (Замок Отранто, 1764), за к-рым последовала серия произведений этого жанра. Им свойственны идеализация докапиталистических общественных отношений, средневековья, Востока и стран, где промышленный капитализм еще не успел притти на смену феодально-крепостнической формации. Они воскрешают полуразрушенные замки, окруженные рвами, подъемные мосты, мрачные подземелья живописных разбойников (brigands pittoresques), благородных рыцарей, мрачных злодеев и страшную фантастику. У Радклифф имеются все аксессуары готического романа.

Сюжетное построение «Лесного романа», «Удольфских тайн» и «Итальянца» в основном



Иллюстрация к роману Радклифф «Таинства черной башни» (Москва, 1816)

сходно. В центре—героиня, бедная сирота таинственного происхождения, проявляющая необычайную стойкость при всяких испытаниях, натура чувствительная, в конце романа становящаяся женой «благородного героя». Основными мотивами являются: путешествие, позволяющее автору ввести описания юга Европы, тайны рождения, неожиданное наследство, а также целая серия тайн (таинственные звуки, вещие сны, предзнаменования и пр.). Во всех романах традиционный счастливый конец—торжествующая добродетель и наказанный порок.

Характеры Р. традиционны и восходят к французскому галантно-авантюрному роману XVII века. Они лишены всякой индивидуализации. Непременными персонажами являются помимо молодых героев злая тетка-интриганка, мрачный злодей, разбойники и монахи. Повествовательная манера Р. представляет собой зигзагообразную линию, изобилуя отступлениями от основной сюжетной линии в виде отдельных вставных новелл.

Несмотря на ограниченность художественных возможностей, узость кругозора и идейную бедность ее произведений, естественных

для идеолога уходящего класса, Р. разработала поэтику «романа ужасов» (несомненна ее огромная изобретательность в создании эффектов ужаса), ввела романтич. пейзаж (ночной, сумеречный и пасторально-идиллический) и создала тип романтич. героя, послужившего прототипом для так наз. «байронического» героя XIX века. Ее техника тайны, сюжетные мотивы и описательные приемы оказали довольно значительное влияние на европейские лит-ры первой половины XIX в., в том числе и на русскую, где романы Р. вызвали многочисленные подражания.

Из английских писателей технику введения и раскрытия тайны особенно использовал Вальтер Скотт, сюжетные мотивы и описательные приемы—Бульвер Литтон [20—30-е годы], Эмилия и Шарлотта Бронтэ, Диккенс и Рид, Коллинз (Collins W. W., The woman in white, 1860), а во второй половине XIX века Томас Харди [T. Hardy, 1840—1928] и Стивенсон [R. L. Stevenson, 1850 — 1894] — «Kidnapped» (Похищенные, 1886), «The master of Ballantrae» (Хозяин Баллантрэ, 1889).

Библиография: I. The novels of Mrs A. Radcliffe (с биограф. очерком В. Скотта), 1824; Poems, 1815—1816, 2 vv., 1834.

II. Фриче В., Очерк развития западно-европейских литератур, М.—Л., 1930; Cambridge history of English literature, v. XI, Cambridge, 1922; Beers H. A., History of English Romanticism in the XVIII century, L., 1899; Dibelius W., Englische Romankunst, Berlin, 1910; Richter H., Geschichte der englischen Romantik, Halle, 1911; Raleigh W., The English novel, 5-th ed., 1904; Jeaffreson J. C., Novels and novelists from Elisabeth to Victoria, L., 1858; Le Fèvre-Deumier J., Célebrités anglaises, P., 1895; Saintsbury G., The English novel, L., 1913; Loliée F., History of comparative literature, L., 1906; Cross W. L., The Development of the English novel, N. Y., 1899; Walpole H., The English novel. Some notes on its evolution, Cambridge, 1925; Killen A., Le Roman terrifiant ou roman noir de Walpole à A. Radcliffe et son influence en France, Paris, 1923; Summers A. J., Ann Radcliffe, в его сборнике «Essays in petto», London, 1928, p. 1—29. *Н. Егорова*

РАДЛОВА Анна Дмитриевна [1891—]— поэтесса и переводчица. Отец—личный дворянин. Печататься начала с 1915 в журн. «Аполлон». Р. принадлежат три сборника стихов: «Соты» [1918], «Корабли» [1920], «Крылатый гость» [1922]. С 1922 работает над переводами зап.-европейских классиков. Особенно значительна ее работа над шекспировским театром, начатая в 1929.

Мир узко личных настроений—основное содержание поэзии Р. Оторванность от действительности особенно сказывается в первом сборнике стихов. Для Р. первого периода революции характерно, подобно многим представителям интеллигенции, пассивное отношение к победе пролетариата. Она уходит от революционных и предреволюционных событий в круг индивидуалистических настроений—в ее стихах преобладают мотивы смерти, любви, чувство обреченности. В последующем развитии творчества Р. выражает стремление подойти к изображению современности. Революцию Р. приняла не в ее настоящем значении, а как «грозовой воздух», «веселую грозу». Она любуется «отблеском на небе», смотря, «как милый дом горит». Сказывается у Р. тяготение к классическим образам. Стихи отличаются холодной пластичностью и некоторым однообразием. В последнее время большую известность приобрели ее переводы Шекспира. Воссоздавая точно характер оригинала, они являются шедеврами переводческой работы.

Библиография: I. Соты, изд. «Фиаметта», П., 1918; Корабли, Вторая книга стихов, изд. «Алконост», П., 1920; Крылатый гость, Третья книга стихов, изд. «Petropolis», П., 1922; Богородицин корабль, изд. то же, Берлин, 1923.

II. Гусман Б., Сто поэтов, Тверь, 1923; Кузмин М., Условности, П., 1923, стр. 169—176. Отзывы: Чудовский В., «Начало», 1921, I; Ego, «Вестник литературы», 1921, III; Оксенов Инн., «Книга и революция», 1921, VII; Слонимский А., «Книга и революция», 1923, XI—XII (о «Крылатом госте»). *Н. Пресман*

РАДУЛЕСКУ—*см.* «*Редулеску*».

РАДЧЕНКО—*см.* «*Украинская литература*».

РАЕВСКИЙ Владимир Федосеевич [1795—1872]—поэт-декабрист. Р. в семье одного из богатейших помещиков Курской губ. Первоначальное воспитание получил в Московском университетском благородном пансионе, затем в Дворянском полку при 2-м кадетском корпусе, по окончании к-рого участвовал в заграничных походах 1813—1816. Жизнь в Европе способствовала более глубокому пониманию Р. язв аракчеевской России: гнета



крепостничества, принижения личности, жестокости нравов, невежества. За границей Раевский внимательно изучал Монтескье, Руссо и др. буржуазных мыслителей. Усиление реакции заставило его выйти в отставку. Раевский вступил в «Союз благоденствия» и позже в «Южное тайное общество», где он занимал наиболее радикальные позиции. Был арестован в 1822, задолго до конечного взрыва декабристского движения, по обвинению в агитации среди солдат егерского полка, в котором командовал ротой.

Деятельность Р. как члена «Южного общества» протекала гл. обр. в Кишиневе, где жил тогда в ссылке Пушкин. Раевский быстро занял первое место в группе кишиневских друзей поэта. Политический агитатор, заговорщик, поэт, разносторонне образованный человек, Р. пользовался несомненным влиянием на Пушкина. По свидетельству Липранди, пер-

вое чтение «Певца в темнице» Р. сильно взволновало Пушкина. Влияние постоянных бесед Р. с Пушкиным о необходимости национального содержания в русской поэзии, равно как и образов из русской старины в столь понравившемся Пушкину «Певце в темнице» несомненно сказалось в пушкинской «Песне о вещем Олеге» и неоконченных набросках его о Вадиме. С 1822 по 1827 Раевский находился под следствием в Тираспольской крепости, где его дело рассматривалось в четырех комиссиях. Предусмотрительность Раевского, позаботившегося об уничтожении улик, и его твердость на суде не помешали обвинить его в «злонамеренном» «образе мыслей». Дело закончилось в 1827 ссылкой Раевского в Сибирь, где он пробыл до 1858.

Р.—не только первый декабрист, но и первый поэт-декабрист, незаслуженно забытый историками лит-ры. Правда, из написанного Р. сохранилось мало: опубликовано всего несколько стихотворений, написанных в тюрьме и ссылке. Они ценны как наиболее ранние образцы гражданской поэзии декабристов, получившей в Р. своего непримиримого и твердого выразителя.

Поэзия Р. отличается прежде всего революционным характером, решительным утверждением гражданского долга как основного содержания жизни и творчества. Главный противник Р. — бессмысленно жестокий режим, угнетающий народ: «Как истукан немой, народ Под игом дремлет в тайном страхе: Над ним бичей кровавый род И мысль и взор казнит на плахе». Этот мотив осознания покорности народа поработителям роднит Р. с другими писателями-декабристами, так же как и патриотизм, стремление к национальной самобытности, обусловившее интерес Р. к прошлому России, очагам свободы—вольному Новгороду и Пскову, утверждение образа полулегендарного героя свободы — Вадима. Популярные в лит-ре того времени любовные мотивы не привлекали Р., видевшего в любви едва ли не измену основному делу:

«Оставь другим певцам любовь:
Любовь ли петь, где льется кровь...»
(«К друзьям в Кишиневе», 1822).

И только когда в любимой женщине он увидел спутницу в борьбе, «упал с души его свинец». Лишенный свободы, Р. пересылает завет борьбы своим друзьям—и среди них прежде всего Пушкину—поспешить на помощь восставшим грекам. В стихах, посвященных дочери (А. В. Раевской, 1846), Р. передает свое дело в ее руки и через нее — в руки потомства и требует помнить о муках людей, угнетенных рабством, и о том, «... Кто их сковал железною рукой, И заклеймил и рабством и позором».

Тяжесть жизни в ссылке не сломила революционного духа бойца: Р. стойко пронес через все мучения мысли и чувства революционера. Мотивы поэтического творчества Р. были типичны для левого крыла декабристов, возглавлявшегося Рылеевым, и вместе с тем отличны от творчества Кюхельбекера, Одоевского и др., менее последовательных в своем рев. мировоззрении поэтов-декабристов.

Р. прежде всего—политический лирик. Его лирические «думы» и «послания» согреты и поныне не потерявшим ощутимость чувством.

Библиография: I. Заметки В. Ф. Раевского, написанные им в Сибири в 1844, «Русская старина», 1873, III; Стихотворения, там же, 1877, X; 1890, V; 1903, IX (ср. Поэты-декабристы, сб. под ред. Ю. Н. Верховского, М.—Л., 1926); Письма к сестре В. Ф. Поповой (1859—1865), там же, 1903, IV, и к дочери В. В. Ефимовой (1856), там же, 1903, IX; Оксман Ю. Г., Из писем и записок В. Ф. Раевского, «Красный архив», т. 6 (13), М., 1925 [письма к К. А. Охотникову (1820—1821) и к А. Г. Непенину (1822), записка «О солдате»]; Послание Г. С. Батенькову (1815), сб. «Атеней», III, Ленинград, 1926.

II. Семевский В. И., Политические и общественные идеи декабристов, СПБ, 1909 (гл. V о Р. как пропагандисте); Щеголев П. Е., Декабристы, Москва—Ленинград, 1926 (статьи: В. Ф. Раевский, Возвращение декабриста, В. Ф. Раевский в 1858); Гофман В., Литературная практика декабристов, «Литературная учеба», 1933, № 1.

III. Восстание декабристов. Библиография, составил Н. М. Ченцов, ред. Н. К. Пиксанова, Москва—Ленинград 1929.

Т. Эвентова

РАЕШНИК — рассказчик, показывающий раек—панораму с картинами, преимущественно лубочного характера, первоначально религиозного (откуда название панорамы), позднее самого разнообразного содержания. Роль Р. состояла не только в показывании картин, но и в даче пояснений к ним и зазывании публики, чем он приближается к балаганному «старику», или «деду». Собирая своими прибаутками и скороговорками зрителей, толпившихся у балаганов в ожидании зрелища и плативших по копейке «с рыла» за удовольствие посмотреть на картинки, Р. развлекал их, передавая содержание картин, не без остроумия, хоть и весьма примитивно, подчас затрагивая политические темы (если поблизости не было полиции):

«Подходи, люд честной, люд божий,
Крытый рогожей,
За медный пятак
Покажу все этак и так.
Вот французский город Париж,
Приедешь—угоришь.
Онамедни и самому сенатору Гомбету
Подали карету.
Дескать, проваливай»
(Лейферт А. В., Балаганы).

Сжатая, но образная речь Р., перемешанная острым словцом, пересыпанная метафорами, эпитетами, омонимами, повторениями, сравнениями, дала свой особый и раешный стиль, рифмованную прозу, близкую стиху народной драмы (*см.*) и речи Петрушки—героя кукольного театра.

Раешный стих вызывал много подражаний в лит-ре, в свою очередь испытывая ее воздействие: таковы «Сказка о попе и о работнике его Балде» Пушкина, некоторые стихотворения Д. Бедного и др.

В конце XIX в. роль Р. меняется, переходя целиком в репертуар народного театра. В годы революции раешный стих как форма народного творчества проникает в агитационные пьесы, стихи и т. п.; в многотиражках и стенгазетах раздел «Р.»—одна из наиболее популярных форм сатиры и юмора.

Библиография: См. «Драма народная».

Н. Комовская

РАЗБОЙНИЧЬИ ПЕСНИ—*см.* «*Песня*».

«РАЗВЛЕЧЕНИЕ» — еженедельный московский «литературный и юмористический журнал с политипажами». Выходил с 1859 по

1905. Организован Ф. Б. Миллером, который и был его редактором и издателем до своей смерти [1881]. После Ф. Миллера журнал издавался его наследниками, с 1884—И. А. Щербовым. Редактировал «Р.» с 1881 А. В. Насонов, с 1885—И. А. Щербов, позже редакторами были И. Морозов, Н. Соедов и др. В «Р.» сотрудничали: Б. Н. Алмазов, Н. В. Гербель, И. И. Башмаков, Л. Мей, П. И. Вейнберг, А. И. Левитов, В. П. Буренин и др. «Р.» всегда занимало крайне умеренные либеральные позиции. Над сатирой преобладали юмор и шутка. До 1864 «Р.» все же стремилось хотя бы и к скромному и безобидному обличению чиновников, полиции, купцов и пр. С 1864 «Р.» стало совсем обывательским органом, ориентировавшимся гл. обр. на купечество и мещанство. Даже цензурное ведомство отмечало, что «в направлении „Развлечения" не проглядывает ничего злонамеренного, антирелигиозного или противуправительственного» и констатировало, что произведения, печатавшиеся в «Р.», «нравственны и благонамеренны». Карикатуры «Р.» тоже были бледны и часто несамостоятельны.

РАЗВЯЗКА—одна из основных композиционных единиц драматического произведения. По определению Аристотеля, развязка начинается с момента свершения «переворота в судьбе героя» и заканчивается победой или поражением последнего. Р. завершает собой борьбу противоречий, составляющих содержание драматического произведения. Разрешая их коллизию, Р. знаменует собой победу одной стороны над другой. Эффективность Р. определяется значительностью всей предшествующей борьбы и кульминационной остротой эпизода (Spannung), предшествующего Р. и заключающего в себе самую высшую точку сопротивления побеждаемой стороны и самую большую степень напряжения сил стороны побеждающей.

Р. часто не является концом произведения—за ней следует в драматических жанрах фраза под занавес («Ромео и Джульета») или обращение к зрителям («Мой друг» Погодина). По аналогии с драматическим конфликтом термин «Р.» применяется иногда и к разрешению конфликта в повествовательных жанрах.

Р., убеждающая в своей закономерности, возможна лишь в том случае, когда она органически вытекает из поведения и характеров персонажей. Р., вытекающая из всего действия, являющаяся разрешением всех конфликтов, представляет главную функциональную, поучающую, дидактическую силу художественного произведения. Развязкой автор дает с в о е решение тем идеологическим вопросам, живым воплощением к-рых служат его герои в своих поступках, мыслях и чувствах. Поэтому Аристотель в завершении фабулы, т. е. в Р., к-рая в античных трагедиях часто происходила путем вмешательства в судьбу человека божественной силы, видел основной смысл трагедии, возбуждающей в зрителях «страх и сострадание» и тем самым воспитывающей в эллине чувство полного подчинения року, царящему над ним.

Р. античной комедии Менандра, Плавта, Теренция, отражающей собой в общей сложности идеологию демократии - плутократии, всегда была результатом случая и приводила к удачному завершению бедствий героев. Философия «случая и удачи», которая была фундаментом мировоззрения античных торгашей и ремесленников, определила собой и характер Р. комедий.

Мистериальная драма, утверждающая бренность и призрачность земной юдоли и истинность лишь потустороннего мира, своей Р., к-рая происходила при обязательном участии небесного начала, внушала идею о чуде как об основной форме ощущения человеком бога. Р. с участием божественной силы должна была означать полную подчиненность человека божеству, милосердие к-рого может снизойти на смертного и просветить его. Мистическая Р. существовала не только в средневековых мистериях, мираклях и моралите—она с успехом применялась и наиболее ярким идеологом монархической и католической реакции в Испании — П. Кальдероном (*см.*). Особенно типична для него Р. «Чистилища святого Патрика».

Эпоха распада феодальной формации, давшая Шекспира, предопределила и особенность Р. его трагедий, постоянно заканчивающихся гибелью почти всех персонажей и знаменующих этим глубоко пессимистическое отношение Шекспира ко времени, в к-ром «распалась связь времен». В противовес английскому театру испанский театр конца XVI и начала XVII вв. совершенно не был знаком с катастрофическими развязками Шекспира. Выражая собою идеологию испанского абсолютизма, существенно отличающегося от абсолютистских систем иных европейских стран, театр Лопе де Вега и его учеников утверждает как норму жанра благополучную Р. Испанский идальго времен Карла V и Филиппа II еще не видит неминуемости своей гибели, и поэтому создается жанр комедии, которая, несмотря ни на какие печальные события, заключающиеся в ней, должна завершиться торжеством дворянской чести и католической добродетели.

Буржуазная литература и театр создали традицию благополучных концов. Мирная Р. должна символизировать собой доступность счастия и богатства всем, умеющим их себе отвоевать. Мирная развязка должна обозначать примирение всех социальных антагонизмов. К такой демагогически-лживой развязке буржуазная литература и театр пришли уже после того, как борьба с феодальным порядком осталась далеко позади. Но благополучная Р. характерна не для всей лит-ры буржуазного общества — его наиболее значительные художники видели вопиющие противоречия капитализма. Именно этим объясняются глубоко пессимистические и объективно очень сильно разящие весь капиталистический уклад Р. романов Бальзака. Лишь утопическая Р. имеет возможность быть Р. жизнеутверждающей, какой она является во второй части «Фауста» Гёте.

Литература и театр загнивающей буржуазии, не видящей для себя просвета в будущем, культивируют развязку безысходности. Таковы развязки поэтических и драматических

произведений декадентов. Импрессионистическое и имажинистское искусство вообще не считает развязку необходимой частью произведения—впечатления и образы, данные в своей непосредственности, не координированные в систему поведения персонажей, не имеют никакого развития, а значит могут свободно обойтись, по мнению представителей данных течений, и без Р.

Оптимистичность Р. в искусстве пролетариата демонстрирует собою объективно-историческую неизбежность победы трудящихся и несокрушимость воли к борьбе за свое освобождение. Даже трагические развязки здесь оптимистичны и активны.

Библиография: См. «Драма». *Гр. Бояджиев*

РАЗМЕР—*см. «Метр», «Стихосложение».*

РАЗМЫШЛЕНИЕ, или МЕДИТАЦИЯ — как форма философской лирики типично для сентиментализма, романтизма и др. литературных направлений, выдвигающих интроспекцию как основу творческого метода. В отличие от логически четкого рассуждения (*см.*)—характерной формы дидактической лирики рационалистов—Р. стремится зафиксировать непосредственный поток мыслей и эмоций, вызываемый в сознании поэта поразившим его явлением. Тематика Р. обычно связана с так наз. «вечными вопросами» (проблемы смерти, смысла человеческой жизни, бренности прекрасного и т. п.), его эмоциональная окраска—меланхолия, доходящая до пессимизма,—все это сближает размышление с элегией (*см.*).

Яркие образцы жанра—«Ночные думы о жизни, смерти и бессмертии» Юнга (*см.*), «Размышления поэтические и религиозные» Ламартина (*см.*). *R. S.*

РАЙНИС [Rainis—псевдоним Яна Плекшанс, 1865—1929]—латышский поэт, драматург и общественный деятель. Р. в имении Таденава Курляндской губ. Отец Р.—бывший столяр, позже стал арендатором имения. С восьми лет Р. учился у пастора в школе немецких баронов, затем в Рижской городской гимназии, к-рую окончил 17 лет. В 1888 окончил Петербургский университет кандидатом прав. Детство и юность Р. проходили в эпоху бурного пробуждения и расцвета национального движения против экономического, политического и национального гнета немецкого дворянства. Конец XIX в. знаменовал собой бурный рост и укрепление латышской буржуазии как в городе, так и в деревне. Создалась латышская интеллигенция, оформилось течение так наз. «младолатышей» (*см. «Латышская литература»*). Широкое развитие получила художественная литература, особенно поэзия (Кришьянис Баронс, Андрейс Пумпурс, Аусеклис — Микус Кроргземис и др.).

Глубокое влияние национализма несомненно и в первых лит-ых опытах Райниса. Уже в первых своих стихотворениях, написанных в 14—17-летнем возрасте, Р. обнаружил значительное мастерство и оригинальность («Королевна»). Наибольшее влияние на творчество Р. этого периода оказали такие поэты и национальные деятели, как Пумпурс и Аусеклис. Уже эти ранние произведения отразили глубокий индивидуализм и лиричность, характерные для всего дальнейшего творчества Р. («Глубочайшие мысли»—есть перевод Брюсова, «Один», «Ранним утром» и др.). К этому времени относится также и начало его переводческой деятельности. Райнис перевел «Бориса Годунова» и «Моцарта и Сальери» Пушкина.

В годы студенчества [1884—1888] Р. сблизился с П. И. Стучка, совместно с к-рым выпускал сатирический сборник «Мелкие оводы»



(Mazie Dunduri, 1888—1889). В 1900 вышла сатирическая пьеса Райниса «Полуидеалист» (Pusīdealists), направленная против буржуазных деятелей национального возрождения, превращавших национально-освободительную борьбу в чисто буржуазное коммерческое предприятие (в «лавочку селедок»). К этому же времени относится усиленный интерес Р. к латышскому фольклору.

В 1891 Р. стал ответственным редактором прогрессивно-демократической газ. «Dienas Lapa» (Ежедневный листок), сыгравшей огромную роль в деле концентрации и мобилизации прогрессивно-демократической интеллигенции. Постоянными сотрудниками являлись будущие большевики—П. И. Стучка, Я. Янсон, Дауге, Ф. Розин и др. Отсюда берет свои истоки так наз. «новое течение» (jaunā strāva), постепенно приблизившееся к рабочему движению и к марксизму. В конце 1895 Р. покинул редакцию «Ежедневного листка» (из-за разногласий по ряду вопросов). Это время можно считать концом первого периода литературно-общественной деятельности Р. и началом второго, когда мировоззрение поэта в значительной мере стало близким к марксизму. В 1897 (первые большие аресты в Латвии) царское правительство арестовало Р. и выслало сперва в Псков, затем в Вятскую губ. За годы ссылки [1897—1903] Р. кроме сборника стихов кончил перевод «Фауста» Гёте (по отзыву специалистов—самый лучший перевод из имеющихся в мировой лит-ре). Кроме того—ряд переводов из Лермонтова,

Лессинга, Шекспира, Гёте, Шиллера, Гейне и др. Блестящие переводы Райниса много способствовали творческому обогащению латышского языка.

Подготовленный в ссылке сборник стихов «Далекие аккорды синего вечера» (Tālas noskaņas zilā vakarā, 1903) сделал Райниса самым популярным и любимым поэтом широких масс. «Далекие аккорды» отражали предгрозовые мысли и настроения трудящихся масс кануна революции 1905. Здесь наряду со стихотворениями, носящими попрежнему печать глубокого индивидуализма, имеется ряд произведений, насыщенных духом борьбы, духом партийности. Но большей политической четкости мыслей Р. достиг в последующем сборнике стихов—«Посев бури» (Vētras sēja, 1905). Восторженный пафос великой грозы 1905 в соединении с ясностью мысли—основные черты этой книги. К этому времени относится предельная популярность Р. Не было человека в Латвии, не знавшего Р., не любившего или не ненавидевшего его. К этому же периоду, к периоду наибольшей близости Р. к пролетариату относится его «Тихая книга» (Klusā grāmata, 1909). В ней собраны вся скорбь, весь гнев, вся ненависть латвийского пролетариата в эпоху реакции. В этой книге политическая выдержанность местами доходит почти до четкости большевистских теоретико-политических директив («Величайшее дело», «Мелкие работы» и др.). Но после этого сборника начинается отход Р. от политической борьбы, он порывает также живое непосредственное общение с рабочими массами. Глубокая реакция, эмиграция в Швейцарию [1906—1920], полная изолированность и долгое мучительное одиночество постепенно возрождают и углубляют индивидуалистические и националистические тенденции творчества Р. Намечается явный поворот Р. вправо. В отдельных произведениях и письмах все яснее звучат чисто пацифистские гуманистические нотки, столь мало свойственные поэту раньше [против «насилия и варварства», письмо 15/IV 1912, стихи «Те, кто не забывает» (Tie, kas neaizmirst), трагедия «Индулс и Ария» (Induls un Arija), драма «Вей, ветерок» (Pūt, vējiņi, 1913), сборник стихов «Конец и начало» (Gals un sākums, 1913) и др]. Но резкий и полный разрыв с традициями эпохи 1905 у Р. относится к началу империалистической войны. Начинается последний период творчества Райниса, характерными чертами которого являются пацифистски-культурнический национализм и оппортунизм. Кроме стихотворений, проникнутых наивной идеализацией родины, тоской по «латышской душе», Райнис пишет ряд драматических произведений, восторженно пропагандирующих идею латышской нации и государства: «Играл-плясал» (Spēlēju dancoju, 1913), «Даугава» (Daugava), «Вороненочек» (Krauklitis), «Иманта» (не окончена).

По возвращении из эмиграции в буржуазную Латвию [1920] Р. был избран в учредительное собрание и в сейм, принимал участие в работе латвийской соц.-дем. С 1926 по 1928 Р.—министр просвещения. Но мелкобуржуазный утопически-социальный идеализм Р., стремящийся к «культурному» сотрудничеству всех классов (ради социализма), терпит поражение за поражением в буржуазной Латвии, стране кулацкой ограниченности. Поэту приносит также разочарование партия латышской соц.-дем. Уже с 1921 поэт в своем дневнике все чаще и чаще отмечает, что «его не понимают, что ему здесь невозможно жить»; впоследствии в дневниках неоднократно встречаются записи о необходимости немедленно уехать или покончить самоубийством [6/I 1924, 4/II 1924 и т. д.].

Величайший латышский поэт, Р. по силе своего дарования может рассматриваться наряду с поэтами мировой лит-ры, значение к-рых далеко выходит за рамки национальной лит-ры. Основные жанры его поэзии—лирическое стихотворение, поэма, гимн, романс, элегия, эпиграмма, сентенция, афоризм и т. д. Все виды и формы стиха у Р. отличаются тщательной проработанностью, удивительной ясностью и тонкой чеканностью языка. Главная особенность его поэзии — глубокая лиричность. В годы революционного подъема писателя становятся также характерными для его творчества революционный пафос и глубокая ирония, доходящие до сарказма. Р.—поэт мысли. Целый ряд его стихов поднимается до больших философских обобщений («Ave sol», отдельные места из «Огня и ночи» и др.). Его афоризмы приобрели широкое распространение как в лит-ре, так и в обиходной речи. Непревзойденная концентрация мысли у Р. сочетается с высокой эмоциональной насыщенностью его стиха. Р. невозможно целиком отнести ни к реалистам, ни к символистам, ни к импрессионистам. Все эти элементы теснейшим образом переплетаются в его творчестве.

Как драматург Р. стал популярным после постановки «Золотого коня» (Zelta zirgs, 1910)—сказочно-символической пьесы об освобождении заколдованной принцессы пастухом Антином, который «умел жертвовать всем». Но зенита театральной славы Р. достиг постановкой трагедии «Огонь и ночь» (Uguns un nakts, 1905, поставл. в 1911)—символической пьесы из эпохи покорения латышей немцами [XIII в.]. Мыслью о необходимости самопожертвования в борьбе за народ, за идею проникнуто большинство драматических произведений Р. После смерти Р. осталось много незаконченных драм и других произведений. Многое из его драматургического творчества переведено на русский, немецкий, французский и др. европейские языки. Имеющиеся на русском и других языках переводы его лирики далеки от выявления в полной мере особенностей его поэтического стиля. Лучшие переводы на русский язык принадлежат В. Я. Брюсову.

Библиография: I. Dzīve un darbi. Biografija un kopoti raksti A. Culbja apgādībā, 11 vv., Riga, 1925 (фактически 1924)—1931; Сборник латышской литературы, под ред. В. Брюсова и М. Горького, кн-во «Парус», П., 1916; Гирт Вилкс (Волк), Драматический этюд в 1 д., перев. Я. Гутман, изд. Моск. театрального издательства, М., 1925; Избранные сочин., с вступ. ст. Дауге, «Academia», М., 1935 (печатается).

П. Д а у г е П. И., Райнис. Певец борьбы, солнца и любви, с прилож. избранных стихотворений в переводе с латышского, под ред. И. Белоусова, Гиз, М., 1920 (ср. отзыв: Ф р и ч е В., «Печать и революция», 1921,

№ 1); журн. «Atpūta» (нач. с 1930 печат. дневники и письма Р.). *Р. Пельше*

РАЙНОВ Тимофей Иванович [1888—]—философ, литературовед. Учился в Политехническом институте, окончил Петербургский ун-т по юридическому факультету. Участвовал в издававшихся Б. Лезиным сборниках, объединявших последователей А. А. Потебни,—«Вопросы теории и психологии творчества». Работы Райнова носят преимущественно философский характер. По своим философским взглядам Р. примыкал к неокантианству, в частности к Маху. Искусствоведческие и литературоведческие работы Р. насыщены философскими экскурсами. Идеалистический характер философских изысканий Райнова снижает ценность и его литературоведческих работ. Для современного литературоведения могут иметь некоторое значение лишь конкретные наблюдения Р. над элементами композиции «Обрыва» Гончарова.

Библиография: I. Главные работы по вопросам теории и истории лит-ры: Теория искусства Канта в связи с его теорией науки, «Вопросы теории и психологии творчества», т. VI, вып. I, Харьков, 1915; «Обрыв» Гончарова, как художественное целое, там же, т. VII, Харьков, 1916; Духовный путь Тютчева, П., 1923; А. А. Потебня, П., 1924; Отчуждение действия, Социологические очерки, «Вестник Коммунистической академии», 1925—1926, кн. XIII, XIV, XV; Природа в творчестве Короленко, «Червоний шлях», 1927, № 9—10; Эстетика Толстого и его искусство, в сб. «Эстетика Толстого», ГАХН, Москва, 1929.

РАЙС Эльмер [Elmer L. Rice, настоящая фамилия Ф. Р а й ц е н ш т е й н, 1892—]—современный американский драматург. Закончил с отличием высшую юридическую школу в Нью Йорке. Творческий путь Р., не лишенный своеобразия, показателен для развития мелкобуржуазного реализма США. Судьбы представителей так наз. средних слоев, в частности «белых воротничков»—армии служащих,—основное, что интересует драматурга, поднявшего, как и целый ряд других американских писателей (Шервуд Андерсон, Синклер Льюис и др.), знамя критики монополистического капитала.

Первая вещь Р., поставленная на сцене,—пьеса «On trial» (На суде, 1914, изд. 1919)—является гуманистической критикой буржуазного правосудия, понимаемого автором весьма абстрактно. В пьесе нет и намека на то, что в основе буржуазного права и этики лежит классовое начало, классовый антагонизм.

В послевоенные годы частичной стабилизации капитализма, отмеченные подъемом волны капиталистической рационализации, Р. пишет о машине («Adding machine», 1923, «Subway», 1929), парализующей волю и чувства, не обнаруживая корней капиталистической рационализации; бунт его героев индивидуалистичен, анархичен и обречен на неудачу. Надежды на «просперити» («Street scene», 1929) сочетаются с неприятием американской действительности. Бунтари обращаются в бегство: в богемские кварталы Парижа—«Left bank» (Левый берег, 1931), в экзотические дали Италии—«See Naples and Die» (1929, изд. 1930). После горького разочарования герои пьес Р. обычно возвращаются к отечественным берегам.

В 1932 Р. посетил СССР. Недавно в своем интервью с английским корреспондентом газ. «Эра» он заявил, что советский театр занимает первое место в мире. Он видит также, что «Россия меньше всего стремится к войне», и поэтому стоит за то, чтобы «советской программе оказать всяческую поддержку».

По возвращении из СССР Райс написал пьесу о кризисе «We the people» (Мы народ, 1933). Автор мечется между правдой и ложью, стремясь свое реалистическое изображение падения мелкого накопителя примирить с оправданием капиталистической действительности и апелляцией к закону.

В своей последней пьесе—«Judgement day» (День суда, 1934)—на тему о фашизме в одной из европейских стран автор еще не изжил своих демократических и либеральных иллюзий. Они помешали ему вскрыть классовый смысл фашизма как диктатуры наиболее реакционных слоев буржуазии.

Библиография: П. Д е р ж а в и н, Америка и советский театр, «Красная газета» от 25/XI 1923; Б а л а ш о в П., Американская драматургия, в журн. «Иностранная книга», 1934, № 4; D i c k i n s o n Th. H., Playwrights of the New American Theatre, N. Y., 1925; I s a a c s E. I. R., Critics pleasure, Broadway in review, «Theatre Arts Monthly», 1934, November; F r e e m a n J., Elmer Rice, «New Theatre», 1934, September. *П. Балашов*

РАКИЧ Милан [Милан Ракић, 1876—]—сербский поэт. Был послом в Софии. Впервые выступил в лит-ре в начале 900-х гг. Несмотря на то, что за 30 лет своей лит-ой деятельности Р. написал не более 50 стихотворений, он является одним из наиболее читаемых поэтов в Сербии и прочих югославянских областях. Р.—поэт-лирик, большой мастер стиха. На его поэзию большое влияние оказали современные ему французские поэты. Темой стихотворений Р. являются обыкновенно пессимистические чувства, горечь жизни, гнет судьбы, но в более поздних произведениях звучат ноты некоторого стоицизма и борьбы. Большой успех имели его стихотворения на патриотические темы (о бое на Коссове), отражавшие боевое настроение сербской буржуазии накануне подготовлявшихся ею балканских войн.

Библиография: П. С к е р л и ћ J., Писци и књиге, књ. I, Београд, 1904. *А. Д—ский*

РАКОВСКИЙ Георгий (Савва) Стойкович [Георги С. Раковски, 1818 — 1866]— болгарский поэт и журналист. Как вся жизнь Р., так и его лит-ая деятельность были тесно связаны с болгарской национальной революцией, по своим движущим силам и по объективному результату являвшейся крестьянской буржуазной революцией. Уже в ранней молодости Р. принимал активное участие в борьбе ремесленников и городской бедноты против сословия чорбаджиев (богатеев), за что, по доносу, был арестован турецкими властями и посажен в константинопольскую тюрьму, где просидел больше трех лет. В 1855 из-за участия в революционном движении эмигрировал, жил в Румынии, Сербии, Греции, России, где неустанно занимался пропагандой идей политического освобождения от турецкого владычества и духовной эмансипации болгар от греческого духовенства. Р. явился первым решительным проповедником идей балканской федерации, в которой он видел путь к освобождению Болгарии. В 1861—1862 под его руководством образовался в Белграде

болгарский легион, ставивший своей задачей вторжение в пределы Болгарии во время войны Сербии с Турцией, чтобы поднять восстание народных масс. Лит-ая деятельность Р. явилась одним из орудий его политич. борьбы.

В ряде произведений, к-рые были задуманы автором как исторические исследования и к-рые на самом деле имеют значение лишь как беллетристические произведения, Р. доказывает величие Болгарии в прошлом, которое сравнивается с печальным настоящим. Его исторические идеи, ничего общего не имеющие с наукой, проникнуты ярким национализмом. Но было бы глубоко ошибочным считать Р. типичным буржуазным националистом. В понятие «народ» Р. не включал чорбаджиев, считая их такими же врагами болгарского народа, как греческий патриархат или турецкий султанат. Эта сторона мировоззрения Р. делает его предшественником и учителем крупнейших болгарских революционеров.

В своей поэме «Горский путник» (напис. 1854, напеч. 1857) Р. воспевает болгарских гайдуков, мстящих турецкой власти и турецкой буржуазии за обиды, нанесенные бедноте. Эта поэма, проникнутая большим революционным пафосом, является образцом болгарской революционной поэзии. Образцом политического памфлета является его брошюра «Пръселѣние в Русиѧ или руската убийствена политика за българыты» (Переселение в Россию или политика, убийственная для болгар, 1861). Она направлена против переселения болгар в Россию, разоблачает хищническую политику крепостной России. «Куда вы идете, милые братья болгары? Знаете ли вы, что такое Россия? Знаете ли вы, какое рабство и какие вечные муки ждут вас там? Вас продадут и поделят между несколькими помещиками, которые, уделив вам немножко земли, чтобы вы построили себе более простые и бедные хижины, чем у цыган, заставят работать насильно кнутом, денно и нощно работать на них, как лошади, только из-за одежды и пищи. Да и то какая одежда и какая пища! Сырые кожи и черный хлеб, как земля. Вы будете их вечными рабами и они будут вас перепродавать друг другу, как скотов, как им заблагорассудится».

Большинство лит-ых произведений Р. проникнуто призывом к борьбе за национальное освобождение болгарского народа.

Разносторонняя деятельность Р. — поэта, журналиста, историка, политика—окружила имя неукротимого революционера легендарной славой. Умер он от туберкулеза в Бухаресте как раз на пороге того массового революционного движения, о к-ром он мечтал.

Библиография: I. Съчинения, Избор, характеристика и обяснителни бележки от М. Арнаудов, София, 1922; Страница из историята на българското възраждане, в сб. «Мысъл», кн. II, София, 1910.

П. Арнаудов М., Г. С. Раковски, София, 1929; Пенев Б., Биография (Раковского), и Арнаудов М., Поетическо дело, в сб. «Г. С. Раковски», София, 1917; Шишманов Ив. Д., Раковски като политик, и Арнаудов М., Раковски и «Горски Пътник», в «Сборнике на българската академия наукитѣ», кн. IX (клонъ истор.-филолог.), София, 1918; Кабакчиев Хр., Българскитѣ революционери Раковски, Каравеловъ, Левски и Ботйов за Балканската Федерация, София, 1915; Бакалов Г., Нашите революционери Раковски, Левски, Ботев, София, 1924. *Г. Бакалов*

РАКУГО—японское слово, означающее комический рассказ или анекдот. Под этим названием обычно известны рассказы, читаемые профессиональными рассказчиками (ракугока) гл. обр. на эстраде, где они выступали до последнего времени наряду с певцами и музыкантами. Как по форме, так и по содержанию эти рассказы чрезвычайно разнообразны. Иногда они имеют характер анекдота, иногда же представляют собой довольно длинный рассказ. Действующими лицами наряду с людьми (чаще всего простаками-крестьянами, мелкими городскими обывателями и пр.) выступают также животные (напр. блохи). Этим самым Р. иногда напоминают басни. Действие происходит как в старое время, так и в современную нам эпоху. Комический элемент в них составляют не только положения, в к-рых оказываются действующие лица, но также игра слов, метафор и пр. Почти всегда наиболее комическим бывает окончание рассказа. Авторами Р. являются как сами рассказчики, так и специальные составители таких рассказов, которые подчас бывают помощниками рассказчиков. Наибольшей известностью пользуются рассказчики: Санйотей Энтио—автор «Кентсуку Юка» (Бранящаяся ниша), Санйотей Энсей—автор «Ханами Дзаке» (Водка Ханами), Каминаримон Дзироку—автор «Хацуюки» (Первый снег), Такадзава Ротей и мн. др.

Библиография: I. Ракуго Дзенсю, 3 тт., изд. Дай Нихон Юбенкай, Кодан-ся, Токио, 1929. *В. Шпиндлер*

РАМАЯНА [Rāmāyana]—знаменитый эпос древней Индии, получивший свое окончательное оформление между IV в. до н. э.—II в. н. э. В отличие от Махабхараты (*см.*) Р. представляет собой сравнительно стройное целое и по композиции и по развертыванию



Похищение Ситы Раваной (рельеф в храме Сивы, XI в.)

сюжета. Индийские поэтики называют мифического автора Р.—Вальмики—«первым поэтом» (адикави), а саму Р.—первым художественным эпосом (кавья—*см.*). Действительно в Р. уже четко выступают черты творческого метода позднейшего стиля кавья: насыщенность изложения лиризмом; тщательное выписывание картин природы, приобретающих часто символический характер; обилие стилистических украшений—сравнений, поэтических тропов и фигур, многозначных выражений, осуществляющих принцип «двойного смысла» (dhvani).

Двадцать четыре тысячи двустиший (шлока) Р. разделены на семь книг, именуемых: 1. «Книга о детстве» (Рамы, героя Р.); 2. «Книга о (царском дворе в) Айодхья»; 3. «Книга о (жизни изгнанника Рамы в) лесной пустыне»; 4. «Книга о (союзе Рамы с обезьяньим царем в) Кишкинда»; 5. «Прекрасная книга» (об острове Ланка—царстве злого духа Раваны, похитителя супруги Рамы—Ситы); 6. «Книга о бое» (обезьяньего войска Рамы с войском демонов Раваны); 7. «Заключительная книга». Основной фабулой является история царственного изгнанника Рамы и его верной супруги Ситы, их жизнь в лесном уединении, похищение Ситы царем злых духов (ракшаса) Раваной, поиски ее Рамой, его союз с обезьяньим царем, осада острова Ланка—царства Равана, бой обезьян с ракшасами и единоборство Рамы с десятиголовым Раваной, победа его, освобождение Ситы и последняя разлука с ней Рамы. Разумеется, не все элементы фабулы одинаково древнего происхождения, на ней есть позднейшие наслоения, и весьма вероятно, что первая и седьмая книги, полагающие начало культу Рамы как воплощения Вишну, являются позднейшей интерполяцией. Популярность Р. огромна, об этом свидетельствует обилие ее версий (важнейшие — так наз. бомбейская, западная и бенгальская); ее влияние на позднейшие лит-ры Индии ни с чем не сравнимо; в драматической и в метрической формах, на санскрите и на новоиндийских языках бесконечно разрабатывались эпизоды Р., развертывались отдельные образы—образы Рамы, его преданного брата Лакшманы, отважного и ловкого обезьяньего витязя Ганумана и в особенности кроткой Ситы, ставшей символом супружеской верности и чистой женственности. На европейские лит-ры Р., с к-рой европейцы ознакомились очень поздно, не оказала влияния.

Библиография: I. Переводы на европейские языки: на английский—R. T. H. Griffith, Benares—L., 5 vv., 1870—1874 (стихотв.); M. M. Dutt, Calc., 1892—1894 (прозаич.); на франц.—H. Fauche, 9 vv., P., 1835—1858, двухтомн. издание, P., 1864; A. Reussel, 2 vv., P., 1903; на итальянский—G. Corresio, 10 vv. (5 vv.—оригинальн., 5 vv.—перев.), P., 1843—1858. Сокращенный пересказ в стихах—Romesh Dutt, Ramayana, L., 1899. Кроме того есть переводы отдельных эпизодов Р. и на немецкий язык.

II. Jacobi H. G., Das Rāmāyana, Bonn, 1893; Baumgartner A., Das Rāmāyana und die Rāmaliteratur der Inder, Freib. i/B., 1894; Oman J. C., The great Indian epics, L., 1899; Dīneṣachandra Sena, The Bengali Ramayanas, Calc., 1920. *R. S.*

РАМИЕВ Закир Садыкович (псевд. Дардменд) [1859—1921]—татарский поэт. Р. в купеческой семье в д. Зирган б. Оренбургской губ. Некоторое время учился в Константинополе. По возвращении оттуда Р. совместно с братом организовал добычу золота на Урале; впоследствии стал крупным золотопромышленником. После революции 1905 руководил газ. «Вакыт» и журн. «Шуро»—органами татарской либеральной буржуазии.

До 1908 лит-ая деятельность Р. носила случайный характер. Расцвет его поэтической деятельности начался с 1908. В первом своем произведении—«Корабль»—Рамиев воспевал татарскую нацию в аллегорическом образе парусного корабля, плывущего неизвестно куда «по волнам будущего».

Для произведений Р. характерно сочетание скептицизма с проповедью эпикуреизма. Эта идейная направленность получила четкое выражение в стихотворении «Хаят» (имя женщины или по-арабски «жизнь»). Идеей бренности бытия и призывами «ловить момент» пронизаны и другие произведения Р.: в них заметно влияние средневековых фарсидских и турецких придворных поэтов-скептиков, которым он в некоторой степени подражал и к-рых также переводил. Известное влияние на творчество Р. имели и русские символисты начала XX в.; оно выражалось в отчужденности от общественных течений, в страхе перед революционной перестройкой действительности. Этим антисоциальным тенденциям соответствовал у Р. его «аристократический» язык, который он насыщал абстрактными понятиями, символами, арабскими, фарсидскими, турецкими, казанскими словами и оборотами речи, пренебрегая живой разговорной народной речью.

Один из излюбленных мотивов его лирики — это мотив природы, к которой поэт относился пассивно, созерцательно. Р. — буржуазно-эстетский поэт—иногда не прочь был наставнически поучать своих собратьев-писателей, призывая их служить чистому «искусству для искусства».

В пооктябрьский период своего творчества Р. проводил резко враждебные пролетарской революции идеи, изображая ее в виде оргии «бесов, вытеснивших невинных ангелов».

Библиография: I. Дардменд, Собрание стихотворений, с библиографическим очерком и предисловием, Казань, 1928; Сборник татарской литературы (переводы отдельных стихов), ГИХЛ, 1931. *Г. Нигмати.*

РАМИЕВ Сагит Лутфуллович [1880—1926]—татарский поэт. Р. в семье муллы-лесопромышленника в деревне Акманово б. Оренбургской губ. Учился в медрессе в Оренбурге. В 1906 активно участвовал в революционном движении среди татар, примкнув к татарским эсерам, редактировал орган этой партии—«Тан Юлдузы» (Полярная звезда). После его закрытия сотрудничал в бурж. газетах. В 1916 Р. очутился в списке сотрудников уфимской жандармерии, в том же году был исключен из их числа в виду непредставления необходимых для охранки сведений.

Начало поэтической деятельности Р. относится к 1906. Первые его произведения носили общий для большинства татарских поэтов того времени просветительский характер. Начиная с 1907 стихи Р. принимают ярко индивидуалистическую окраску; в них поэт возвеличивает свое «я», призывает «не подчиняться» законам человеческого общества. В основном же многие произведения Р. того времени («Я», «Человек», «Обманулся» и др.) глубоко пессимистичны. С течением времени в его творчестве развиваются религиозно-мистические мотивы.

После Октября Рамиев постепенно отошел от лит-ой жизни, ограничившись написанием 2—3 стихотворений и одной незаконченной поэмы под названием «Христос свободы», противоречивой и реакционной по своему содержанию.

Рамиев также известен как переводчик русских и зап.-европейских классиков. Он иг-

рал большую роль в развитии татарского стиха: впервые ввел тонику.

Библиография: I. Сборник татарской литературы (перев. отдельных стихов Р.), ГИХЛ, 1931.

II. Ибрагимов, Татарские поэты, 1913; Журн. «Безнен Юл», 1926, № 3, и 1927, № 3. *Г. Нигмати*

РАМЮЗ Фердинанд [Charles Ferdinand Ramuz, 1878—]—французский писатель. В своих романах рисует картины из жизни мелкой буржуазии, ремесленников, крестьян романской Швейцарии. Творчество Р. проникнуто духом буржуазного гуманизма. Сочувственно изображая тяжелые условия труда при капиталистической эксплоатации, автор выбирает героев, не способных к революционному протесту, смиренно принимающих свою участь. Сдвиги, происходящие в современной капиталистической деревне, расслоение, рост противоречий в ней ускользают от писателя («La fête des vignerons»—«Праздник виноградарей», 1929). Для Р., выражающего настроения мелкой буржуазии периода разложения капитализма, характерна сгущенная, тревожная атмосфера его романов: ничтожные с виду события вносят смятение в захолустную жизнь. С реализмом в описании быта и характеров Р. соединяет символизм и склонность к мистике («La guérison des maladies»—«Исцеление недугов», 1924, «Joie dans le ciel»—«Радость в небе», 1924). Его колеблющееся сознание мелкобуржуазного интеллигента пытается под материальной видимостью найти сокровенный смысл («Beauté sur la terre»—«Красота на земле», 1928). Рамюз проявляет особенный интерес к сфере подсознательного, определяющего поступки его персонажей.

В романах последнего времени Р. переходит от истории отдельных героев к изображению психологии коллективов. Неуравновешенность сознания выражается в отказе от логического развития повествования. Это подчеркивается импрессионистской манерой выражения. Р. пытается сохранить непосредственность в передаче мысли, ощущения, минутных впечатлений. Отсюда зачастую туманность и тяжеловесность стиля.

Библиография: I. Кроме указ. в тексте: Aline, P., 1905; Aimé Pache, peintre vaudois, P., 1911; Passage du poète, Genève, 1923; Les signes parmi nous, Lausanne, 1921; Farinet ou la fausse monnaie, P., 1932, и др.; Затравленный (Jean Luc persécuté), Роман, перев. К. Варшавской и Н. Вольпин, изд. «Прибой», Л., 1927; Алина, Роман, перев. Л. М. Ворковицкой, изд. «Биб-ка всемирной литературы», Л., 1928.

II. Lefevre F., Une heure avec..., 1-re série, P., 1924; Martin du Gard M., Feux tournants, P., 1925; Pour ou contre C. F. Ramus «Cahiers de la quinzaine», 1926, p. 9—200; Kohler P., L'art de Ramuz (с библиогр.), Genève, 1929; «Вестник иностранной литературы», 1928, VIII; Г., «Известия ЦИК и ВЦИК СССР», 1928, 25 июня (отзыв о русск. перев. «Алины»).

III. Thieme, Bibliographie de la littérature française de 1800—1930, P., 1933. *Н. Пресман-Фридман*

РАНТАМАЛА Илмари [Algoth Untola, псевд. Irmari Rantamala, 1868—1918]—финский писатель. Сын крестьянина из восточной Финляндии, Р. с ранних лет работал батраком. Уже взрослым поступил в Учительскую семинарию, по окончании к-рой некоторое время учительствовал. С 1898 в течение ряда лет жил в Ленинграде, где усиленно занимался самообразованием. Работал в качестве журналиста и принимал участие в деятельности революц. организаций. По возвращении в Финляндию Р. примкнул к национально-консервативной партии, став даже редактором разных ее изданий. В годы войны Р. вновь резко повернул влево. Во время революции 1918 стал целиком на сторону пролетариата. Опубликовал в центральном органе соц.-дем. рабочей партии «Рабочий» ряд пламенных статей с призывами к вооруженной борьбе рабочего класса в союзе с крестьянством. В своих популярных фельетонах Рантамала вскрывал всю гнилость и продажность национально-буржуазных партий. В мае 1918 он был расстрелян финскими белогвардейцами.

Р.—один из выдающихся писателей Финляндии. Почти все творчество его посвящено изображению капиталистического города. Р. дал широкую картину эксплоатации и угнетения широких слоев трудящихся. В его романах («Harhama», «Martva») перед глазами читателя проходят картины биржевых спекуляций, подлогов и обмана, к-рыми достигаются богатство и роскошь правящих классов. Давая реалистически-правдивую картину современного буржуазного общества, Р. однако далек от настоящих революционных выводов. Герой его первого и в художественном отношении наиболее ценного романа «Harhama» (Заблуждение, 1909) мечется от одной крайности к другой в поисках выхода из буржуазного общества, «в поисках жизненной правды». Так, пламенный борец в рядах революционных рабочих, интернационалист, он неожиданно становится на сторону буржуазных националистов Финляндии. От увлечения атеизмом и борьбы с буржуазными предрассудками он легко переходит к религиозности и пацифизму. Эти метания, изображенные в автобиографическом романе, характеризуют как мелкобуржуазного анархиста не только его героя. Черты анархизма и индивидуализма характерны для всего творчества Р. в целом. Выходец из крестьянства угнетенной страны, Р. в своем творчестве отобразил идеологию и настроения этой социальной группы. Его революционность—это революционность крестьянина-бунтаря, хотя устами рабочего Николая из романа «Заблуждение» Р. и высказывает мысль, что освобождение человечества возможно только через пролетарскую революцию. Р. мечется между революционной борьбой и своеобразным богоискательством, интернационализмом и национализмом. Неустойчивость его мировоззрения наложила свой отпечаток и на стиль романа. В основном реалистический, он неожиданно осложняется элементами космизма и даже мистицизма. Чисто реалистическими являются его повести из жизни крестьян, стоящие на значительной художественной высоте. Таковы его «Avuttomia» (Беспомощные, 1913), «Turmantalo» (Дом несчастья, 1917)—оба из жизни бедняков-арендаторов (торпарей), разоряемых растущей деревенской буржуазией. Кроме того Р. написал целый ряд высоко художественных рассказов из жизни современной деревни. Большинство из них написано под псевдонимом Майю Лассила (Maiju Lassila). К ним относятся: «Tulitikkuja Lainaamassa» (В поисках спичек, 1910), юмори-

стическая повесть из жизни крестьян восточной Финляндии «Elämän vaihteessa» (На переломе жизни, 1912), «Rakkautta» (Любовь, 1912), «Liika viisas» (Слишком умный, 1915), «Iivana» (Иван, 1915) и др. Много внимания Р. уделял также отображению детской психологии: «Pojat asialla» (Мальчуган за делом, 1911), «Tytöt talosilla» (Девочки играют в домохозяйство, 1912), «Isä ja poika» (Отец и сын, 1914) и др. Рантамала—автор также нескольких пьес: «Nuori mylläri» (Молодой мельник, 1912), «Luonnon Lapsia» (Дети природы, 1912) и др. *К. Салонен*

РАПИСАРДИ [Mario Rapisardi, 1844—1915]—итальянский поэт. Долгое время был доцентом и профессором в Катанье. От монархических идей перешел к республиканским; был сторонником позитивистской философии и учения Дарвина. В поэзии Р. выступил противником Кардуччи, хотя и был к нему по характеру своего творчества довольно близок. Р. написал ряд философских поэм—«La Palingenesi» (Возрождение, 1868), «Lucifero» (Люцифер, 1877), «Giobbe» (Иов, 1884), «L'Atlantide» (Атлантида, 1894). В поэмах Р. заметно проступают социалистические тенденции; в «Углекопах» Р. изобразил положение рабочего класса, впервые коснувшись в итальянской поэзии этого вопроса. В своих поэмах Р. выводил титанов, стремился к монументальному искусству, к большим полотнам; его занимали вопросы реформы религии, свободы человеческого разума, проблема мировой истории. В творчестве Р. можно проследить влияние Гюго («Contempactions»), Виньи. Фашистская критика использовала творчество Р., считая его поэтом «родины, героизма и славы», и, сравнивая с зарубежными великими поэтами, находит, что равных ему в Италии нет. Сам Р. в сонете «Precipita la notte» относит к лучшим своим произведениям «Иова», «Poesie religiose» (Религиозные стихи, 1887), «Poemetti» (Маленькие поэмы, 1885—1907). Р. переведены на итальянский язык—«О природе вещей» Лукреция, [1880], «Освобожденный Прометей» Шелли [1892], оды Горация [1897], Катулл [1889] и др.

Библиография: I. Opere ordinate e corrette da esso, 6 vv., Katania, Giannotta, 1894—1897; Poemi, liriche e traduzioni di M. Rapisardi, Palermo, 1911.

II. Niceforo R., M. Rapisardi, 1872; Carducci G., Opere, v. IV, Bologna, 1889; Croce B., La letteratura della nuova Italia, v. II, Bari, 1914—1915; Pascal C., L'opera poetica di M. Rapisardi, Catania, 1914 (переизд. в 1929); Samperisi G., La poesia di M. Rapisardi, Palermo, 1926; De Gubernatis A., M. Rapisardi, Milano, 1926; Di Rosa G., Il poeta dell'uman genio: M. Rapisardi, 1926; Perticone G., L'opera di M. Rapisardi, 1926; Rosina G., M. Rapisardi, 1926; Stazzone Russo A., Saggi sulle liriche di M. Rapisardi, Vibo Valentia, 1928; Rapisardi M. e Carducci G., Polemika, 5-a ed., Catania, 1928. *Д. М.*

РАПП—Российская ассоциация пролетарских писателей—литературно-политическая и творческая организация. Оформилась в 1925 под названием Всероссийской АПП (ВАПП) и объединила основные пролетарские кадры на лит-ом фронте.

Возникновение самостоятельной организации пролетарских писателей было исторически обусловлено необходимостью для пролетариата завоевать руководящую роль на фронте культурного и лит-ого строительства. В первый период нэпа и в начале реконструкции народного хозяйства на писательские кадры оказывали давление буржуазные элементы, что находило свое выражение в ряде колебаний писателей вправо. Необходимость в боевой, классово выдержанной организации на лит-ом и общекультурном фронте была очевидна. РАПП и явилась воинствующей и вместе с тем массовой организацией, живо откликавшейся и активно участвовавшей в целом ряде дискуссий того времени, отстаивавшей принципы пролетарской партийности в вопросах как художественного творчества, так и общего развития культурной революции. Исторической заслугой РАПП было активное ее участие в борьбе с капитулянтской теорией троцкизма в лит-ре и литературоведении, с меньшевистской концепцией Переверзева, с ликвидаторскими установками Литфронта и др. антипролетарскими теориями и течениями. РАПП представляла собой своеобразную школу воспитания и подготовки кадров пролетписателей, к-рые, имея опыт практич. участия в борьбе рабочего класса, были еще слабо подготовлены для специально литературно-художественной деятельности. Вопросам учобы, творческого самоопределения придавалось особое значение в работе организации. Стремясь к выполнению поставленных партией задач, РАПП не была свободна от ряда грубых литературно-политических ошибок. Групповщина, элементы сектантства и обособления, преувеличенное представление о своей роли (подмена линии партии в лит-ре своим понятием «генеральной линии РАПП»), схоластика в постановке ряда лозунгов учобы и творчества, скат к воронщине, интуитивизму, известный отрыв от практики соцстроительства—вот ряд ошибок, к-рые давали себя знать с той или иной степенью остроты на всем протяжении деятельности РАПП. В последние годы в связи с общими успехами социалистич. строительства и вызванного им поворота широких слоев интеллигенции на сторону пролетариата нужда в особой организации пролет. писателей отпала, тем более что ошибки РАПП являлись серьезной помехой для развития советской лит-ры. Постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 РАПП ликвидирована.

ИСТОРИЯ ОРГАНИЗАЦИИ.—Первоначальные попытки создать всероссийскую организацию пролетписателей относятся к октябрю 1920, когда по инициативе группы «Кузница» (*см.*) был созван Всероссийский съезд пролетписателей и оформлен Всероссийский союз пролетписателей. Созданная организация однако оказалась нежизнеспособной. При переходе к нэпу писатели АПП обнаружили растерянность, а правление организации открыто заявило о самоликвидации. Предшественниками массовой организации пролетписателей были и творческие объединения, возникшие в 1922—«Рабочая весна», «Молодая гвардия», «Октябрь». Большую роль в консолидации сил пролетариата на лит-ом фронте сыграли журн. «Молодая гвардия» и возникший в июне 1923 теоретический орган пролет. литературного движения «На посту». В январе 1925 была созвана первая Всесоюзная конференция пролетарских писателей, положившая начало

РАПП. 18 июня 1925 принята резолюция ЦК ВКП(б) о художественной лит-ре, определившая литературно-политическую линию. Резолюция обеспечивала рост всей советской литературы и определяла задачи пролетарской лит-ой организации. Подчеркнув руководящую роль пролетариата в лит-ре, резолюция поставила перед организацией пролетписателей задачу «заработать себе историческое право на эту гегемонию». Резолюция осудила ликвидаторские позиции Троцкого—Воронского в вопросах пролетлитературы и в то же время ударила по сектантским, комчванским настроениям, выражавшимся в пренебрежении и огульном недоверии к попутническим кадрам. Вскоре после опубликования резолюции произошел раскол руководства РАПП. Так наз. «левые» рапповцы (Лелевич, Родов, Безыменский) оспаривали принципы организации РАПП и отказались от сотрудничества с писателями-попутчиками. Линия «левых» напостовцев была осуждена. Осенью 1928 был созван I съезд пролетарских писателей. На нем положено начало Всесоюзному объединению АПП. После съезда организация значительно выросла.

Позднее РАПП еще более окрепла. На многих предприятиях были организованы литературные кружки. Совместно с ВЦСПС в 1930 проведен был призыв ударников производства в лит-ру. В результате активного участия РАПП в дискуссии с Переверзевым, Литфронтом в РАПП вступили новые кадры литературоведов. Была произведена реорганизация периодики: «На литературном посту» был превращен в журнал массовый, теоретич. же органом стал новый журнал «РАПП», вскоре получивший другое название—«Пролетарская литература». РАПП проводила творческую дискуссию, но допустила в развертывании ее методы администрирования и окрика. В 1932 в результате постановления ЦК ВКП(б) от 23/IV 1932 произошла ликвидация РАПП, был образован организационный комитет по созданию единого союза советских писателей. В руководстве РАПП принимали участие: Фурманов (был секретарем, организатором МАПП), Авербах, Киршон, Либединский, Фадеев, Ермилов, Ставский, Панферов и др. пролетарские писатели и критики.

ЛИТЕРАТУРНО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ И ТВОРЧЕСКАЯ ЛИНИЯ РАПП.— Складывавшаяся как организация пролетарских писателей, РАПП, отражая развитие борьбы партии с троцкизмом, по линии литературно-политической прежде всего столкнулась с ликвидаторской теорией Троцкого-Воронского, открыто отрицавших возможность создания пролетарской культуры и литературы. Основным моментом литературно-политической позиции РАПП явилась борьба за руководящую роль пролетариата на фронте идеологическом, литературно-творческом. Одной из важнейших своих задач РАПП выдвигала завоевание гегемонии пролетарской литературы. Связывая вопросы литературно-творческого порядка с общими вопросами культурной революции в отличие от узости пролеткультовского движения (*см.* «*Пролеткульт*»), РАПП тем не менее вносила извращение в ленинские принципы культурной революции. Так, Л. Авербах разделял и даже резко противопоставлял пролетарскую культуру и культуру социалистическую, говоря о них как о явлениях, исторически сменяющих одно другое. Тем самым он игнорировал качественную особенность пролетарской культуры, ее социалистическое содержание, органически ей присущее. РАПП правильно ставила вопрос об участии широких масс трудящихся в развитии культурной революции, но и в этом вопросе были допущены перегибы. Так, объявив призыв ударников в лит-ру, руководство РАПП испытало «головокружение от успехов» и выкинуло лозунг—«ударник стал центральной фигурой литературного движения».

Как передовая руководящая организация на лит-ом фронте РАПП должна была определить свое отношение к ряду других писательских групп и творческих направлений. Уже в первых вариантах платформы организации (конференция МАПП) дается указание, что лишь пролетарские художники способны дать правильное марксистское освещение жизни, в то время как лит-ра буржуазии дает клеветническое, глубоко враждебное современности изображение ее и потому этой лит-ре должна быть объявлена война; писатели же мелкой буржуазии отражают действительность в кривом зеркале, «с ними возможно известное сотрудничество, использование их только как вспомогательного отряда». Это было формулировано в самом начале восстановительного периода, когда наряду с созидательной деятельностью пролетариата намечался некоторый рост нэпманской буржуазии, вызвавший в свою очередь активизацию новобуржуазной идеологии.

Настороженное отношение РАПП к писателям мелкобуржуазной интеллигенции в ту пору оправдывалось наличием значительных колебаний в среде этих писателей. Задача состояла в том, чтобы активнее содействовать их перевоспитанию. Партия постоянно указывала на необходимость гибкого, бережного и вместе с тем принципиально-четкого отношения к так наз. писателям-попутчикам. К воспитательной работе РАПП подошла в результате указаний партии (резолюция 1925), осудив сектантские настроения «левых» рапповцев. Улавливая антипролетарские тенденции в лит-ре, РАПП сигнализировала об их опасности и сосредоточивала на них внимание писательской общественности (критика Пильняка, Замятина, писателей «Перевала», конструктивистов). Одновременно в ряды РАПП шел приток сил писателей-интеллигентов (Маяковский, Багрицкий, Луговской, вступившие в РАПП в 1930). Несмотря на самоуверенный задорный тон рапповской критики, на деле эта критика не смогла раскрыть подлинную сущность творчества писателя. Политическое осмысление произведений делалось схематически, сводилось к «разоблачению» и даже к заушению и административному грубому окрику, без учета происходившего поворота интеллигенции в сторону советской власти. В рапповской критике преобладающее значение приобрели советы попутчикам «усвоить пролетарское мировоззрение», «изу-

чить основы диалектико-материалистической философии», вопросы же непосредственной творческой практики оставались в забвении. Проблема правдивого показа новой социалистической действительности в ее типичных проявлениях подменялась абстрактными схоластическими требованиями. Одной из самых грубых литературно-политических ошибок РАПП было то, что она пропустила те процессы, которые произошли в среде писателей интеллигенции в период осуществления первой пятилетки. Изменения в соотношении классов в результате успешного осуществления плана строительства социализма, указанный т. Сталиным переход большей и лучшей части интеллигенции к социализму сопровождались переломом и в писательской среде. Руководство РАПП не усвоило указаний т. Сталина и выдвинуло политически сугубо порочный метод разделения писателей на союзников и врагов.

РАПП как пролетарская лит-ая организация не могла не участвовать в разработке исключительно ответственной и трудной задачи — разработке принципов пролетарской эстетики, но нового она ничего не дала. РАПП повторяла положение о том, что творчество есть не пассивно-созерцательное состояние субъекта, не бесцельная игра, а форма участия в классовой борьбе своего времени. РАПП писала о ведущем значении мировоззрения, идеи в художественном творчестве. Доказывая первенствующую роль мировоззрения, РАПП обращала этот тезис как против интуитивизма, субъективизма, стихийничества и созерцательности в творчестве, защищавшихся школой Воронского (Воронский, Полонский, Лежнев, Горбов, практика писателей «Перевала»), так и против фактографизма, теории лит-ры факта, формалистов и Лефа, снимавших задачу идейного перевоспитания писателя. РАПП подчеркивала, что лишь целостное пролетарское мировоззрение обеспечивает для писателя возможность дать действенные, созвучные эпохе произведения. Тем самым РАПП продолжала разбивать теорию беспартийности и мобилизовать писателей для активного участия в революционном наступлении пролетариата. Но подчеркивая мировоззренческий момент, РАПП слабо развертывала его в конкретно-творческих понятиях и недооценивала значения художественного мастерства для писателя. Борьба с воронщиной не доводилась до конца, т. к. РАПП в ряде документов по творческим вопросам допускала ошибку того же порядка, что и Воронский (о роли интуиции, подсознательного момента в творчестве). Тем самым она на деле ограничивала возможности подлинного расцвета советской лит-ры. Своеобразным проявлением абстрактного методологизирования явилось выдвинутое руководством РАПП требование диалектико-материалистического творческого метода в схоластической трактовке.

Творческие установки РАПП были направлены к борьбе за пролетарскую литературу. Но в то же время на них лежала печать ограниченности. РАПП ориентировалась на реалистическое творчество, но она односторонне и поверхностно истолковывала реализм, обнаруживая некритическое отношение к определенным типам реализма прошлого. Одним из первых творческих лозунгов РАПП был лозунг «живого человека». На I съезде пролетарских писателей дана следующая постановка вопроса: «Лозунг показа живого человека... с одной стороны, справедливо ориентирует пролетарскую литературу на отражение современности, а с другой стороны, выражает необходимость борьбы со штампом, схематизмом, голой плакатностью и перехода к выявлению сложной человеческой психики со всеми ее противоречиями, элементами прошлого и ростками нового, моментами сознательного и подсознательного» и т. п.

Лозунг «живого человека», психологического анализа изображаемых героев дополнялся другим лозунгом «срывания всех и всяческих масок», и этим в сущности исчерпывалась художественная платформа РАПП и ее понимание реализма. Концентрируя внимание писателей на чувствах, настроениях отдельной, изолированной личности, требуя от писателей раскрытия сознательных и подсознательных движений души, теоретики РАПП тем самым уводили писателя от первостепенных задач отражения объективных процессов социалистической революции.

Основным направлением пролет. литературы объявлялся так. обр. психологизм. Правдивое изображение реальных процессов новой действительности и оценка людей по тому, каково их участие в этой действительности, подменялось внутренним анализом души. В докладе на I съезде и в последующих своих выступлениях Ю. Либединский развивал теорию непосредственных впечатлений, смыкающуюся со взглядами Воронского. Лозунг «срывания всех и всяческих масок» был взят РАПП из статей Ленина о Толстом, но был ею истолкован ошибочно. Она придавала ему внеисторическое, абсолютное значение. Он был признан основным методом показа человека в лит-ре. Этот лозунг заключал в себе недоверие к внешним проявлениям характера человека, требовал раскрытия сферы внутренних переживаний его, что приводило на практике к примитивизму в понимании внутренних противоречий характера, к самокопанию и утрированному психологизму. В художественной платформе РАПП этот лозунг срывания масок требовал от писателей недоверия к внешним положениям и действиям людей, требовал обнаружения в героях противоречий, раздвоенности и в сущности неполноценности с точки зрения неких абстрактных моралистически окрашенных критериев. В такой интерпретации лозунг срывания масок был политически ошибочным.

В лозунгах учобы, которые выдвинуты РАПП, была взята ленинская постановка вопроса о культурном наследстве. В ряде документов РАПП указывалось на необходимость глубокого изучения классического наследства. Но узость творческой платформы РАПП в свою очередь внесла ограниченность и в вопросе отношения к наследству. РАПП ориентировалась преимущественно на творчество Л. Толстого, Флобера и на пси-

хологический реализм вообще, а в критических работах рапповцев выражено было апологетическое отношение к толстовскому методу. Вместе с тем РАПП оставляла в тени лит-ое наследство других представителей «критического реализма» (Гоголя, Щедрина и др.), революционно-демократическую линию русской лит-ры, творчество революционных романтиков. Когда ясно обозначилось отставание лит-ры, РАПП дала неверный лозунг «догнать и перегнать классиков», вульгарно-механистически перенесенный из области экономических отношений на лит-ру.

Развертывая в последние годы творческую дискуссию и признавая закономерным разнообразие творческих манер, руководство РАПП на практике встало на путь зажима дискуссии, административного окрика на некоторых писателей, идущих своим творческим путем. Это нашло довольно яркое отражение и в ряде лозунгов последних лет существования РАПП, напр. в лозунге о «столбовой дороге пролетарской лит-ры», образцом к-рой выдвигался творческий метод Фадеева, провозглашался, хотя и ненадолго, лозунг «одемьянивания поэзии». РАПП тем самым исключала соревнование творческих групп и искания писателей, суживала рамки творчества и затрудняла возможность ликвидировать отставание.

В первый период своего развития РАПП сыграла положительную роль в борьбе за пролетарскую лит-ру и собирание ее сил. Борясь с антипролетарскими теориями, она совершала грубые теоретические и политические ошибки. Но все же РАПП до известного момента содействовала творческому развитию советской лит-ры, воспитав ряд пролетарских писателей. Но в условиях победоносного соц. строительства влияние РАПП стало отрицательным. Узость творческой платформы РАПП и ошибочность ряда лозунгов сказались отрицательным образом на произведениях пролетписателей, напр. на «Рождении героя» Либединского. «В настоящее время,—отмечает резолюция ЦК ВКП(б) от 1932,—когда успели уже вырасти кадры пролетарской литературы и искусства, выдвинулись новые писатели и художники с заводов, фабрик и колхозов, рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАПМ и т. п.) становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества». «Отсюда необходимость соответствующей перестройки литературно-художественных организаций и расширение базы их работы».

Библиография: О политике партии в области художественной литературы, Резолюция ЦК РКП(б), «Правда» № 147 от 1/VII 1925; Родов С., В литературных боях, изд. «Жизнь и знание», М., 1926; Авербах Л., За пролетарскую литературу. О политике РКП(б) в области художественной литературы, изд. «Прибой», Л., 1926; Его же, Наши литературные разногласия, изд. то же, Л., 1927; Его же, Культурная революция и вопросы современной литературы, Гиз, М.—Л., 1928; Его же, О задачах пролетарской литературы, изд. «Московский рабочий», М.—Л., [1928]; Его же, Спорные вопросы культурной революции, изд. то же, М., 1929; Его же, Перестраиваемся, изд. «Федерация», М., 1930; Его же, За гегемонию пролетарской литературы, ГИХЛ, М.—Л., 1931; Его же, Из рапповского дневника, Изд-во писателей в Ленинграде, Л., [1931]; Шагинян М., Л. Авербах, Писатель болен?, Гиз, М.—Л., 1927; Либединский Ю., Учеба, творчество и самокритика, изд. «Московский рабочий», М.—Л., 1927; Его же, Генеральные задачи пролетарской литературы, ГИХЛ, М.—Л., 1931; Лузгин М., По литературным вопросам, Гиз, М.—Л., 1928; Его же, О творческом лозунге, изд. Жургазобъединение, [М.], 1932 (Б-ка «Рост»); Ермилов В., За живого человека в литературе, изд. «Федерация», М., 1928; Его же, Наши творческие разногласия, Доклад и заключительное слово по докладу на 3-й Ленинградской областной конференции пролетарских писателей, изд. «Московский рабочий», М., 1930; Творческие пути пролетарской литературы (Сборник 1), Гиз, М.—Л., 1928; То же, сб. II, Гиз, М.—Л., 1929; Литературные манифесты, От символизма к Октябрю, подготовил к печати Н. Л. Бродский [и др.], изд. 2, «Федерация», М., 1929; Фадеев А., Столбовая дорога пролетарской литературы, «Прибой», Л., 1929; Его же, За художника материалиста-диалектика, [Сб. статей], изд. «Прибой», Л., 1930; Его же, Какая литература нужна рабочему классу, ГИХЛ, М.—Л., 1932; То же, изд. 2, дополн., ГИХЛ, М.—Л., 1931; Его же, На литературные темы [Сб. статей], ГИХЛ, М.—Л., 1932; Информационные материалы РАПП'а, изд. РАПП, М., 1928; То же, М., 1929; За генеральную линию пролетарской литературы, Документы и статьи, изд. «Московский рабочий», М., 1930; С кем и почему мы боремся, под ред. Л. Авербаха, «ЗиФ», М.—Л., 1930; Творческая дискуссия в РАПП'е, Сб. стенограмм и материалов III обл. конференции ЛАПП (15—21 мая 1930), под ред. М. Г. Майзеля и Н. В. Слепнева, изд. «Прибой», (Л.), 1930; К творческим разногласиям в РАПП'е, Сб. статей. К 3-й обл. конференции ЛАПП'а, изд. «Прибой», Л., 1930; Современное положение в литературе и задачи рабочего класса, Тезисы для докладчиков, ГИХЛ, М.—Л., 1930; Селивановский А., В литературных боях, Сб. статей, изд. «Московский рабочий», М., 1930; Его же, Творческие задачи пролетарской литературы, ГИХЛ, М.—Л., 1930; Его же, Попутничество и союзничество, ГИХЛ, М.—Л., 1932; Гельфанд М., О творческом методе пролетарской литературы и об ошибках налитпостовцев, изд. «Федерация», М., 1930; Киршон В., За развернутое наступление (На литературном фронте). Выступление на II Моск. обл. парт. конференции и на XVI съезде ком. партии, изд. «Московский рабочий» (М.), 1930; Против меньшевизма в литературоведении. О творчестве проф. Переверзева и его школы, Сб. статей, изд. «Московский рабочий», М., 1931; Афиногенов А., Творческий метод театра, ГИХЛ, М.—Л., 1931; Косарев А., Большевистскому поколению—ленинское руководство, изд. «Молодая гвардия», М., 1931; О развертывании творческой дискуссии в РАПП, Письмо секретариата РАПП, ГИХЛ, М.—Л., 1913; Рожков П., Против толстовщины и воронщины, ГИХЛ, М.—Л., 1931; Борьба за метод, Сб. дискуссионных статей о творчестве Д. М. Фурманова, А. Безыменского [и др.], ГИХЛ, М.—Л., 1931; За развертывание творческих течений в пролетарской литературе, Сб. статей, с предисл. Л. Мехлиса, изд. «Федерация», М., 1931; Пролетарская литература СССР на новом этапе, Сокращенный стенографический отчет 2-го пленума совета ВОАПП, ГИХЛ, М.—Л., 1931; Напостовство сегодня, Сб. статей, изд. «Красная газета», Л., 1931; Киршон В. и Мазнин Д., На высшую ступень, Призыв ударников в литературу, ГИХЛ, М.—Л., 1932; Макарьев И., Показ героев труда, ГИХЛ, М.—Л., 1932; Его же, О художественном показе героев труда, изд. Жургазобъединение, [М.], 1932 (Б-ка «Рост»); За перестройку работы РАПП, ГИХЛ, М.—Л., 1932 (Пособия литкружку, вып. 2); О задачах РАПП на театральном фронте, Постановление секретариата РАПП, ГИХЛ, Л., 1932; За перестройку литературно-художественных организаций (Сб. материалов), изд. Партиздат, М., 1932 [здесь напечатано постановление ЦК ВКП(б) от 23/IV 1932]; За боевую творческую перестройку, под ред. А. Бейлина [и др.], Леноблиздат, [Л.], 1932; Усиевич Е., За чистоту ленинизма в литературной теории, ГИХЛ, М.—Л., 1932; Советская литература на новом этапе, Стенограмма I Пленума Оргкомитета Союза советских писателей (29 окт.—3 нояб. 1932), изд. «Советский писатель», 1933; Журналы: «На посту» с № 1 по № 6 за 1923—1925; «На литературном посту» за 1926—1932; «РАПП» за 1931; «Пролетарская литература» за 1931—1932. *К.*

«РАПП»—*см.* *«Пролетарская литература»*.

РАПСОДЫ [согласно античным объяснениям термина—«сшиватели песен» или «певцы с жезлом в руке»]—профессиональные исполнители эпических, гл. обр. гомеровских поэм в классической Греции; странствующие певцы, декламировавшие поэмы с жезлом в руке (жезл—символ права выступать на собрании).

Рапсодика относится уже к более поздней стадии развития эпоса, к эпохе больших поэм с более или менее закрепленным текстом; на более ранней ступени эпическая песня импровизировалась а э д о м, певцом, сопровождавшим свое пение бряцанием на лире. На рапсодической стадии исполнение уже отделилось от творчества, хотя отдельные Р. могли быть одновременно и поэтами (Г е з и о д, *см.*). В историческую эпоху большие поэмы исполнялись обычно на празднествах в форме состязания Р. Гомеровские поэмы рассчитаны уже на рапсодическое исполнение, хотя в самых поэмах, действие к-рых отнесено к далекому прошлому, упоминается лишь об аэдах. Р., иногда объединенные в целые школы, сыграли, повидимому, значительную роль в деле собирания греческого эпоса на стадии его разложения. Древность представляла себе Гомера рапсодом, а гомеровская критика (*см.* «*Гомер*») приписывала Р. создание гомеровских поэм, объединение отдельных малых песен в большой эпос.

Библиография: S c h m i d W., Geschichte der griechischen Literatur, T. I, Bd I, München, 1929, S. 156 ff. [дана литература].

И. Т.

РАСИМ Ахмед [1876—1933]—турецкий писатель. Р. в Стамбуле в мелкобуржуазной семье. Сейчас же по окончании школы—интерната для сирот—занялся лит-ой деятельностью. Писал много и в самых разнообразных областях. Р. известен как беллетрист, поэт, очеркист, детский писатель, переводчик, лингвист, историк. Писал почти во всех газетах и журналах своего времени. Творчество Расима развертывалось в период борьбы и смены разных течений—«Тензимат», «Эдебият джедиген», «Феджры Ати» и др. (*см.* «*Турецкая литература*»). Р. не примыкал ни к одной из существовавших тогда лит-ых школ. Идеолог городских мелкобуржуазных слоев, Р. писал гл. обр. мелкие реалистические рассказы, окрашенные юмором. Основное внимание в этих рассказах Р. уделял бытовым картинам старого Стамбула. Главные произведения его собраны в сборники: «Умр Эдеби» (Литературная жизнь, 4 тт.), «Эшкал-Заман» (Картины времени), «Мухарир, Шаир, Эдиб» (Писатель, поэт, литератор) и др. Р. писал простым, понятным для широких масс языком. Р.—один из самых популярных «народных» писателей. Р. долго работал с знаменитым турецким публицистом Махмуд Садыком. Близок к Р. по реалистическим тенденциям своего творчества, юмористически окрашенного, Рахми Гуссейн (*см.*). Помимо рассказов наибольшее значение из написанного Р. имеет его грамматика турецкого языка, являющаяся одной из лучших, и 4-томник «Османская история».

Библиография: П. И с м а и л Х а б и б, История новой турецкой литературы, Стамбул, 1925; И с м а и л Х и к м е т, История турецкой литературы, т. I, ч. 2, Баку, 1925.

Дж. Акрем

РАСИН Жан [Jean Racine, 1639—1699]—знаменитый французский трагический поэт-классик. Происходил из одворянившейся провинциальной буржуазно-чиновничьей семьи. Р. в Ферте-Милоне (Шампань). Получил превосходное образование в янсенистской школе Пор-Рояля, где его учителя—эллинист Ланселло, Николь и др.—развили в нем любовь и понимание античности. Завершив образование в парижском коллеже Гаркур, Р. был введен в парижский высший свет. Занявшись писанием стихов, он получил награду в 100 луидоров за одну на бракосочетание короля «Nymphe de la Seine» (Сенская нимфа, 1660).



Тогда же Р. сочинил свои первые драматические опыты («Amasie», «Les amours d'Ovide»), не дошедшие до нас. Испуганные общением Р. с отлученными от церкви актерами, благочестивые родственники отправили его в Лангедок к дяде, викарию Сконену [1661]. Но расчеты сделать из Р. духовное лицо не оправдались; он сочетал занятия богословием с изучением Гомера, Пиндара, Вергилия и Петрарки, не оставляя и сочинение светских стишков. В 1663 Р. вернулся в Париж, где вел рассеянный образ жизни в обществе Лафонтена, Мольера и Буало, к-рый стал уже тогда его лучшим другом. Блестящие оды («Sur la convalescence du roi», 1663, «La renommée aux muses», 1664) открыли Расину доступ ко двору. Еще больше укрепили его репутацию в придворных сферах трагедии «La Thébaïde» (Фиваида, 1664), написанная под влиянием Корнеля и Ротру, и особенно «Alexandre le Grand» (Александр Великий, 1665), в которой молодой Людовик XIV узнал себя в образе великодушного и галантного македонского царя.

Работа в театре явилась причиной окончательного разрыва Р. с янсенистами, которые подобно английским пуританам аскетически отрицали театр и устами своего вождя Николя называли драматургов «публичными отравителями не тел, но душ верных христиан». Приняв на свой счет выпад Николя, Расин написал в ответ два ядовитых письма против янсенистов [1666], выдержанных в манере

«Провинциальных писем» Паскаля. В том же году произошел разрыв Р. с Мольером, вызванный тем, что Р., недовольный реалистическим исполнением его пьес труппой Мольера, связался с враждебным Мольеру театром—«Бургундским Отелем», куда переманил одну из его лучших актрис, Дю-Парк.

Постановка «Andromaque» (Андромаха, 1667) выдвинула Р. на место первого трагического поэта Франции. Блистательный успех этой трагедии напомнил успех «Сида» Корнеля (*см.*), подобно ему расколов парижскую аристократию на два лагеря. Поклонниками Р. стали король, его фаворитка маркиза Монтеспан и широкие круги дворянско-буржуазной интеллигенции, противниками — группа реакционных аристократов, приверженцев старика Корнеля, которого они тщетно пытались противопоставить его счастливому преемнику.

В течение 10 лет [1667—1677] лит-ым староверам не удавалось справиться с Р., к-рый одерживал победу за победой. Единственная вылазка Р. в область комедии—пьеса «Les Plaideurs» (Сутяги, 1668), написанная в подражание «Осам» Аристофана и высмеивавшая судебные нравы, сменилась римской трагедией с сюжетом из Тацита «Britannicus» (Британник, 1669), заострившей противоположность манеры Р. манере Корнеля на разработке излюбленного последним древнеримского сюжета. Следующая трагедия «Bérénice» (Вероника, 1670), переполненная намеками на отношения Людовика XIV и герцогини Орлеанской Генриетты, сопровождалась поэтическим турниром между Р. и Корнелем, к-рый написал трагедию на тот же сюжет. Провал «Тита и Вероники» Корнеля еще более закрепил триумф Расина.

В «Bajazet» (Баязет, 1672) Р. смело обратился к восточному сюжету из современной жизни, оправдывая эту вольность необычностью для французского зрителя изображаемых здесь восточных нравов, в силу чего «турецкие персонажи, даже современные, кажутся на нашей сцене величественными; мы рано начинаем смотреть на них, как на древних героев». За трагедией злобных гаремных страстей последовала насыщенная политическими интересами трагедия «Mithridate» (Митридат, 1673), в к-рой Р. состязался с Корнелем на его собственном поприще. В следующем году неуспех последней трагедии Корнеля («Suréna») совпал с триумфом «Iphigénie en Aulide» (Ифигения в Авлиде, 1674) Р., к-рой его враги тщетно пытались противопоставить ничтожную «Ифигению» [1675] Леклерка (Leclerc) и Кора́ (Coras). За «Ифигенией» последовала вторая заимствованная у Еврипида трагедия Р., знаменитая «Phèdre» (Федра, 1677), к-рая несмотря на свои крупные художественные достоинства не устояла против мощной травли, организованной врагами Р. во главе с герцогиней Бульонской и герцогом Неверским. Провал «Федры» Р. сопровождался искусственно подстроенным успехом бездарной трагедии Прадона «Федра и Ипполит».

Последствием этой травли был отказ Р. от театра и его возвращение в лоно янсенизма. Король осыпал Р. благодеяниями. Уже в 1673 он был избран членом Французской академии; теперь [1677] Людовик назначил его (вместе с Буало) своим придворным историографом, в качестве какового Р. сопровождал короля в нескольких военных походах. Однако написанная Р. и Буало «История царствования Людовика XIV» не была напечатана и в 1672 погибла во время пожара в одном частном доме. Другой исторический труд Расина — «Abrégé de l'histoire de Port-Royal» [Краткая история Пор-Рояля, 1693, изд. 1742 (1-я ч.) и 1767 (полностью)]—мастерски написанное чисто партийное сочинение янсениста, имеющее задачей защитить эту секту от испытываемых ею гонений.

Несмотря на уход от театра, Р. носился с планами пьес («Ифигения в Тавриде», «Альцеста»), сочинил в 1680 совместно с Буало



Иллюстрация к трагедии Расина «Андромаха» [1676]

либретто оперы «La chute de Phaéton» (Падение Фаэтона), а в 1685 написал для одного придворного празднества «Idylle sur la paix» (Идиллия мира), положенную на музыку Люлли. В 1689 подруга Людовика г-жа Ментенон убедила Р. написать библейскую трагедию для любительского спектакля учениц возглавляемого ею Сен-Сирского монастыря. Так появилась лирическая драма с хорами «Esther» (Эсфирь), изобразившая в образе скромной и набожной Эсфири самое г-жу Ментенон, ставшую в это время женой короля.

Для тех же воспитанниц Сен-Сира Р. написал и свою последнюю, быть может лучшую трагедию «Athalie» (Гофолия, 1691), принятую при дворе довольно холодно, т. к. изображенные в ней религиозные преследования иудеев жестокой царицей Гофолией неожиданно ассоциировались с преследованиями янсенистов Людовиком XIV. Все более овладевавшие Р.



Иллюстрация к трагедии Расина «Федра» [1680]

пиетические янсенистские настроения, пронизывающие также его «Cantiques spirituels» (Духовные кантики, 1694), были не по вкусу королю, вступившему после 1685 на путь ортодоксально-католической политики в религиозных вопросах. Янсенизм Р., равно как и его «Mémoire sur la misère du peuple» (Записка о народной нищете), говорившая о страданиях французского народа вследствие беспрерывных войн, были причиной охлаждения к нему короля, к-рое он как настоящий царедворец переживал очень болезненно, что быть может несколько ускорило его кончину.

Хотя по своему рождению и воспитанию Р. принадлежал к буржуазии, однако по своей идеологии он являлся дворянским, придворно-аристократич. писателем. Проблема классовой характеристики творчества Р. не может быть оторвана от проблемы классовой атрибуции французского классицизма, т. к. Р. являлся последовательным и убежденным классиком, никуда не отклонявшимся от классического канона, подобно Корнелю или Мольеру. Уже Буало признавал трагедии Р. образцовыми в смысле соблюдения основных принципов классической поэтики, и эта репутация совершеннейшего классика сохранилась за Р. навсегда. Но, будучи господствующим стилем в монархической Франции XVII в., классицизм был стилем не буржуазным, а дворянским, поскольку буржуазия не была еще в XVII веке господствующим классом, а известно, что только «мысли господствующего класса являются господствующими в данную эпоху мыслями» (М а р к с). Кроме того классицизм выражал политику абсолютной монархии в области лит-ры, а абсолютизм XVII в. был специфической формой дворянской диктатуры в условиях крепнущих капиталистических отношений. Как певец абсолютизма, как придворный писатель Людовика XIV Р. выражал идеологию поддерживавшего монархию, прогрессивного, капитализирующегося французского дворянства XVII в., к-рое, вступая на путь буржуазного развития, все же ревностно отстаивало свои классовые привилегии.

Дворянская идеология Р. находит яркое выражение в тематике, сюжетике и образной структуре его трагедий. Уже давно замечено, что трагедии Р. дают идеализированное отображение версальского двора со всеми его нравами, манерами и условностями. Какую бы фабулу ни разрабатывал Р., какие бы античные образы ни переносил в свои трагедии, всякий раз эти образы переосмысляются им в специфически придворном, т. е. классово-дворянском смысле. Так, всех своих героев и героинь, даже несчастную Ифигению и девственника Ипполита («Федра») Р. изображает влюбленными и страдающими от любви, потому что для социально бездеятельной придворной знати второй половины XVII в. любовь являлась едва ли не единственным мотивом, могущим рассчитывать на ее внимание и интерес (в этом важное отличие трагедии Р. от трагедии Корнеля, в к-рой движущей пружиной действия выступала идея политического или религиозного героизма).

Как подлинно придворный поэт Р. изображает любовные отношения на специфически версальский манер; активная роль в его трагедиях выпадает на долю женщин, к-рые делают первые шаги, а герои, являющиеся все в большей или меньшей мере сколком с короля Людовика XIV, только выслушивают любовные признания и выбирают. В своей речи и поведении герои и героини Р., являясь непременно лицами царской крови, строго соблюдают правила придворного этикета: они обращаются друг к другу на «вы», говорят «seigneur», «madame» и даже в минуты высшей страсти сохраняют изящные манеры, не позволяя себе ни одного сильного или низменного выражения.

Но Р. не ограничивается таким наведением придворного лоска на своих античных или восточных героев. Он наделяет их также мыслями и чувствами, достойными их сана, тщательно следя за тем, чтобы в порыве страсти они не



МОРО МЛАДШИЙ. ИЛЛЮСТРАЦИЯ К ТРАГЕДИИ РАСИНА «ГОФОЛИЯ»

нарушили присущее им классовое достоинство. Чтобы добиться этого, Р. приходилось подчас отступать от своих первоисточников, критически переосмысляя их в интересах своего класса. Так, в «Федре» он отступил от Еврипида, заставившего Федру перед смертью оклеветать Ипполита. «Я решил, что клевета имеет в себе нечто слишком низкое и грязное для того, чтобы вложить ее в уста царицы, наделенной к тому же столь благородными и добродетельными чувствами. Эта низость показалась мне более подходящей кормилице, которая могла иметь более рабские наклонности...»(предисловие Р. к «Федре»). Эти слова ясно показывают классовую дворянскую мерку, с к-рой Р. подходил к переоценке античного литературного наследия.

Но т. к. идеология прогрессивного французского дворянства XVII в. заключала в себе немало буржуазных элементов, то и трагедия Р. дает яркое выражение этим элементам, коренившимся в конечном счете в психике самого Р. как выходца из чиновной буржуазии и воспитанника Пор-Рояля. К числу таких буржуазных тенденций Р. относится его реализм, установка на правдоподобие, на воспроизведение живой действительности, обыкновенных людей, обыденных происшествий, простых человеческих чувств, под оболочкой героической тематики, заимствованной у античных авторов. Трагедия Р. совершенно лишена ходульности, трескучего пафоса, романической запутанности интриги, прециозного плетения словесных узоров, рыцарской позы и салонной манерности, всех этих специфических особенностей феодально-реакционной литературы XVII в., повлиявшей на знаменитого предшественника Р.—Корнеля.

Как по своей сюжетике, так и по приемам композиции и фразеологии трагедия Р. перекликается с комедией и грядущей «мещанской драмой», используя каждодневные происшествия и ситуации, балансируя на грани того, что дворянская эстетика считала «низменным». Так, в «Митридате» Р. рисует соперничество в любви старика-отца с собственным сыном, почти как в «Скупом» Мольера. В «Британнике» он пускает в ход канонический комедийный прием подслушивания, заставляя Нерона спрятаться за занавеской во время объяснения Британника и Юлии. В «Гофолии» он смело делает главным героем трагедии ребенка, т. е, существо «неразумное» с точки зрения рационалистической эстетики классицизма. Рассудительные герои Р. поражают часто непроизвольными, наивными движениями, непоследовательностями, колебаниями, обмолвками, которые делают их почти комичными (ср. любовные излияния Пирра сразу после того, как он поклялся не думать более об Андромахе).

Все эти стилистические особенности трагедий Р. позволяют находить в них некоторые эмбрионы буржуазного реализма XVIII в. Особенно тесная связь завязывается здесь по линии присущего Р. углубленного психологического анализа жизни сердца, особенно женского. «В совершенно кристально прозрачных формах без всякой романтики, он рассекает всю человеческую душу и показывает тончайшие фибры человеческих чувств,... элементы внутренней борьбы, которые пронизывают человеческую душу» (Л у н а ч а р с к и й). В этом смысле Р. явился предшественником такого мастера буржуазно-психологической комедии и романа XVIII в., как Мариво (*см.*).

Но, говоря о реализме и психологизме Р., необходимо учесть, что реализм этот классово ограничен его дворянской идеологией, что простота Р. сочетается с необычайной изысканностью, что психологическое наблюдение его устремлено на чувства и душевные переживания представителей высшей придворной знати. Главным же ограничением реализма Р. является строго рационалистическая концепция его образов, к-рые, при всем кажущемся богатстве их внутренней жизни, остаются все же классически односторонними, однокачественными, искусственно типизированными, резко противопоставленными друг другу и по существу лишенными внутреннего движения, ибо движение это носит однообразно колебательный характер между двумя взаимоисключающими решениями, из коих каждое то принимается, то отвергается. Все это—черты того рационалистического метода, к-рым пользовался Р. как поэт-классик XVII в. В этом решительная противоположность реализма Р. реализму Шекспира с его «вольным и широким изображением характеров» (П у ш к и н), с могучей внутренней динамикой его образов, отражающих в своем движении динамику самой исторической действительности.

В идеологическом комплексе творчества Р. громадное значение имела также его приверженность янсенизму, с присущей последнему суровой, почти пуританской моралью, основанной на отрицании свободы воли, на признании предопределения и спасения божественной благодатью, а не делами.

Все творчество Р. развивается под знаком противоречия между аристократическим гедонизмом и янсенистским аскетизмом. Это противоречие выражается в драматургии Р. в том, что все трагедии его дают одновременно и апологию страсти и апологию отречения от страсти (понимание подлинной любви как самопожертвования). Р. твердо придерживался целого ряда стержневых принципов янсенизма во взглядах на человеческую жизнь. Он усвоил напр. положение о глубокой порочности и слабости человеческой натуры, неспособной собственными силами, без помощи благодати, справиться с недостойными страстями, влекущими ее к гибели. Отсюда и вечный конфликт его трагедий—борьба между страстью и волей, в к-рой побеждает страсть, именно вследствие бессилия воли (в противоположность Корнелю, у которого столкновение воли и страстей завершается победой воли).

Весь психологизм Р. вырастает, в сущности, на янсенистской основе, являясь специфическим художественным выражением того «вечного внутреннего самокопания, выражающегося в длинных исповедях священнику, в которых люди анализировали свою душу» (Л у н а ч а р с к и й), той пиетистской казуистики, систематического разбирательства в душе, блестящие образцы которых дают произведения во многом идеологически близкого Р. янсени-

ста Паскаля (*см.*). Однако в период творческого расцвета Р. все эти янсенистские тенденции не получали в его трагедиях обнаженного выражения, подчиняясь дворянско-аристократическому культу изнеживающей страсти. Этим только и объясняется, что столь враждебные янсенизму Людовик XIV и его двор даже не заметили янсенистской заразы в творчестве их любимого поэта, давшего наиболее полное выражение идеологии абсолютизма в эпоху его мирного процветания.

Более того: в том виде, в каком Р. преподносил отдельные элементы янсенистской доктрины, это еретическое буржуазное учение оказывалось идеологически созвучным наиболее мыслящей части феодального дворянства, капитулировавшего перед абсолютной монархией, лишенного ею былой власти, обреченного новыми отношениями на бездеятельное паразитическое существование. То, что для буржуазии эпохи первоначального накопления являлось выражением ее идейно-политической слабости и незрелости, то в несколько переработанном виде помогало дворянству оправдывать свое политическое бессилие и паразитизм метафизическими аргументами о слабости и греховности «человеческой» натуры.

Так. обр. при всей противоречивости своего творчества Р. является все же в основном крупнейшим дворянским художником эпохи расцвета французского абсолютизма. Классово-ограниченный в отношении своего реализма, он обладал однако относительно большими возможностями отображения той части исторической действительности, какая входила в его компетенцию как трагического поэта. Он развернул в своих пьесах целую галерею образов, отражающих различные стороны практики господствующего дворянского класса. Среди этих образов на первом месте стоят женские. Р.—первый подлинный поэт женщины во французской лит-ре, показавший (в пределах тех ограниченных возможностей, к-рые давала ему классическая доктрина) целую галерею дворянских женщин, к-рые во многом пережили свою эпоху и продолжали эстетически воздействовать на буржуазное общество периода его классовой зрелости.

Не менее велико значение Р. как художника слова и мастера стиха. Воспитанный на изучении античной лит-ры, превосходно зная великих греческих поэтов, он научился у них ощущению образной и музыкальной стихии слова и постарался использовать ее мощь, не выходя за пределы узких рамок классического, рационалистически дозированного и отполированного слога и ограниченного в своих ритмических возможностях александрийского стиха. В том и в другом отношении Р. является величайшим мастером, обладающим огромным чувством меры и достигающим больших результатов при помощи самых простых средств. Даже наиболее обыденные слова и выражения приобретают под его пером огромную силу вследствие насыщающей их трагической эмоции. И таким же гибким орудием в его руках является александрийский стих, отображающий в своем движении всю напряженность и остроту сталкивающихся страстей.

Р. оказал огромное влияние на развитие классической трагедии не только во Франции, но и за ее пределами. В его школе учились Вольтер, Драйден, Готтшед и множество более мелких представителей классицизма во Франции, Англии, Германии, Италии и России. Среди русских последователей Р. можно назвать Сумарокова, Княжнина, Николева, Катенина, Шаховского. За пределами классического стиля Р. оказал воздействие на Гёте («Ифигения в Тавриде»). Лессинг, а за ним теоретики романтизма (Стендаль, Racine et Shakespeare, 1822; Гюго — предисловие к «Кромвелю», 1827) постарались поколебать прочный авторитет великого дворянского поэта у буржуазного читателя и зрителя. С их легкой руки немецкие и русские учебники долго твердили затверженные фразы о «ложноклассицизме» (*см.*) Р., его «сухой рассудочности» и т. д.

Библиография: I. Полное собр. сочин. Расина в оригинале: Aimé Martin, 6 vv., P., 1820; éd. Garnier, 8 vv., P., 1870—1879; P. Mesnard, 8 vv., P., 1865—1873 (лучшее научное издание в серии «Les grands écrivains de la France»; Théâtre complet, N. M. Bernardin, 4 vv., P., 1882; Théâtre choisis, G. Lanson, P., 1896, 2-e éd., 1899. Русские перев. Расина появились в XVIII в. Из более новых переводов назовем: Федра и Гофолия, перев. Л. И. Поливанова, Москва, 1895; Аталия, перевод С. И. Аленде, СПБ, 1896; Гофолия, перевод Н. С., Киев—Харьков. 1900. Трагедии: Гофолия и Эсфирь, перевод О. Н. Чюминой, СПБ, 1900. Избранные сочинения: Федра (перев. Л. Буланина) и Гофолия (перев. О. Чюминой), «Русская классная биб-ка», под ред. А. Чудинова, серия II, вып. XXVI, СПБ, 1903. Новый перевод «Федры» Вал. Брюсова, сделанный для постановки Московского Камерного театра, до сих пор не издан.

II. Deschanel E., Le romantisme des classiques, 2-me série, P., 1884; Janet P., Les passions et les caractères dans la littérature du XVII s., P., 1888; Robert P., La poétique de Racine, P., 1890; Larroumet G., Racine, P., 1898, 6-e éd., 1922; Le Bidois G., La vie dans la tragédie de Racine, P., 1901; Michaut G., La Bérénice de Racine, P., 1907; Lemaitre J., Jean Racine, 1908; Steinweg C., Racine, Kompositionsstudien zu seinen Tragödien, Halle a/S., 1909; Truc G., Le cas Racine, 1921; Его же, J. Racine, P., 1926; Lyonnel H., Les «premières» de J. Racine, P., 1924; Fubini M., J. Racine e la critica della sue tragedie, Torino, 1925; Vossler K., Jean Racine, München, 1926; Dubech L., J. Racine politique, P., 1926; Mauriac F., La vie de J. Racine, P., 1928; Giraudoux, J. Racine, P., 1930; Лессинг Г. Э., Гамбургская драматургия, перев. И. П. Рассадина, М., 1883; Иванов И. И., Расин и его трагедии, «Артист», 1890, № 5; Батюшков Ф. Д., Женские типы Расина, «Северный вестник», 1896, кн. 7—8, и отдельно, СПБ, 1897; Его же, О Расине, «Ежегодник императорских театров», 1899—1900, прилож. 3; Его же, Пушкин и Расин, «Записки историко-филолог. факультета СПБ-ского университета», т. 57, перепеч. в его сб. «Критические очерки и заметки», СПБ, 1900; Лансон Г., История французской литературы XVII в., перев. З. Венгеровой, СПБ, 1899; Дауден Э., История французской литературы, СПБ, 1902; Тэн И., Ж. Б. Расин, «Русская классная биб-ка», под ред. А. Н. Чудинова, сер. II, вып. 26, СПБ, 1903; Веселовский Ю., Жан Расин, в его книге «Литературные очерки», т. I, М., 1900 (изд. 2, М., 1910); Леврол., Драма и трагедия во Франции, П.—М., 1919; Кржевский Б. А., Театр Корнеля и Расина, в кн. «Очерки по истории европейского театра», под ред. А. А. Гвоздева и А. А. Смирнова, П., 1923; Луначарский А. В., История западно-европейской литературы в ее важнейших моментах, ч. 1, М., 1924 (изд. 2, М., 1930).

III. Lanson G., Manuel bibliographique de la littérature française moderne, P., 1925. *С. Мокульский*

РАСКОЛЬНИКОВ Федор Федорович [псевдоним Ильина, 1892—]—советский писатель и журналист. Происходит из семьи духовного звания. Член ВКП(б) с 1910. С 1911—1914 работал в партийной прессе. Во время войны 1914—во флоте. После Февральской революции

руководил кронштадтской газетой «Голос правды», был председателем Кронштадтского совета. В октябрьские дни—участник боев под Пулковым. После Октября—комиссар морского генерального штаба, замнаркоммора, командующий волжской флотилией, член РВС восточного фронта. В 1919—участник взятия Казани, командующий Каспийской флотилией. В 1920—командующий Балтфлотом. С 1921—1923—полпред в Афганистане. С 1924—1930 редактировал журнал «Красная новь», был членом коллегии Наркомпроса и начальником Главискусства. С 1930—1934—на дипломатической работе. Награжден двумя орденами Красного знамени.

Внимание Р.-писателя сосредоточивается гл. обр. на исторически-значительных событиях общественной жизни. Он пишет трагедию «Робеспьер» [1930], трагедию мелкобуржуазной революционности, вступившей в конфликт как с потребностями упрочивающей свое господство крупной буржуазии, так и с потребностями пролетарских трудящихся масс. Позднее дает серию очерков-рассказов под общим заглавием «Рассказы мичмана Ильина» [1934], в которых воспроизводит яркие страницы недавнего прошлого — разгон учредительного собрания, гибель черноморского флота, продвижение и действия каспийской флотилии и т. п. события, участником которых был он сам, «мичман Ильин». Широта политического и исторического диапазона писателя делает произведения его глубоко содержательными. Однако Р. недостает живости и реалистичности изображения. В трагедии «Робеспьер» главный герой трагедии Робеспьер, так же как и его ближайший соратник Сен-Жюст, не получил реалистич. разработки. В «Рассказах мичмана Ильина» Р. излишне лаконичен, дает подчас протокольную запись событий и не всегда раскрывает причинную обусловленность совершившегося. Так, в рассказе о гибели черноморского флота не раскрывается историческая необходимость этого акта. Рассказы Раскольникова фрагментарны и могут служить источником для создания широких эпических и драматич. полотен. Р. произведена переработка романа Толстого «Воскресение» для сцены (поставлена в МХАТ им. Горького). Стремясь не отступать от текста романа, Р. создал пьесу, распадающуюся на ряд эпизодов, скрепленных ролью ведущего.

Библиография: I. Робеспьер, Социальная трагедия в 4 д. и 6 карт., «Красная новь», 1930, I; То же, отд. изд.; Робеспьер, ГИХЛ, Ленинград — Москва, 1931; Кронштадтцы. Из воспоминаний (1917), изд. «Молодая гвардия», Москва, 1931; То же, 2 издание, Москва, 1932; Рассказы мичмана Ильина, изд. «Советская литература», Москва, 1934; Рассказы комфлота, издание Журтазобъединения, Москва, 1934.

II. Отзывы: Гунн, «На литературном посту», 1930, VII (о «Робеспьере»); Нанич Р., «Искусство», 1929, I—II (о пьесе «Воскресение»); Полякова М., «Новый мир», 1934, II; Красноставский М., «Знамя», 1934, V; Вишневский Вс., «Художественная литература», 1934, V; Буднев В., «Литературная газета», 1934, 12 марта; Курт Леонид, газ. «Красная звезда», 1934, 2 авг., и др. *Н. Гнедина*

РАСМУССЕН Эмиль [Lauritz Emil Rasmussen, 1873—]—датский писатель. Р. в буржуазной семье. Много лет путешествовал по Европе, Азии и Африке.

В своем творчестве Р. ярко отражает настроения верхушечных слоев буржуазии, совершенно оторванных от капиталистического производства, жизненной целью к-рых становится погоня за разнообразными формами наслаждения. Действие почти всех произведений Расмуссена перенесено на юг, в экзотические страны. Герой Р.—человек-зверь, всецело подчиненный своим страстям и инстинктам. Все романы Р. почти без исключения целиком посвящены чисто сексуальным проблемам: «Mafia» (Маффия, 1906), «Den kolde Eros» (Холодный Эрос, 1908), «Skrifte maals djaevelen» (Дьявол исповеди, 1915), «Hvad Kvinder vil» (Чего хотят женщины, 1910), «Hvad Kvinder hǿster» (Что пожинают женщины, 1912), «Via del Inferno» [1913], «Det polske Blod» (Польская кровь, 1918) и др. Эротика тут превращается в основной вопрос жизни. К какой бы среде и стране ни принадлежали его герои, все они без исключения дегустаторы жизни, основной проблемой существования которых является наслаждение. Человек, беспомощная пешка «извечных» страстей и инстинктов, всецело подчиняется голосу крови («Польская кровь»).

Типичный импрессионист, блестящий стилист, Р. своими романами приобрел широкую известность среди буржуазных кругов современной Дании. Провозглашался в свое время датским Д'Аннунцио. Все его творчество стоит однако на уровне современного буржуазного чтива.

РАССКАЗ.—Термин «Р.» в его жанровом значении обычно применяется ко всякому небольшому повествовательному прозаич. литературному произведению с реалистической окраской, содержащему развернутое и законченное повествование о каком-либо отдельном событии, случае, житейском эпизоде и т. п. Так. обр. этим термином (как впрочем и всяким другим жанровым термином) обозначается собственно не один жанр какого-либо определенного стиля, а целая группа близких, сходных, но не тождественных жанров, имеющих место в лит-ре различных стилей. При этом естественно на периферии этой группы мы находим целый ряд переходных, смежных форм, к-рые не дают возможности резко отграничить соответствующий материал от материала других близких жанров. Это однако не может помешать отличить Р. от других литературных видов, установив его типические признаки и закономерность его сложения в его классической форме при определенных исторических условиях и в определенных стилях, с одной стороны, и закономерность его использования и возникновения модификации форм Р. в иных стилях—с другой.

В зап.-европейской лит-ре соответствующая жанровая группа обозначается термином «новелла» (*см.*), который является по существу синонимом термина «Р.». Правда, у нас наличие этих синонимических терминов вызывало (у формалистов особенно) стремление дифференцировать их. Так, нередко новелла определялась как разновидность Р., отличающаяся особенной заостренностью завязки и развязки и напряженностью в развитии сюжета. Однако подобного рода терминологические разграничения не более чем условны, т. к. в своем историческом возникновении и

дальнейшем развитии русский Р. вполне аналогичен зап.-европейской новелле. Как там новелла, так у нас Р. выделился из всей повествовательной литературы вообще в аналогичные исторические моменты, определившись прежде всего характером содержания, направленного на р е а л ь н у ю д е й с т в и т е л ь н о с т ь. У нас это имело место в XVII—XVIII вв. в связи с ростом оппозиционных старому феодальному порядку тенденций. Наиболее интенсивно в этот период Р. развивался в стилях «третьего сословия». Обострение социальных противоречий и культурно-идеологический рост творящих лит-ру классов и обусловливают на данном этапе оформление жанра Р. В противовес общему характеру преобладавшей в предыдущие века письменности (церковной, религиозной) купеческий или мелкобуржуазный Р. XVII—XVIII вв. нес в лит-ру реальное, бытовое, житейское содержание, заключенное в четкие композиционные формы, отличающиеся структурной законченностью, напряженной динамичностью сюжета, простотой языка. В противоположность жанровой аморфности средневековой повести, сюжетное строение к-рой в основном следует за естественным ходом событий и ограничивается естественными границами последних (биография героя, история военного похода и т. п.), Р. представляет собой форму, показывающую умение автора выделить из общего потока действительности моменты, наиболее значимые, ситуации, наиболее конфликтные, в к-рых социальные противоречия выступают с наибольшей выпуклостью и заостренностью, стягиваясь в одном событии, служащем фабулой Р. Однако связь рассказа XVII—XVIII вв. в стилях «третьего сословия» с более традиционными жанрами выражалась в упорном сохранении старых терминов—«повесть», «сказка»—в применении к ранним Р. («Повести» о Карпе Сутулове, о Шемякином суде и т. п., «сказка» Чулкова «Досадное пробуждение» и пр.). Как определенный лит-ый термин «Р.» начинает входить в употребление в начале XIX в., но еще у Пушкина и Гоголя термином «повесть» объединяются произведения, часть к-рых мы бы определенно отнесли к Р. или новелле («Выстрел», «Гробовщик», «Коляска» и т. п.).

Так. обр. Р. сформировался как жанр, выдвинутый ростом в лит-ре буржуазных течений, буржуазных стилей. Далее Р. завоевывает свое место в самых различных стилях, в каждом из них модифицируясь и по идеологической значимости и формально. Углубленно-психологический рассказ Чехова, «опрощенный», «народный» рассказ Л. Толстого, мистически-символистский рассказ Ф. Сологуба, социально заостренный реалистический рассказ М. Горького—все это различные и по содержанию и по художественным средствам Р.

Жанровые формы Р., в стилях «третьего сословия» отвечавшие потребностям прогрессивно-реалистического отражения действительности, в дальнейшем используются также и в противоположных целях—в целях мистического преломления реальной жизни писателями реакционных классов. Ф. Сологуб напр., обращаясь к отражению окружающей его бытовой действительности, наряду с большой эпической формой—романом—дает и Р., в к-рых налицо ряд характерных признаков этого повествовательного типа: небольшой размер, ограничение фабулы одним событием, протекающим в обстановке обычной действительности, прозаическая форма и т. д. Однако в силу того, что этот автор преломляет действительность мистически, ирреально, его рассказы тесно граничат с другими жанровыми группами малой эпической формы—религиозной легендой, сказкой,—вбирая в себя признаки этих последних (напр. внесение элементов чудесного в обрисовку персонажей, в развитие сюжета), что однако не дает основания отождествлять все эти различные повествовательные типы.

Отсюда—глубочайшее различие Р. в разных стилях при наличии некоторой структурной однородности Р. как определенного типа малой эпической формы (ограниченное число персонажей, показанных вокруг одного центрального события, отсутствие развернутой жизненной истории персонажей, ограниченный размер и т. д.).

Так. обр. содержание термина «Р.» даже в его наиболее широком употреблении—не только в применении к его типичной, так сказать классической форме, но и в дальнейших своих трансформациях — сохраняет определенные указанные выше признаки. Они гл. обр. определяются социальными условиями, выдвигающими реализм как художественный метод. Этих немногих признаков однако достаточно для того, чтобы уяснить соотношение Р. с другими близкими жанровыми формами. Повесть напр. в противоположность Р. излагает не один лишь случай, а развертывает целый ряд событий, составляющих единую линию судьбы того или иного персонажа или развития более или менее длительного процесса. В соответствии с этим, если в Р. мы имеем интенсивное построение сюжета, при к-ром нити жизненной судьбы действующих лиц стягиваются в один узел данного события (так наз. «тотальность» новеллистического сюжета), то в повести мы видим экстенсивное его развертывание, при к-ром повествовательное напряжение равномерно распределяется в целом ряде моментов (событий). Тем самым повесть представляет более широкую по охвату материала и обычно (но не всегда) по размерам форму, чем Р. Ср. в качестве образцов Р. «Мятель» Пушкина и повесть «Записки маркера» Л. Толстого, повести Чехова «Степь», «Мужики» и др. с его же рассказами и т. д. С другой стороны, в этой же плоскости мы отграничиваем Р., излагающий хоть и один случай, но в ряде ситуаций, с указанием обстоятельств дела, описанием обстановки и т. д., от анекдота как наименьшей (зачаточной) повествовательной формы, дающей лишь одну острую, комическую ситуацию, суть к-рой заключена часто в одной меткой фразе. Понятно, что между Р. и повестью, Р. и анекдотом легко найти промежуточные формы. Так, в переводных фацетиях мы находим образцы коротеньких анекдотических рассказиков. Присоединение к такому краткому анекдоту-рассказу моралистически обобщающего вывода превращает его в басню,

приобретающую благодаря этому более или менее аллегорический характер, что мы и видим в ряде тех же фацетий. В иной плоскости лежит критерий различения Р. от сказки и легенды и Р. от очерка: по объему, по сюжетной динамике Р., сказка, легенда представляются близкими формами. Но первый отличается от двух последних своей реалистичностью (в типических формах) или хотя бы направленностью тематики на реальную действительность (хоть и фантастически преломляемую). Однако в этом отношении Р. противостоит только лит-ой сказке, но не фольклорной, т. к. по принятой традиционной терминологии последняя обнимает произведения не только мифического и фантастического характера, но и реалистически-бытового и исторического. Термин же «Р.» применяется лишь к лит-ым произведениям, хотя среди устных сказок легко найти типические образцы реалистической новеллы. Как уже не раз говорилось, для всех указанных соотношений могут быть найдены переходные формы. Даже такой, казалось бы, постоянный признак рассказа, как прозаическая форма, относителен,—мы знаем образцы Р. в стихах (Некрасов—«Филантроп», Майков—«Машенька» и т. п.). Однако во всех таких случаях, при отсутствии какого-либо характерного для Р. признака, очевидно налицо остаются другие, иначе не применим был бы к данному произведению самый термин «Р.». При всем том необходимо подчеркнуть, что указанные признаки Р. отнюдь не представляют что-то неподвижное, неизменяющееся, наоборот, их конкретное осуществление в разных стилях чрезвычайно многообразно и существенно различно. Так, в одних стилях «тотальность» фабулы Р. проявляется в необычайности события, неожиданно определяющего судьбу героев («Выстрел» Пушкина), в других, наоборот,—в его бытовой ординарности (рассказы Чехова), в третьих—в его широкой социальной обобщенности (рассказы Горького). В соответствии с этим модифицируются и другие стороны поэтической структуры Р.: всегда законченный, целостный сюжет Р. в одних стилях движется силой индивидуально-психологических импульсов более или менее исключительных («Выстрел») или обыденных (рассказы Чехова), в других—социальными противоречиями (рассказы Горького). Изменяется функция фона, обстановки, действия и т. д. (малый удельный вес бытового фона в «Выстреле» и большой—в рассказах Чехова, широкий социальный фон у Горького и пр.). Отсюда—многообразие разновидностей рассказа: Р. бытовой, сатирический, авантюрный, психологический, фантастический и т. д. Рассказ вообще мы находим во многих стилях. Но каждый из них тяготеет к определенному виду (или ряду видов) Р., давая опять-таки своеобразную конкретную форму этого вида. Нетрудно понять, почему напр. Салтыков-Щедрин, представитель революционной крестьянской демократии, выдвигает жанр сатирического Р.—сказки с «эзоповым» языком, народник-либерал Короленко—бытовой Р., писатель упадочнической мелкой буржуазии Ф. Сологуб — мистико-фантастический и т. д. В нашей советской лит-ре преобладает Р. с широкой социальной тематикой. Эта тематика не всегда дана в подлинно реалистической трактовке: нередки примеры поверхностного бытовизма (например в рассказах Подъячева), одностороннего «биологического» психологизма («Тайное тайных» Вс. Иванова) и т. д. И хотя советская лит-ра уже выдвинула ряд достаточно крупных мастеров Р. (Бабель, Тихонов, Вс. Иванов, Зощенко, Эрдберг, Габрилович и др.), все же Р. стиля социалистического реализма находится в процессе своего становления. Между тем специфические художественные средства Р.—сжатость, лаконизм, динамичность, напряженность восприятия, относительная простота и доступность и т. д.—обусловливают его особую действенность. И если большое полотно романа отражает широкие линии социального процесса современности в едином композиционном охвате, то в Р. художник сосредоточивает внимание на отдельных моментах, эпизодах, сторонах этого процесса, к-рые также заключают в себе существенные черты изменяющейся действительности. Поэтому лит-ра социалистического реализма, как жанрово наиболее богатая и многообразная, в общей системе своих жанров отводит надлежащее место и Р., критически осваивая огромное новеллистическое наследство прошлого.

Библиография: См. «Новелла». *Б. Розенфельд*

РАССУЖДЕНИЕ — один из трех элементов с о ч и н е н и я, устанавливаемый традиционной стилистикой и определяемый как раскрытие частей целого в их логической последовательности, как доказательное развертывание мысли по определенной схеме (*см.* «*Хрия*»). По существу Р. есть форма изложения научной прозы или ораторской речи, однако элементы этих видов речи могут входить в структуру художественного произведения (в авторских отступлениях, во включении тех или иных сведений, необходимых для развертывания повествования, в раскрытии моральной значимости изображаемых событий, иногда в речах действующих лиц и т. п.) и даже создавать особые жанры д и д а к т и ч е с к о й л и т е р а т у р ы (*см.*).

РАТГАУЗ Даниил Максимович [1869—?]— поэт. Учился на юридическом факультете Киевского университета. Печататься начал с 1888. Поэт городских буржуазно-мещанских слоев, Р. дал глубоко аполитичную, любовно-сентиментальную, убаюкивающую лирику. Настроения и образы его лирических стихотворений шаблонны, Р. гонится за внешней красивостью и чувствительностью. Стихи его отличаются мелодичностью и музыкальностью. Около двух 10-летий сентиментальная лирика Р. была широко известна в обывательских мещанских кругах. Популярность Р. поддерживалась тем, что многие из его стихотворений были переложены на музыку (Чайковский—«Мы сидели с тобой у заснувшей реки» и др., Гречанинов, Кюи, Рахманинов, Ипполитов-Иванов). Февральскую революцию Р. приветствовал гимном «1-е марта 1917». Но скоро восторженные гимны Р. сменил на песни тоски и злобное улюлюканье по адресу пролетариата. Эмигрировав в 1922, Р. примкнул к

резко враждебным СССР политическим и литературным белоэмигрантским группам.

Библиография: I. Полное собр. стихотворений, 3 тт., СПБ, 1909—1910; Избранные стихотворения, издание Биб-ки «Гонг», Киев, 1910; Избранные стихотворения, изд. «Всеобщей биб-ки», П., 1916; Мои песни, М., 1917; Мои песни, изд. О. Дьяковой, Берлин, 1922.

II. Брюсов В., Далекие и близкие, М., 1912; К. Р., Критические отзывы, П., 1915; Гумилев Н., Письма о русской поэзии, П., 1923, стр. 83, 84, 206; Перцов П. П., Русская поэзия 30 лет назад, в сб. «Свиток», М., 1926, № 4.

III. Владиславлев И., Энциклопедический словарь, изд. Гранат, изд. 7, т. XI (прилож.); Писатели современной эпохи, т. 1, под ред. Б. П. Козьмина, изд. ГАХН, М., 1928.

РАУДСЕПП Гуго [1883—]—эстонский писатель. В молодости переменил ряд профессий, с 1907 становится журналистом. С 1917 по 1920—активный работник партии эсеров, от к-рой входил в секретариат учредительного собрания буржуазной Эстонии [1919—1920]. Отказавшись в 1920 от политической деятельности, Р. посвятил себя всецело лит-ре. Р.—автор ряда небольших рассказов, критических статей по вопросам лит-ры и театра и большого количества фельетонов. В 1923 вышла из печати его первая комедия «Демобилизованный глава семьи» на тему о ломке быта в послевоенное время. Вслед за этой комедией Р. написал более десятка пьес, по преимуществу бытовых. Некоторые комедии ставились в центральных театрах по сто и больше раз. Большинство из них пользуется большим успехом, переводилось на другие языки (финский, латышский) и ставилось также и на латышских и финских сценах.

У современной эстонской буржуазной критики Р. стяжал лавры «крупнейшего драматического писателя». На самом же деле пьесы Р., пользующиеся большим успехом среди мелкобуржуазного зрителя, стоят на довольно низком художественном уровне.

Критика Р. направлена гл. обр. против буржуазных выскочек, кулаков, мнящих себя барами, и других ненавистных мелкому буржуа типов. *Г. П.*

РАУПАХ Эрнст Вениамин [Ernst Raupach, 1784—1852]—немецкий драматический писатель. Был долгое время домашним учителем в Петербурге, а с 1816 там же профессором в Педагогическом институте. В конце 1821 Р. за вольнодумство был отставлен от профессуры. После путешествия в Италию издал свои «Письма» под псевдонимом Гирземенцель (Lebrecht Hirsemenzels, eines deutschen Schulmeisters, Briefe aus und über Italien, 1823), впоследствии пародированные Иммерманом в его «Мюнхгаузене». С 1821 Р. всецело отдался драматургической деятельности. Длинный ряд его драм и трагедий посвящен изображению исторических деятелей: «Конец Кромвеля» (Cromwells Ende, 1841), «Мирабо» (Mirabeau, 1850) и др., большой цикл «Die Hohenstaufen» [Гогенштауфены, 1837 (16 драм: от Фридриха Барбароссы до Конрадина)]. Несколько пьес Р. так или иначе касаются России: «Timoleon der Befreier» (Тимолеон Освободитель, 1814), где в изображении древних Сиракуз даны явные намеки на русских деятелей в период борьбы с Наполеоном; «Die Fürsten Chawansky» (Князья Хованские, 1810), где основой сюжета взят стрелецкий бунт; «Die Leibeigenen oder Isidor und Olga» (Крепостные, или Исидор и Ольга, 1826), где с точки зрения либерального буржуа рисуется гнет крепостного права в России. Многочисленны также комедии Р. («Dramatische Werke komischer Gattung», 4 Bde, 1829—1835).

Проводя в своих пьесах идеологию либерального бюргерства своего времени, Р. обнаруживает немало знаний и технической сноровки, но в целом его продукция явно подражательна. Однако искусно приноравливаясь к вкусам публики, Р. добился популярности «второго Коцебу».

Собственно для России имеет некоторое значение деятельность Раупаха не как драматического писателя, а как либерального педагога, преследовавшегося за распространение «вольномыслия».

Библиография: II. Raupach P., E. Raupach, Berlin, 1853; Wolff E., Raupachs Hohenstaufendramen, Diss., Lpz., 1912; Kohlweyer K., Raupach und die Romantik, Diss., Göttingen, 1923. *И. Эйгес*

РАФИЛИ Микаэль [1905—]—азербайджанско-тюркский советский поэт. Родился в буржуазной семье. Окончил I Гос. ун-т в Москве. Писать начал с 1926; выступал как поэт, критик и переводчик. Наиболее значительны его поэтические произведения. В 1929 он издал два сборника своих стихов: «Пенджере» (Окно) и «Лирика». Являясь представителем перестраивающихся под руководством пролетариата мелкобуржуазных слоев, поэт обнаруживает в своих произведениях всю противоречивость мелкобуржуазной психологии: периодами он проявлял себя революционным поэтом, идущим нога в ногу с пролетариатом, периодами — упадочническим лириком, подчиняющимся своим внутренним противоречиям. Однако на своем пути к революции Р. упорно и успешно преодолевал мелкобуржуазную неустойчивость. В лучших своих произведениях—«Город и деревня», «Коммунист без партбилета», «Ночь и улица», «Севастополь»—Р. достиг значительной идейно-художественной высоты. В его творчестве сказывается влияние некоторых особенностей тюркской устной народной поэзии, а также некоторых европейских поэтов, в особенности Э. Верхарна. Р. между прочим—автор ряда статей по истории западной лит-ры, книжек о Маяковском, Горьком, Серафимовиче, переводов стихов Маяковского, Блока, Гюго и Толстого.

Библиография: I. Пенджере, Баку, 1929; Лирика, Баку, 1930; М. Горький (к 40-летию его литературной деятельности), Баку, 1932; Владимир Маяковский, Баку, 1932; А. Серафимович (его жизнь и творчество), Баку, 1933, и др.

II. Статьи: Кулиева М., Назими А., Мехти Г., в журн. «Инколаб ве Меденийет», газ. «Коммунист» за 1929. *А. Дж.*

РАФЛИ—гадательная книга апокрифического характера, отмечавшаяся в русских индексах запрещенных, или «отреченных» книг наряду с такими апокрифическими книгами, как «Остролог», «Чаровник», «Волховник», «Звездочетец» и др. Она была между прочим осуждена и Стоглавым собором 1551 наряду с другими указанными книгами. В ней нарисованы круги с цифрами в различных комбинациях. Цифры, на которые попадает брошенный шарик или зерно, сопровождены выписками преимущественно из книг «священ-

ного писания» и апокрифов и толкованиями этих выписок. Пример такой выписки с толкованием: «Летели две птицы через Тивириадское море и сели те две птицы сверх сырова дуба и вили себе гнездо и вывели дети своя, и возрадовались птицы гнезду своему и детем. Тако и ты, человече, возрадуешься о рудию своему, аще о пути или о дому своем, или недруга боишися, то радостию совершится, аще хощеши женитца, и та тебе мысль будетца».

Библиография: I. Текст «Р.» по рукописи XVII—XVIII вв. напечатан в «Памятниках старинной русской литературы», изд. гр. Г. Кушелева-Безбородко, СПБ, 1860, вып. III, стр. 161—166. *Н. Г.*

РАФФИ [Акоп-Мелик-Акопян, 1835—1888]— армянский писатель. Р. в с. Паяджук (Иран). Сын крупного купца. Много путешествовал по Турецкой Армении и Ирану. Нек-рое время был учителем в армянских народных школах на Кавказе. Выступил в лит-ре в 1860 («Ахтамарский монастырь», напечатанный в «Юсиспайле»). Активно сотрудничал в газ. «Мшак» (Работник)—органе армянской либеральной буржуазии. Вслед за серией мелких рассказов из иранской (персидской) жизни появились в свет первые крупные произведения Р.: «Салби» (имя), «Захрумар» [1871] и «Воски акахах» (Золотой петушок), отображающие отсталый быт и нравы армянского купечества (Чанчур Иваныч, Масисьян). Консервативным персонажам противопоставлены представители нарождающегося торгово-промышленного капитала, ратующие за национальное возрождение армян, за светское руководство культурно-просветительными учреждениями, раньше находившимися в ведении армянского реакционного духовенства (Микаэль, Стапан).

Р. завоевал себе имя в лит-ре своими программно-тенденциозными романами «Джеладеддин» [1878], «Хенш» (Сумасброд) из периода русско-турецкой войны 1877—1878 и «Кайцер» (Искры, 1883). Эта трилогия отражает политический романтизм молодой армянской буржуазии, мечтавшей в ту пору об освобождении Турецкой Армении из-под ига султанизма, развитии ее производительных сил и превращении ее в рынок сбыта. В этих произведениях Р. проводил идею национального освобождения, акцентируя необходимость вооруженного восстания.

Выдвигая проблему социального неравенства, писатель мыслил последнее не как результат классовых противоречий в Турции, а как явление расовой вражды. Отсюда тот воинствующий национализм, носителями которого являются его персонажи — Сахрат («Джеладеддин»), Вартан, Мелик-Мансур, Дудунчян, Аво, Аслан, Кюро («Искры»). Это крайне идеализированные прообразы деятелей националистического движения, на протяжении десятилетия стремившихся к установлению буржуазно-демократического строя в Армении. Все они наделены чертами романтической героики, патриотизма. Персонажи эти надуманы, характеристика их неубедительна.

Проблема социального неравенства затронута и в «исторических» романах «Давид-бек» [1880—1881] и «Самуэл» [1885]. Но и эти романы лишены исторического значения, поскольку историческая действительность искажена в угоду тенденциям автора.

Творчество Р. первого периода характеризуется сплетением реализма и романтизма, второго—уходом в мир романтики, фантазии. Появление Р. в лит-ре ознаменовало новый этап развития художественной прозы (эволюция романа, расширение круга тематики).

Имя Р. на протяжении 30 лет было знаменем воинствующего национализма для армянских буржуазных партий. Для трудящихся масс советской Армении творчество Раффи не представляет особой ценности за исключением страниц из «Захрумара» и «Золотого петушка», а также «Полос земли», рисующих эксплоатацию армянского крестьянства.

Библиография: I. Кроме указ. в тексте: Один так, другой этак, Тифлис, 1890; Дневник Крестокрада, Тифлис, 1890; Повести и рассказы, изд. 2, Тифлис, 1891. Исторические работы: Пять княжеств, издание 2, Тифлис, 1895. Публицистика: Армянская женщина и армянская молодежь, Тифлис, 1890; Турецкие армяне, Тифлис, 1895; Орел Васпуракана, Тифлис, 1893.

II. На армянском яз.: Сурхатян, Мечты турецких армян и сон «сумасброда» Раффи, ст. в лит.-худ. сборнике, Тифлис, 1915; Его же, Армянская литература, т. I, Эривань, 1926; Ванандеци, Романы Раффи, Гиз ССР Армении, Эривань, 1928. На русском яз.: Макинцян, Очерк армянской литературы, в сб. «Армянская литература», под ред. М. Горького, СПБ, 1916. *Е. Мартиросян*

РАХМИ Гусейн [1866—]—турецкий писатель. Р. в Стамбуле, в семье крупного чиновника. В ранней молодости много путешествовал вместе с отцом, работавшим в турецких посольствах за границей. Служил в министерстве юстиции. Вступив в лит-ру в эпоху «Тензимат» (*см.* «*Турецкая литература*»), когда в турецкой лит-ре шла борьба между классицизмом и романтизмом, Р. не примкнул ни к одному из этих лагерей. Ту же независимость от основных направлений лит-ры Р. сохранил и в эпоху «Эдебият Джедиге» (*см.* «*Турецкая литература*»), выступая как мелкобуржуазный реалист. Основное в творчестве Р.—бытописание широких мелкобуржуазных слоев. Так, в одном из лучших своих произведений, романе «Иффет», названном по имени главной героини, Рахми показывает тяжелую участь бедной девушки, преследуемой нуждой, буржуазным законом и гнусными предложениями богача. В других произведениях Р. интересна их юмористическая окраска. Простота языка Рахми, столь отличная от романтической выспренности современной ему лит-ры, содействовала широкой популярности буржуазно-демократических произведений Р. Демократический характер творчества Р. вызвал сначала длительное его замалчивание, а затем резкие нападки со стороны буржуазной лит-ры [Шехабетдин Сулейман (*см.*), Али Наджи]. Противники Рахми пытались дискредитировать его творчество низведением его до уровня пинкертоновщины. Последовавшее затем признание Р. выразилось напр. в высказываниях крупнейшего турецкого поэта Абдулхакка Хамида, в несколько односторонней переоценке его творчества, вплоть до квалификации его «турецким Золя». Но несомненно, что Рахми был одним из лучших представителей турецкого мелкобуржуазного реализма. Ряд произведений Р. переведен на французский и немецкий языки.

Библиография: I. Мюроббийо (Воспитательница); Метрес (Любовница); Джады (Ведьма); Шып Совди (Мо-

ментально влюбился); Хазан бюлбюли (Осенний соловей); Иффет (имя героини романа); Хакка сыгындык (Прибегали к защите бога истины); Тесадюф (Встреча); Сон арзу (Последнее желание); Тебессюми Элем (Улыбка печали); Эфеунджу баба (Старец-волшебник); Каинанам ысыл кудурду (Как взбесилась моя теща) и др.

II. Исмаил Хабиб, История новой турецкой литературы, Стамбул, 1925; Исмаил Хикмет, История турецкой литературы, том I, часть 2, Баку, 1925.

Дж. Акрам

РАХТАНОВ Исай Аркадьевич [1907—]—советский писатель. Сын врача. Детство провел в Китае. В 1923 приехал в СССР. Учился в Ленинградском институте истории искусств. Печататься начал с 1929.

В произведениях для детей Р. пользуется своими заграничными наблюдениями. В живой увлекательной форме он показывает своеобразное преломление классовой борьбы в среде детей разных национальностей—американцев, русских, китайцев («Чин-Чин-Чайнамен»). В рассказах для взрослых Р. ставит проблемы личной жизни («Чистая любовь», «Последняя ночь любви»). В своих произведениях Р. стремится передать бодрые и радостные настроения советской молодежи. Рахтанов разрабатывает новеллистический жанр. Рассказы его сюжетны, язык живой и образный. Характерными свойствами его произведений являются остроумные приемы характеристик, оригинальные ситуации. Будучи еще молодым писателем, Рахтанов не всегда поднимается до художественных обобщений. Детали подчас превалируют в его повествовании над изображением существенных сторон действительности.

Библиография: I. Чин-Чин-Чайнамен и Бонни Сидней, изд. «Молодая гвардия», М.—Л., 1931, Кукисвумчерр (Хибины), изд. то же, М.—Л., 1932.

II. Отзывы: «Книга—строителям социализма», 1931, № 20; «Стройка», 1931, № 12 (О «Чин-Чин-Чайнамен»); Долмат, «Пионерская правда», 1933, 23 марта; Майзель М., «Красная газета», веч. вып., [Л.], 1933, 1 июня; Ильин Ф., «Детская и юношеская литература», 1933, № 5.

Е. Шабад

Р—ВА Зенеида [псевдоним Елены Андреевны Ган, 1814—1842]—русская писательница. Жена артиллерийского капитана П. А. Гана, Р. всю свою жизнь провела в скитаниях по России, следуя со всей семьей вслед за мужем. Первая ее повесть «Идеал» появилась в «Библиотеке для чтения» в 1837. Вслед за ней в том же журнале последовательно печатались повести: «Утбалла» и «Джеллаледдин» [1838], «Медальон» [1839], «Суд света» [1840], «Теофания Аббиаджио» [1841]. Поссорившись с редактором «Библиотеки для чтения» Сенковским, отчасти из-за бесцеремонных исправлений им ее рукописей, Р. перешла в «Отечественные записки», где напечатала «Напрасный дар» и «Любонька» [1842].

Повести Р. (лучшая из них «Теофания Аббиаджио») интересны попыткой поставить вопрос о положении женщины в семье и обществе, в «свете». В этом отношении творчество Р. отразило интересы русского общества и литературы 40-х годов, в особенности демократической их группы, к социальным проблемам и среди них—к вопросу о положении женщины. Не поднявшись до радикальной постановки женского вопроса, до требований равенства в правах с мужчиной, Р. скорбит лишь о недостаточном уважении к женщине, о непонимании мужчинами всей глубины ее чувства. Р. находилась под идейным воздействием Ж. Санд (почему ее и называли «русской Ж. Санд»). Повести Р. в художественном отношении не превышают среднего уровня журнальной беллетристики 30-х гг. Отзываясь провинциальным романтизмом и написанные языком в стиле Марлинского, повести Р. входят в общий поток так наз. «светской повести», с обычным для нее противопоставлением романтического героя и «холодного света». Но «женская» тематика и несомненные лит-ые способности Р. сделали ее повести в свое время довольно популярными и вызвали благожелательный отзыв Белинского («Полное собрание сочинений», под ред. С. А. Венгерова, т. VIII).

Библиография: I. Сочинения, 4 тт., СПБ, 1843; Полное собр. сочин., СПБ, 1905; Письма Р., «Русская мысль», 1911, № 12.

II. Белинский В. Г., Сочинения Зенеиды Р—вой, в «Полном собр. сочин.» Белинского, ред. С. А. Венгерова, т. VIII, СПБ, 1843; Некрасова Е., Е. Ган, «Русская старина», 1886, № 8—9; Старевский А., Роман одной забытой романистки, «Исторический вестник», 1886, №№ 8, 9, 11; Герцензон М., Русская женщина 30-х гг., «Русская мысль», 1911, № 12; Батуринский В., Статья в «Русском биографическом словаре», СПБ, 1914; Белецкий А. И., Тургенев и русские писательницы 30—60-х гг., в книге: Творческий путь Тургенева, сб. под ред. Н. Бродского, Петроград, 1923.

П. К.

РЕАЛИЗМ.

I. Общий характер реализма [548]
II. Этапы реализма
А. Реализм в литературе докапиталистического общества [556]
Б. Буржуазный реализм на Западе [559]
В. Буржуазно-дворянский реализм в России [567]
Г. Реализм революционно-демократический [569]
Д. Пролетарский реализм [572]
Библиография [573]

Реализм—в литературе и искусстве—направление, стремящееся к изображению действительности.

I. ОБЩИЙ ХАРАКТЕР РЕАЛИЗМА.—Р. противопоставляется, с одной стороны, направлениям, в которых содержание подчинено самодовлеющим формальным требованиям (условная формальная традиция, каноны абсолютной красоты, стремление к формальной остроте, «новаторству»); с другой стороны—направлениям, берущим свой материал не из реальной действительности, а из мира фантазии (какого бы происхождения ни были образы этой фантазии), или ищущим в образах реальной действительности «высшей» мистической или идеалистической реальности. Р. исключает подход к искусству как к свободной «творческой» игре и предполагает признание реальности и познаваемости мира. Р.—то направление в искусстве, в к-ром природа искусства как особого рода познавательной деятельности наиболее ясно выражена. В общем и целом реализм является художественной параллелью материализма. Но художественная лит-ра имеет дело с человеком и человеческим обществом, т. е. со сферой, которой материалистическое понимание последовательно овладевает только с точки зрения революционного коммунизма. Поэтому материалистическая природа допролетарского (непролетарского) Р. остается в значительной мере неосознанной. Буржуазный реализм сплошь и рядом находит свое философское обоснование не только в механическом ма-

териализме, но в самых разнообразных системах—от разных форм «стыдливого материализма» до витализма и до объективного идеализма. Только философия, отрицающая познаваемость или реальность внешнего мира, исключает реалистическую установку.

Из всех художественных направлений Р.— единственное до конца приемлемое для марксизма-ленинизма. Искусство осознавшего свои интересы пролетариата может быть только реалистическим. Но поскольку до возникновения научного коммунизма человечество было бессильно понять действительность материалистически «в ее революционном развитии», в лит-ом творчестве прошлого Р. не мог играть такой исключительной роли. Рядом с изображением существующей действительности художественная лит-ра прошлого заключает в себе и более или менее фантастические, утопические, волюнтаристские образы, отражающие мечты о лучшем. Эти образы составляют неотъемлемую часть принимаемого пролетариатом и социалистическим человечеством литературного наследства. Все же наиболее ценной частью этого наследства является та, к-рая проникнута именно реалистической установкой в силу ее наибольшего познавательного значения.

В той или иной мере всякая художественная лит-ра обладает элементами реализма, так как действительность, мир общественных отношений, является ее единственным материалом. Лит-ый образ, совершенно оторванный от действительности, немыслим, а образ, искажающий действительность дальше известных пределов, лишен всякой действенности. Неизбежные элементы отражения действительности могут быть однако подчинены иного рода заданиям и так стилизованы в соответствии с этими заданиями, что произведение теряет всякий реалистический характер. Реалистическими можно назвать только такие произведения, в которых установка на изображение действительности является преобладающей. Эта установка может быть стихийной (наивной) или сознательной. В общем и целом можно сказать, что стихийный реализм свойствен творчеству докласс-ового и докапиталистического общества в той мере, в какой это творчество не находится в рабстве у организованного религиозного мировоззрения или не попадает в плен определенной стилизующей традиции. Р. же как спутник научного миросозерцания возникает только на определенном этапе развития буржуазной культуры.

Поскольку же буржуазная наука об обществе и берет своей руководящей нитью произвольную, навязанную действительности идею, или остается в болоте ползучего эмпиризма, или пытается распространить на человеческую историю научные теории, выработанные в естествознании, постольку буржуазный Р. не может еще в полной мере считаться проявлением научного миросозерцания. Разрыв между научным и художественным мышлением, впервые з а о с т р я ю щ и й с я в эпоху романтизма, ни в какой мере не изживается, а только з а м а з ы в а е т с я в эпоху господства Р. в буржуазном искусстве. Ограниченный характер буржуазной науки об обществе приводит к тому, что в эпоху капитализма художественные пути познания социально-исторической действительности сплошь и рядом оказываются гораздо более действенными, чем пути «научные». Острое зрение и реалистическая честность художника сплошь и рядом помогают ему показать реальную действительность вернее и полнее, чем искажающие ее установки буржуазно-научной теории. Общеизвестна оценка, данная в этом смысле Марксом Бальзаку, как давшему более верную картину буржуазного общества своего времени, чем «все экономисты, взятые вместе». То же и в России, где, даже не говоря о Щедрине, буржуазно-дворянские реалисты (Тургенев, Гончаров, Островский и др.) дали более правдивую и более глубокую картину разложения крепостнического общества, чем какие бы то ни было «научные» писатели буржуазии и дворянства. Только пролетарская и социалистическая культура действительно снимает это противоречие не путем подчинения искусства какой-либо отдельной науке, а путем проникновения всего человеческого сознания единственным до конца научным мировоззрением марксизма-ленинизма, мировоззрением революционной переделки мира. Поэтому только социалистический Р. есть Р. в полном смысле слова, т. к. только он приводит к такому познанию мира, при к-ром особые методы художественного познания не вступают в конфликт с логическими методами науки, а, наоборот, черпают в них новую силу. Такое снятие противоречия между научным и художественным познанием возможно только потому, что марксистско-ленинская наука диалектична. Истина для нее «всегда конкретна». Реалистический художественный образ является естественным развитием, естественной конкретизацией революционно-научного исторического (политического) обобщения. Буржуазная наука об обществе, бессильная помочь художнику-реалисту в понимании социально-исторической действительности, противополагает ему свои метафизические и механистские абстракции, объявляя антинаучным конкретизирующий метод художественного познания. Революционная марксистско-ленинская наука, открывая художнику пути к подлинно научному пониманию действительности в ее революционном развитии, в то же время признает его метод не противоречащим, а конкретно восполняющим революционно-научные обобщения «практического материализма». В с о ц и а л и с т и ч е с к о м р е а л и з м е (*см.*) художественный образ становится действенным орудием изменения мира, направленным в конечном счете волей революционного класса и партии.

Р. включает в себя два момента: во-первых, изображение внешних черт определенного общества и эпохи с такой степенью конкретности, к-рая дает впечатление («иллюзию») действительности; во-вторых, более глубокое раскрытие действительного исторического содержания, сущности и смысла социальных сил посредством образов-обобщений, проникающих дальше поверхности. Энгельс в зна-

менитом письме к Маргарите Харкнесс формулировал эти два момента так: «На мой взгляд реализм подразумевает, кроме правдивости деталей, верность передачи типичных характеров в типичных обстоятельствах».

Р. в полном своем развитии включает оба эти момента. Но несмотря на их глубокую внутреннюю связь, они отнюдь не неотделимы один от другого. Р. внешней правдоподобности возникает как законченное направление раньше, чем реализм с установкой на исторически-типическое (*см.* ниже раздел «*Буржуазный реализм на Западе*»). С другой стороны, взаимная связь этих двух моментов зависит не только от историч. этапа, но и от жанра. Наиболее прочна эта связь в повествовательной прозе. В драме, тем более в поэзии, она гораздо менее устойчива. Внесение стилизации, условной фантастики и т. п. само по себе отнюдь не лишает произведения реалистического характера, если основная его установка направлена на изображение исторически-типических характеров и положений. Как элементарнейший пример можно привести сказочные мотивы (скатерть-самобранка и пр.) в «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова, от к-рых эта поэма конечно ни в малейшей мере не перестает быть реалистической. Но возможны отступления от реалистического правдоподобия и гораздо более серьезного характера, при к-рых произведение все-таки останется в глубочайшем смысле реалистическим. Так, «Фауст» Гёте, несмотря на фантастику и символику,—одно из величайших созданий буржуазного Р., ибо образ Фауста дает глубокое и верное воплощение определенных черт восходящей буржуазии. В литературе, предшествующей возникновению Р. как последовательного стиля, искать элементы Р. надо не только в произведениях, дающих внешне-конкретные образы современности (вроде «Сатирикона» Петрония), но и в произведениях, по внешнему виду совсем не реалистичных. Так, у греческих трагиков мы находим глубокое проникновение в подлинный смысл исторической смены юридических и этических норм, проникновение по существу вполне реалистического характера (см. Энгельс об «Эвменидах» Эсхила), хотя такие гениальные прозрения не создают еще Р. как особого направления. В целом аттическая трагедия, тесно связанная с мифологическим миросозерцанием, не реалистична.

Но при всей отделимости внешне-конкретной реалистической манеры от более глубокого исторического Р. реалистическое повествование стремится к максимальной чувственно-бытовой конкретности. Энгельс в письме к Лассалю предостерегал против его тенденции делать своих героев «простыми рупорами духа времени» и требовал, чтобы художник за «идейным моментом не забывал о реалистическом», иначе сказать, чтобы то или иное понимание исторического содержания образа («духа времени») не выливалось в чисто словесные формы, а облекалось плотью и кровью зримой жизни. Характерно однако, что пренебрегавший «реалистическим моментом» Лассаль в то же время обнаружил и ложное, нереалистическое понимание «духа» того времени, о к-ром он писал. Конечно та конкретность, без к-рой образ—не образ, может достигаться и иными путями, чем внешне-реалистическими, но пренебрежение «реалистическим моментом» сплошь и рядом приводит за грань художественного метода вообще и обращает литературное произведение в голую риторику.

Внешне-реалистическая манера есть один из способов той индивидуализации, той конкретизации, к-рая в повествовательных и драматических жанрах ведет к созданию человеческого образа. Такая индивидуализация может достигаться и иными путями. Так напр. во французской классической трагедии она достигается исключительно путем драматической характеристики, характеристики через поступки и их мотивировку. И в позднейшем буржуазном Р., напр. у Стендаля, встречается такая чисто драматическая характеристика почти без всякой помощи внешне-реалистической характеристики. Тем не менее внешне-реалистическую манеру можно признать наиболее специфически-художественной манерой, т. к. в ней особенно заостряется конкретно-чувственная природа искусства. Она особенно ясно выявляет диалектику типического, т. к. дает возможность максимально богато индивидуализировать то обобщение, к-рое содержится в типичности образа. Диалектика типического с полной четкостью выступает в социалистическом реализме (*см.*), где художественный образ возникает из взаимодействия революционно-научного обобщения, созданного в процессе революционного изменения мира, и его индивидуального воплощения, обросшего всем богатством «неповторимых» деталей.

Проблема типичности есть всегда проблема политическая. В марксистско-ленинском понимании типическое отнюдь не означает какого-то статистического среднего. Типично не только то, что наиболее часто встречается, но то, что с наибольшей силой и заостренностью выражает сущность данной социальной силы. Это с полной ясностью указано Энгельсом в знаменитом письме к Маргарите Харкнесс. Энгельс видел уклонение от изображения «типических характеров в типических обстоятельствах» в том, что Харкнесс, изображая эксплоатацию и нужду английских рабочих, не показывала их борьбу за свое освобождение. Несомненно, что в Англии того времени пролетарские коллективы, пассивно подчинявшиеся капиталистической эксплоатации, были более частым явлением, чем коллективы, боровшиеся с капиталистами. Но типичными с точки зрения всего исторического развития были именно последние. Для того чтобы это увидеть, надо было воспринимать действительность в «ее революционном развитии», надо было обладать тем «безбоязненным предвидением будущего», которое Ленин признавал неотъемлемой чертой научного коммунизма. Типическое есть основная сфера проявления партийности в реалистическом искусстве. Наивысшая и сознательная верность в вы-

боре и понимании типического возможна только в пролетарском (социалистическом) Р. Но то или иное приближение к такой верности возможно и для писателя-реалиста, стоящего и на других классовых позициях, особенно если его точка зрения относительно прогрессивна (это в первую очередь применимо к Р. восходящей буржуазии и революционной демократии). Но даже художник, стоящий на реакционной точке зрения, может в известной мере правильно отражать действительность в силу того стихийного реализма, который играет такую же роль в художественном творчестве, как стихийный материализм в творчестве научном. Яркий пример такой стихийной правдивости мы находим в творчестве Гоголя.

Признав, что типичность соответствует сущности данного социально-исторического явления, а не просто является наиболее распространенным, часто повторяющимся, обыденным, мы должны также признать, что преувеличение, заострение образа до гротеска и карикатуры или до героизации отнюдь не исключает типичности. Герой, выражая волю целого класса, существеннейшие качества класса, является в таком понимании и ее типичным представителем. В этом смысле Ленин и Сталин должны быть признаны типичными представителями революционного пролетариата. Гиперболичность образов в героической лит-ре доклассового и раннеклассового общества (Гомер, исландские саги) не мешает этой лит-ре быть лучшим примером раннего стихийного Р., т. к. в ее образах гиперболизировались подлинные реальные черты характеров, к-рые данная социальная среда действительно вырабатывала. При этом отрицательные черты (жестокость, вероломство, корыстолюбие, презрение к трудящимся) отнюдь не смазывались. Такой реалистической героизации противостоит фальшивая, искажающая идеализация образа рыцаря в рыцарском романе позднего средневековья или образа романического героя из «хорошей семьи» в буржуазном романе XIX века.

Иного рода гиперболизацию с положительным знаком, отнюдь не исключающую реалистического существа образа, мы находим у Рабле, великаны к-рого—подлинные выразители титанических людей эпохи Возрождения, восставших против темных сил средневековой поповщины.

Совершенно так же остаются реалистическими «кривые рожи», созданные великими сатириками. Человекообразные скоты Яху, порожденные ненавистью Свифта к буржуазному человеку, неизмеримо более реалистичны в глубоком смысле слова, чем гораздо более внешне сходные создания «улыбающейся» сатиры буржуазных самокритиков.

Признавая внешне-реалистическую манеру «нормальной» формой реалистического повествования и драмы, необходимо с полной отчетливостью подчеркнуть, что обострение и «углубление» внешне-реалистических приемов само по себе не повышает реалистического качества художественного произведения. Марксистско-ленинское литературоведение различает Р. от натурализма. Натурализм является искривлением реалистической установки, подменой социально-исторической сущности явлений их внешним видом и социального человека человеком зоологическим. Критическое отношение марксистско-ленинского литературоведения к натурализму не имеет ничего общего с той травлей натурализма, к-рой занималась и занимается консервативная буржуазная критика. Последняя отвергала напр. натурализм Золя потому, что признавала определенные предметы «неэстетичными» и навеки исключенными из сферы искусства. Уродства и зверства жизни не должны были изображаться, потому что их



Одиссей и Цирцея (с античной вазы)

изображение несовместимо с «облагораживающей» функцией искусства. Подробные описания технических и коммерческих процессов признавались неэстетичными, т. к. искусство имеет дело только с «душой» человека. Марксистско-ленинское литературоведение не ставит никаких принципиальных границ допустимому в искусстве. Любая натуралистическая деталь допустима, если она оправдана реалистическим заданием, т. е. помогает изображению человека как конкретного социального существа. У Горького много страниц, которые антинатуралистическая буржуазная критика находит столь же «отвратительными», как «уродства» Золя, но марксистско-ленинская критика не причисляет Горького к натуралистам, т. к. у него натуралистическая деталь всегда подчинена реалистическому замыслу — построению социально-типического человеческого образа. Совершенно иначе, чем буржуазная критика, подходит марксистско-ленинская критика и к Золя. Она видит недостатки его не в том, что он систематически переступал границы эстетически допустимого, она видит их, с одной стороны, в голом эмпиризме, приводившем его к беспринципному описательству как некоей самоцели, и с другой—в том, что, стараясь выявить в человеке «скота», он не вскрывал социальных корней этого скотства в капиталистической эксплоатации, в собственническом свинстве, рассматривая его как природную зоологическую принадлежность человечества. Несмотря на эти искривления, несмотря на вульгарность его «научных» предпосылок, Золя остается большим художником-реалистом, крупнейшей фигурой на фоне общего вырождения реализма на буржуазном Западе. И именно потому, что Золя с небывалой до него последователь-

ностью настаивал на «неэстетичной» стороне капиталистической действительности, он является одной из ярких фигур того к р и т и ч е с к о г о Р. (см. ниже), к-рый субъективно являлся не более, как буржуазной самокритикой, но объективно писал обвинительный акт против буржуазного мира.

Для советского писателя натурализм является несомненной опасностью, поскольку он уводит от социального или втягивает в голое щегольство внешним правдоподобием. Но было бы совершенно неправильно наклеивать ярлык натурализма на всякую «натуралистическую» деталь как таковую. Так напр. в «Тихом Доне» Шолохова натуралистические описания половых отношений казаков или физиологические подробности болезни «старого пана» Лестницкого выполняют совершенно определенную роль в социальной характеристике станичной дикости и помещичьего хамства и не дают поводов для обвинения автора в антиреалистическом натурализме. Но конечно в таких случаях совершенно законно ставить вопрос о сохранении автором в этих описаниях чувства художественной меры.

Проблема Р. разработана марксистско-ленинской наукой почти исключительно в применении к повествовательным и драматическим жанрам, материалом для к-рых являются «характеры» и «положения». В применении к другим жанрам и другим искусствам проблема Р. остается совершенно недостаточно разработанной. В связи с гораздо меньшим числом прямых высказываний классиков марксизма, могущих дать конкретную руководящую нить, здесь в значительной мере еще царят вульгаризация и упрощенчество. При распространении понятия «Р.» на другие искусства следует особенно избегать двух упрощающих тенденций: 1. тенденции отождествлять Р. с внешним Р. (напр. в живописи мерить Р. степенью «фотографического» сходства) и 2. тенденции механистически распространять на другие жанры и искусства критерии, выработанные на повествовательной лит-ре, не учитывая специфики данного жанра или искусства. Таким грубым упрощенчеством в отношении живописи является отождествление Р. с прямой социальной сюжетностью, какую мы находим например у передвижников. Проблема Р. в таких искусствах есть прежде всего проблема образа, построенного соответственно специфике данного искусства и наполненного реалистическим содержанием.

Все это относится и к проблеме Р. в лирике. Реалистическая лирика есть лирика, правдиво выражающая типичные чувства и мысли. Для того чтобы признать лирическое произведение реалистическим, недостаточно, чтобы выражаемое ею было «общезначимым», «общеинтересным» вообще. Реалистическая лирика есть выражение чувств и умонастроений, конкретно типичных для класса и эпохи. Это исключает условную, традиционную лирическую тематику, какую мы находим напр. у позднейших петраркистов или в песнях такого поэта, как Сумароков. С другой стороны, выражение идейно-эмоциональной жизни должно быть правдивым, отражать правильное понимание ее характера и лирических ситуаций. Р. в лирике в гораздо меньшей степени является стилем, чем в романе и драме. Определение реалистического характера лирических произведений в ряде случаев требует более глубокого исторического анализа. Так, лирика молодого Гёте, не представляя никаких внешних черт Р., должна быть признана реалистической, так как она является ярким выражением сущности того пробуждения буржуазной личности, которое сопровождало нарастание буржуазной революции. Наоборот, лирика Блока, несмотря на наличность в ней многих элементов внешнего Р., антиреалистична, т. к. исходит из фантастического, нереального осмысливания реальных лирических ситуаций. Внешнереалистическая манера не только не обязательна, но и не характерна для реалистической лирики, хотя и может широко применяться отдельными лириками-реалистами (Некрасов). Зато несомненно можно говорить о тенденции (но не более чем тенденции) реалистической лирики к простоте, о тенденции избегать большой «украшенности», в частности обходиться без метафор (Пушкин, Бёрнс, Шевченко, многое у Гёте). Развитой метафорический стиль наиболее характерен для поэтов, особенно далеких от Р. (Шелли, в наше время Пастернак).

II. ЭТАПЫ РЕАЛИЗМА. *А. РЕАЛИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ ДОКАПИТАЛИСТИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА.*—Раннему творчеству как доклассовому, так и раннеклассовому (рабовладельческому, раннефеодальному) свойствен стихийный Р., к-рый достигает своего высшего выражения в эпоху образования классового общества на развалинах родового строя (Гомер, исландские саги). В дальнейшем однако стихийный Р. постоянно ослабляется, с одной стороны, мифологическими системами организованной религии, с другой — художественными приемами, сложившимися в жесткую формальную традицию. Хорошим примером такого процесса может служить феодальная литература зап.-европейского средневековья, идущая от реалистического в основном стиля «Песни о Роланде» к условно-фантастическому и аллегорическому роману XIII—XV вв. и от лирики ранних трубадуров [нач. XII в.] через условную куртуазность развитого трубадурского стиля к богословской абстрактности предшественников Данте. Не ускользает от этого закона и городская (бюргерская) лит-ра феодальной эпохи, тоже идущая от относительного Р. ранних фаблио и сказок о Лисе к голому формализму мейстерзингеров и их французских современников. Лит-ая теория на этих этапах, поскольку ее можно назвать теорией, неизменно формалистическая, и Р. в общем и целом прямо пропорционален н а и в н о с т и художественного произведения, его свободы от школы и традиции.

Приближение лит-ой теории к Р. идет параллельно развитию научного миросозерцания. Развитое рабовладельческое общество Греции, заложившее основания человеческой науки, первое выдвинуло и представление о художественной литературе как о деятельности, отображающей реальную действи-

тельность. Аристотелю принадлежит знаменитая теория поэзии как «подражания природе», возрожденная литературоведением Ренессанса и классицизма. Утверждая поэзию как «подражание природе», Аристотель противопоставлял однако поэзию, к-рая «изображает человека, как он должен быть», истории, «изображающей человека, как он есть». Эта формулировка, с одной стороны, отражает рационалистический, антиэмпирический характер греческой науки, но, с другой стороны, в ней содержится правильное понимание того, что художественный образ является не слепком единичных явлений, а обобщением, поднимающимся над случайностями частного. Античной литературе, так же как и позднейшему классицизму, для которого теория Аристотеля была в значительной мере адэкватна, чужд историзм. Существующее общество принимается как вечное. «Человек как он должен быть»—не «человек вообще» позднейшей буржуазной теории, а человек, строго иерархизованный. Возникает «сословно-жанровая» иерархия, которая отводит высшие жанры высоким страстям царей и героев, а низшие — комическим действиям рядовых людей.

Великая идеологическая революция Ренессанса принесла с собой и небывалый дотоле расцвет Р. Но Р.—только одна из стихий, нашедших выражение в этом великом творческом кипении. Подобно тому как напр. в миросозерцании Парацельза сожительствовали элементы строго научные с остатками старого и с необузданной фантазией магического и астрологического типа, так и в искусстве Ренессанса Р. встречается в самых причудливых сочетаниях с другими тенденциями. Пафос Ренессанса не столько в познании человека в существующих общественных условиях, сколько в выявлении возможностей человеческой природы, в установлении, так сказать, ее «потолка». Но это сочетается с глубоким проникновением в природу «человека», к-рый для художников Ренессанса есть прежде всего современный человек, личность, освобождающаяся от средневековых оков. Героический Р. Ренессанса выразился с особенной силой в творчестве Рабле. На высшую ступень поднимают реализм Ренессанса Шекспир и Сервантес. «Дон-Кихот» и фальстафовские пьесы Шекспира дают гениальные образы разложения феодального средневековья. В своих трагедиях Шекспир дает целую галерею человеческих образов, в к-рых освобожденная личность развертывается с богатством и конкретностью, к-рые никогда не были превзойдены. Но Р. Ренессанса остается стихийным. Создавая образы, с гениальной глубиной выразившие эпоху в ее революционной сущности, образы, в к-рых (особенно в «Дон-Кихоте») развернуты с предельной обобщающей силой намечающиеся противоречия буржуазного общества, к-рым суждено было в дальнейшем все более углубляться, художники Ренессанса не сознавали исторического характера этих образов. Это были для них образы вечных человеческих, а не исторических судеб. С другой стороны, они свободны от специфической ограниченности буржуазного Р. Их Р. не оторван от героики и поэзии. Это делает их особенно близкими нашей эпохе, создающей искусство реалистической героики.

Классицизм XVII в. является в значительной мере формализацией и окостенением искусства Ренессанса. Он стоит к последнему в том же отношении условно-традиционного искусства к искусству стихийно-свободному, в каком напр. позднейший рыцарский роман стоит к «Песне о Роланде». В классицизме торжествует «сословно-жанровая иерархия»,



Г. Доре. Иллюстрация к роману Сервантеса «Дон-Кихот» (1862)

наметившаяся уже в античном искусстве. Высшие жанры и благородные страсти—область «великих мира сего» (les grands). Страсти эти изображаются с большой правдивостью и тонкостью (Расин); низшие сословия способны только на низшие комические страсти: их место в комедии, сатире, романе, к-рый стоит почти вне лит-ры. В этих низших жанрах классицизм широко допускал введение конкретных бытовых деталей, но функция этих деталей была отнюдь не познавательная, а служила усилению комического эффекта; благородный зритель смеялся тем громче, чем более комические персонажи были похожи, с его точки зрения, на реальную чернь. Эта обязательность комического подхода исключала подлинно реалистическую установку. Последняя проникала только как своего рода контрабанда. И хотя исторически комические жанры классицизма сыграли крупную роль в формировании реалистического стиля буржуазии, последний возникает только с того момента, когда разрывается связь между иерархией жанров и иерархией сословий и бытовая лит-ра освобождается от подчинения комическому.

Нельзя признавать в подлинном смысле реалистическим и так наз. плутовской роман. Последний никак не выпадает из сословно-жанровой системы классицизма. И в нем плебей остается неполноценным человеком; если в

комедии он обязан быть только смешным, то в плутовском романе он только жулик. Реализм возникает вместе с новым чувством собственного достоинства в буржуазии, опрокидывающим сословно-жанровую иерархию. Пер-



Э. Грютцнер. Иллюстрация к комедии Шекспира «Виндзорские кумушки»

вый большой шаг в этом направлении делает Мольер в «Мизантропе».

Б. БУРЖУАЗНЫЙ РЕАЛИЗМ НА ЗАПАДЕ.— Реалистический стиль складывается в XVIII в. прежде всего в сфере романа, к-рому суждено было остаться ведущим жанром буржуазного Р. Между 1720—1760 происходит первый расцвет буржуазного реалистического романа (Дефо, Ричардсон, Филдинг и Смоллет в Англии, аббат Прево и Мариво—во Франции). Роман становится повествованием о конкретно очерченной современной, знакомой читателю жизни, насыщенным бытовыми подробностями, с героями, являющимися типами современного общества. Принципиальную разницу между этим ранним буржуазным реализмом и «низшими жанрами» классицизма (включая плутовской роман) составляет то, что буржуазный реалист освобождается от обязательного условного комического (или «плутовского») подхода к среднему человеку, который становится в его руках равноправным человеком, способным на высшие страсти, на которые классицизм (а в значительной степени и Ренессанс) считал способными только царей и вельмож. Буржуазный «человек вообще» является потомком классического «человека как он должен быть», но он «демократизировался». Правда, эта «демократизация» очень относительная, вполне буржуазная: трудящийся (и даже мелкий буржуа) остается вне пределов авторского сочувствия и появляется только как комическое лицо, как плут или как добродетельный и преданный слуга. Герой—нередко дворянин, но на этом этапе буржуазная идеология утверждает не буржуа против дворянина, а бессословного «человека вообще», т. е. конкретного дворянина+буржуа против вельмож и героев, а также и против «черни». Основная установка раннебуржуазного Р.—сочувствие среднему, житейски-конкретному человеку буржуазного общества вообще, его идеализация и утверждение его как смены аристократическим героям. В этом отношении наиболее ярким и «делающим эпоху» произведением этого периода является «Кларисса» Ричардсона [1746—1747]. Роман разыгрывается среди «средних», конкретно в бытовом отношении очерченных людей, но весь проникнут героизмом трагической борьбы за буржуазную честь и буржуазный долг. «Кларисса» была подлинным знаменем восходящей буржуазии второй половины XVIII в. вплоть до якобинцев. Она же была любимой книгой молодого Бальзака.

От позднейшего Р. ранний Р. XVIII в. отличается отсутствием историзма, отсутствием подхода к данному обществу как исторически обусловленному, отсутствием взгляда на своих героев как на т и п ы определенного в р е м е н и. Он тесно связан с буржуазным просветительством, к-рому борьба



Робинзон Крузо (из иллюстраций XVIII в.)

против феодализма и феодально-поповской идеологии представляется не как новый исторический этап в развитии человечества, а как введение «естественного состояния», правильного и разумного, независимо от времени.

Центральное место в идеологии Просвещения занимает представление о «человеке вообще», т. е. о человеке прежде всего бессословном. Тот богатый исторический познавательный материал, к-рый содержится в романах XVIII в., результат не установки на описание данного общества, а стремления к максимально-конкретному правдоподобию, цель которого приблизить героя к читателю и заставить последнего почувствовать в нем реального человека своей же породы. Только Дидро в своей гениальной сатире «Племянник Рамо» создал непревзойденное социальное обобщение, исторически и классово обусловленный образ талантливого и беспринципного паразита того разлагающегося феодального общества, с к-рым Дидро боролся. Но «Племянник Рамо», написанный в такое время, когда раннебуржуазный Р. уже клонился к упадку, и опубликованный только в XIX в., выпадает из этого первого периода буржуазного Р.

Последняя треть XVIII и начало XIX в. были временем ослабления реалистического стиля. Бурный подъем буржуазного и мелкобуржуазного субъективизма и волюнтаризма, первым ярким выражением к-рого был Руссо, создает новый стиль, который хотя и может служить формой для реалистического творчества, сам по себе не реалистичен. Противоречия французской революции порождают романтизм (*см.*), еще дальше уводящий от Р. Если буржуазная литература, прежде всего в лице Гёте, и остается реалистической, то она облекает свое реалистическое понимание действительности в форму, очень далекую от реалистического стиля. На новую ступень буржуазный Р. поднимается вместе с ростом буржуазного историзма: рождение этого нового, исторического Р. совпадает хронологически с деятельностью Гегеля и французских историков эпохи Реставрации. Основы его были заложены Вальтером Скоттом, исторические романы к-рого сыграли огромную роль как в формировании реалистического стиля в буржуазной лит-ре, так и в формировании исторического миросозерцания в буржуазной науке. Историки эпохи Реставрации, впервые создавшие концепцию истории как классовой борьбы, испытали сильнейшее влияние В. Скотта. Скотт имел своих предшественников; из них особенное значение имеет М а р и я Э д ж в о р т, повесть к-рой «Замок Ракрент» [1800] может считаться подлинным истоком Р. XIX в. Для характеристики буржуазного Р. и историзма весьма показателен материал, к к-рому буржуазный Р. впервые сумел подойти исторически. «Замок Ракрент»—широкая обобщающая картина феодальной Ирландии, к-рая в то время уже отходила в прошлое и к-рую романистка знала по воспоминаниям раннего детства и рассказам стариков. В той же мере ограничен прошлым и исторический Р. Вальтера Скотта. В таком романе, как «Шотландские пуритане» (Old Mortality,—этим романом, по свидетельству Лафарга, особенно восхищался Маркс), Скотт сумел в прошлом увидеть зерно, из которого разовьется настоящее (соответственно своему либерально-консервативному направлению ищет он в прошлом зачатков того буржуазного аристократического компромисса, к-рый правил Англией его времени), но он не в состоянии в настоящем видеть зерна будущего. Буржуазный строй является для Скотта и Эджворт естественным состоянием, они могут эмоционально не одобрять его, но не способны увидеть его исторически, т. е. как состояние, из которого должно возникнуть другое. Поэтому В. Скотт реалистичней и правдивей в своих романах из прошлого, чем в романах на современные темы (напр. «Антиквар»), где



А. Гирш. Иллюстрация к «Племяннику Рамо» Дидро [1875]

Р. его по существу ограничивается красочным показом архаических, отмирающих типов. Важным этапом в развитии Р. роман Скотта является и потому, что он разрушает сословную иерархию образов: он первый создал огромную галерею типов из народа, к-рые эстетически равноправны с героями из высших классов, не ограничены комическими, плутовскими и лакейскими функциями, а являются носителями всех человеческих страстей и предметами напряженного сочувствия.

На высшую ступень поднимает буржуазный Р. на Западе во второй четверти XIX в. Б а л ь з а к, в первом своем зрелом произведении («Шуаны») являющийся еще прямым учеником Вальтера Скотта. Бальзак как реалист обращает внимание на современность, трактуя ее как историческую эпоху в ее историческом своеобразии. Общеизвестна та исключительно высокая оценка, которую Маркс и Энгельс давали Бальзаку как художественному и с т о р и к у своего времени. Все, что они писали о Р., имеет в виду прежде всего Бальзака. Такие образы, как Растиньяк, ба-

рон Нюсенген, Сезар Бирото и бесчисленные другие—наиболее законченные примеры того, что мы называем «изображением типических характеров в типических обстоятельствах». В его «Крестьянах» художественный Р. уже



О. Домье. Отец Горио. Иллюстрация к одноименному роману Бальзака [1851]

вплотную подходит к научному познанию, и роман этот по глубине познавательного подхода к социальным явлениям и социальной психологии оставляет далеко за собой все, что в этой области сделано буржуазной наукой. В Бальзаке ярко сказывается та стихийная правдивость подлинного Р., которая пробивается сквозь все субъективные тенденции автора: политический сторонник аристократии, Бальзак правдиво показывал ее глубокую бездарность, бессилие и разложение. Однако реализм Бальзака остался буржуазно-ограниченным. Творческая личность его сложилась накануне Июльской революции, когда рабочий класс еще не выступил как самостоятельная революционная сила. В пределах буржуазного строя Бальзак умел в еще неразвитых явлениях настоящего видеть зародыши будущего: Маркс указывает, что некоторые из его типов принадлежат в большей мере эпохе Второй империи, чем времени Луи-Филиппа. Но рабочий класс навсегда остался вне поля зрения Бальзака.

В Бальзаке есть несомненно черты неизжитого романтизма («Шагреневая кожа», «Серафита», «Лилия в долине» и т. п.), но эти черты легко отделимы от основного ядра его творчества. Совершенно неправа буржуазная критика, усматривая чуждый Р. романтизм в эмоциональности и гиперболизме Бальзака. Наоборот, ярко-оценочное отношение Бальзака к своему материалу является характерной реалистической чертой. Некоторый гиперболизм его образов не только не противоречит, но углубляет их реалистический характер (см. выше). Эти черты, присущие лучшим современникам Бальзака—Стендалю и Диккенсу—и отсутствующие у позднейших реалистов (начиная с Теккерея и Флобера), говорят о том, что Бальзак еще принадлежит тому времени, когда буржуазная лит-ра была способна рождать богатырей, полных жизненной силы, в отличие от упадочников и обывателей позднейшего периода.

Бальзак—высшая точка буржуазного Р. в зап.-европейской лит-ре, но господствующим стилем буржуазной литературы Р. становится только во второй половине XIX века. В свое время Бальзак был единственным вполне последовательным реалистом. Ни Диккенс, ни Стендаль, ни сестры Бронте не могут быть признаны таковыми. Рядовая же литература 30—40-х годов, так же как и позднейших десятилетий, была эклектична, сочетая бытовую индивидуализирующую манеру XVIII в. с целым рядом чисто условных моментов, отражавших филистерский «идеализм» буржуазии. Главным моментом этой условности были «счастливые окончания», идеальные характеры главных героев, наказанный порок и награжденная добродетель. Эта литература (представленная во Франции

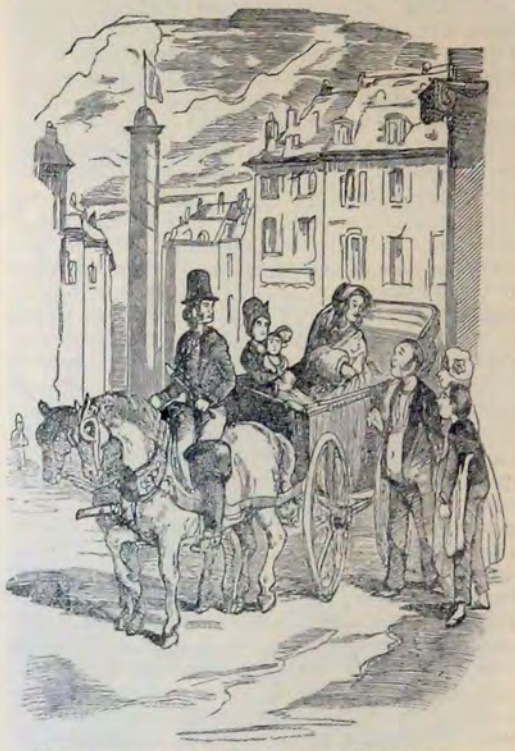


Иллюстрация к роману Теккерея «Ярмарка тщеславия» (авторисунок)

О. Фелье, Ж. Оне и т. п., а в Англии бесчисленным количеством романистов и романисток) была грубо апологетической и грубо лакировочной в отношении к господствующему классу и созданной им действительности. Особен-

но в Англии крупнейшие, в основном реалистически направленные писатели (например Джордж Элиот) были бессильны вполне освободиться от этих условностей.

Реализм как широкое течение возникает во второй половине XIX века в борьбе с



А. Жиль [1840—1885]. Иллюстрация к роману Золя «Западня»

ними. Отказываясь от апологетики и лакировки, Р. становится критическим, отвергающим и осуждающим изображенную им действительность. Однако эта критика буржуазной действительности остается в пределах буржуазного мировоззрения, остается самокритикой. Общие черты нового Р.—пессимизм (отказ от «благополучного конца»), ослабление сюжетного стержня как «искусственного» и навязанного действительности, отказ от оценочного отношения к героям, отказ от героя (в собственном смысле слова) и от «злодея», наконец пассивизм, рассматривающий людей не как ответственных строителей жизни, а как «результат обстоятельств». Вульгарной лит-ре буржуазного самоудовлетворения новый Р. противостоит как лит-ра буржуазного разочарования в себе. Но в то же время он противостоит здоровой и сильной лит-ре восходящей буржуазии как лит-ра упадочная, лит-ра класса, переставшего быть прогрессивным.

Новый Р. разделяется на два основных течения—реформистское и эстетское. У истока первого стоит Золя, второго — Флобер. Реформистский Р.—одно из следствий того влияния, к-рое оказывала на лит-ру борьба рабочего класса за свое освобождение. Реформистский Р. пытается убедить правящий класс в необходимости уступок трудящимся в интересах сохранения буржуазного порядка. Упорно проводя мысль о возможности разрешения противоречий буржуазного общества на его же почве, реформистский Р. давал буржуазной агентуре в рабочем классе идеологическое оружие. При очень ярком иногда описании уродств капитализма этот Р. характеризуется «сочувствием» к трудящимся, к которому по мере развития реформистского реализма примешиваются страх и презрение—презрение к существам, не сумевшим завоевать себе место на буржуазном пиру, и страх перед массами, завоевывающими себе место совсем иными путями. Путь развития реформистского Р.—от Золя к Уэллсу и Голсуорси—путь все большего бессилия понять действительность в ее целом и особенно все большей лживости. В эпоху общего кризиса капитализма (война 1914—1918) реформистскому реализму суждено было окончательно выродиться и изолгаться.

Эстетский Р. является своеобразным упадочным перерождением романтизма. Подобно романтизму (см.) он отражает типично-буржуазный разлад между действительностью и «идеалом», но в отличие от романтизма он не верит в существование какого бы то ни было идеала. Единственный остающийся ему путь—заставить искусство преображать уродство действительности в красоту, прекрасной формой преодолеть безобразное содержание. Эстетский Р. может быть очень зорок, так как в основе его лежит потребность преобразить именно данную реальную действительность и тем, так сказать, отомстить ей. Прототип всего направления, роман «Мадам Бовари» Флобера—несомненно подлинное и глубокое реалистическое обобщение весьма существенных сторон буржуазной действительности. Но логика развития эстетского реализма ведет его к сближению с декадентством и к формалистическому перерождению. Чрезвычайно



А. Фурье. Иллюстрация к роману Флобера «Мадам Бовари» [1885]

характерен путь Гюисманса от эстетски-обусловленных реалистических романов к «творимым легендам» таких романов, как «Навыворот» и «Там внизу». В дальнейшем эстетский реализм упирается в порнографию, в чисто психологический идеализм, сохраняющий лишь внешние формы реалистической

манеры (Пруст), и в формалистический кубизм, где реалистический материал целиком подчинен чисто формальным конструкциям (Джойс).

В. БУРЖУАЗНО-ДВОРЯНСКИЙ РЕАЛИЗМ В РОССИИ.—Своеобразное развитие буржуазный Р. получил в России. Характерные черты русского буржуазно-дворянского Р. по сравнению с Бальзаком—гораздо меньший объективизм и меньшая способность охватить общество как целое. Слабо еще развернутый капитализм не мог давить на русский реализм с



А. Агин. Иллюстрация к «Мертвым душам» Гоголя [1847]

такой силой, как на западный. Он не воспринимался как естественное состояние. В сознании буржуазно-дворянского писателя будущее России предопределялось не законами экономики, а всецело зависело от умственного и нравственного развития буржуазно-дворянской интеллигенции. Отсюда своеобразный воспитательный, «учительный» характер этого реализма, любимым приемом к-рого было сводить социально-исторические проблемы к проблеме индивидуальной пригодности и индивидуального поведения.

До появления сознательного авангарда крестьянской революции буржуазно-дворянский реализм направляет свое острие против крепостничества, в особенности в гениальном творчестве Пушкина и Гоголя, что делает его прогрессивным и позволяет ему сохранять высокую степень правдивости. С момента выступления революционно-демократического авангарда [канун 1861] буржуазно-дворянский Р., вырождаясь, приобретает клеветнические черты. Но в творчестве Толстого и Достоевского реализм порождает новые явления мирового значения.

Творчество и Толстого и Достоевского тесно связано с эпохой революционно-демократического движения 60—70-х годов, поставившей вопрос о крестьянской революции. Достоевский—гениальный ренегат, поставивший всю свою силу и все свое органическое чутье революции на службу реакции. Творчество Достоевского—гигантское искажение Р.: достигая почти небывалой реалистической действенности, он вкладывает в свои образы глубоколживое содержание путем утонченно-мистифицирующего сдвигания реальных проблем и подмены реальных социальных сил абстрактно-мистическими. Так, в «Преступлении и наказании» он подменяет реальную проблему революционного действия абстрактно-религиозной проблемой «права на убийство». Над всем творчеством Достоевского царит одна основная ложь—тончайшим и последовательнейшим образом проводимое отождествление идей революционной интеллигенции в их истоках с умонастроениями вскормленного крепостным трудом деградирующего дворянства, потерявшего всякую связь с народом, с национальной «почвой». Творчество Достоевского явилось так. обр. сильным оружием демагогической борьбы реакции с авангардом революции. Достоевский мог стать великим исказителем Р. только потому, что в основе он был великим реалистом. Целый ряд его образов принадлежит к железному фонду Р.—например гениальный по глубине обобщающий образ мещанского индивидуализма в «Записках из подполья». Совершенно иначе отразилась крестьянская революция у Толстого. С самого начала его творчество проникнуто своеобразным «крестьянотропизмом», обращенностью на крестьянство, сознанием, что крестьянин и только крестьянин имеет право судить имущие классы. В 60-х гг., в эпоху наибольшего обострения классовой борьбы в лит-ре, Толстой выступает на стороне дворянства с апологетически задуманным романом «Война и мир». Здесь он ищет оправдания дворянству как классу столь же органичному, почвенному, естественному, как и крестьянство. Но даже в апологетике Толстой остается реалистом: он не договаривает правды, но он не лжет. Защищая своего любимого Николая Ростова, он все же представляет его ничтожеством, грубым офицером, мордобойцем, никак не годящимся в герои, а в поэтической Наташе раскрывает помещичью самку, чуждую всему кроме эгоизма семьи. В разработке методов реалистического изображения человеческой индивидуальности и мотивировки человеческих действий Толстой в «Войне и мире» поднял Р. на новую ступень, и если Бальзак является величайшим реалистом по охвату современности, Толстой не имеет соперников по непосредственной конкретной обработке материала действительности. В «Анне Карениной» Толстой уже освобождается от апологетических задач, правдивость его становится более свободной и сознательной, и он создает огромную картину того, как после 1861 «все перевернулось» для русского дворянства и крестьянства. В дальнейшем Толстой переходит на позиции крестьянства, однако не его революционно-

го авангарда, а патриархального крестьянства. Последнее обессиливает его как идеолога, но не мешает ему создать непревзойденные образцы критического реализма, смыкающиеся уже с реализмом революционно-демократическим.

Г. РЕАЛИЗМ РЕВОЛЮЦИОННО-ДЕМОКРАТИЧЕСКИЙ.—В России же получил своё наиболее яркое развитие и революционно-демократический Р. Революционно-демократический Р., будучи выражением интересов мелкобуржуазной крестьянской демократии, выражал идеологию широких демократических масс в условиях непобедившей буржуазной революции и был одновременно направлен и против феодализма и его пережитков и против всех наличных форм капитализма. А поскольку революционный демократизм того времени сливался с утопическим социализмом, он был резко антибуржуазен. Такая революционно-демократическая идеология могла получить развитие только в стране, в которой буржуазная революция развивалась без участия буржуазии, остаться же полноценной и прогрессивной она могла только до выступления рабочего класса как гегемона революции. Такие условия существовали в наиболее ярко выраженной форме в России 60—70-х гг. На Западе, где гегемоном буржуазной революции оставалась буржуазия и где следовательно идеология буржуазной революции была в гораздо большей степени специфически буржуазной, революционно-демократическая лит-ра является разновидностью буржуазной лит-ры, и мы не находим сколько-нибудь развернутого революционно-демократического Р. Место такого Р. занято романтическим полуреализмом, к-рый хотя и был способен создавать крупные произведения («Отверженные» В. Гюго), но питался не растущими силами революционного класса, каким было крестьянство в России, а иллюзиями социальных групп, обреченных на ущерб и хотевших верить в лучшее будущее. Эта лит-ра не только по существу мещанская в своих идеалах, но в значительной мере являлась (хотя бы и невольным) орудием того обволакивания масс демократическим дурманом, к-рое было нужно буржуазии. Наоборот, в России возникает революционно-демократический Р., стоящий на высшем уровне исторического понимания, доступном домарксистскому сознанию. Его представители—замечательная плеяда «беллетристов-разночинцев», гениально-реалистическая поэзия Некрасова и особенно творчество Щедрина. Последний занимает исключительное место в общей истории реализма. Отзывы Маркса о познавательно-историческом значении его творчества сравнимы с отзывами о Бальзаке. Но в отличие от Бальзака, создавшего объективистскую в конечном счете эпопею о капиталистическом обществе, творчество Щедрина насквозь проникнуто последовательной боевой партийностью, в которой нет никакого места противоречию между морально-политической оценкой и оценкой эстетической. Сатирические образы Щедрина по сочетанию чувственной убедительности, глубины социального понимания и четкости политической оценки занимают исключительное место



К. Трутовский. Иллюстрация к «Наймичке» Тараса Шевченко [1868]

в мировой лит-ре и делают его творчество вершиной критического Р. вообще. В своей трактовке типического Щедрин подходит близко к пролетарскому (социалистическому) пониманию. Критический реализм Щедрина, заостренный на два фронта, способен создавать не только гениально-емкие образы наследственной мерзости (Иудушка), но и образы, раскрывающие явления, еще только намечающиеся в действительности. В его образах растущего российского капитализма есть «безбоязненное предвидение будущего», отличающееся от марксистско-ленинского тем, что, видя рост ненавистных сил «ташкентского» капитализма, Щедрин не видел той силы, которая, порожденная капитализмом, убьет капитализм. Отсюда своеобразный трагический оттенок щедринской сатиры. Но ограниченность и утопичность революционного миросозерцания крестьянской демократии, противоречие между ее субъективными идеалами и объективными историческими задачами приводят и к ограниченности ее Р. критическим Р. Субъективно стремясь к социализму, объективно революционеры-народники боролись за «американский» путь развития капитализма. Те из революционно-демократических реалистов, к-рые были наименее проникнуты идеалом утопического социализма и могли создавать образы собствен-

нической крестьянской демократии, были утопичны с другого конца, т. к., выявляя частнособственническую природу такой демократии,



М. Башилов. Иллюстрация к «Губернским очеркам» Салтыкова-Щедрина [1869]

они игнорировали капиталистическую сущность частнособственнического общества. Поэтому такая вещь, как картина «фермерского» рая в «Дедушке» Некрасова, совершенно нереалистична, несмотря на то, что она больше соответствует объективному содержанию революционного народничества, чем мечты о социализме. Не смогла революционно-демократическая литература дать и реалистического образа революционера, «нового человека». «Новые люди» Чернышевского, самые действенные и яркие из положительных образов этой литературы, несмотря на свое несомненно реалистическое ядро, развиты в направлении утопическом, что обусловливалось особенностями самой действительности.

Мелкобуржуазному крестьянскому реализму суждено было пережить новый расцвет в эпоху империализма. Наиболее характерно расцвел он в Америке, где противоречия между иллюзиями буржуазной демократии и реальностями эпохи монополистического капитализма проявились особенно остро. Мелкобуржуазный реализм в Америке прошел два основных этапа. В довоенные годы он принимает формы реформистского реализма (Крейн, Норрис, ранние вещи Эптона Синклера и Драйзера), к-рый отличается от буржуазного реформистского Р. (типа Уэллса) своей искренностью, органическим отвращением от капитализма и подлинной (хотя и недодуманной) связанностью с интересами масс. В дальнейшем мелкобуржуазный Р. теряет свою «добросовестную» веру в реформы и становится перед дилеммой: слиться с буржуазной самокритической (и эстетски-упадочной) лит-рой или стать на позиции революционные. Первый путь представлен хлесткой, но по существу безобидной сатирой на филистерство у Синклера Льюиса, второй — рядом крупных художников, сближающихся с пролетариатом, прежде всего тем же Драйзером и Дос-Пассосом. Этот революционный Р. остается ограниченным: он не в силах художнически увидеть действительность в «ее революционном развитии», т. е. увидеть рабочий класс как носителя революции.

Несмотря на идеологическое приятие (в той или иной мере) коммунизма, эти писатели в своем творчестве остаются только критическими реалистами и не в силах творчески изжить пессимизм-скептицизм социальной группы, к-рая, предоставленная самой себе, обречена на дальнейшую гибель. Эта неспособность творчески увидеть пролетариат в его борьбе за победу проводит принципиальную грань между Р. таких писателей, как Драйзер и Дос-Пассос, и Р. пролетарским.



Кукрыниксы. Иллюстрация к роману Горького «Клим Самгин»

Д. ПРОЛЕТАРСКИЙ РЕАЛИЗМ.—В пролетарском реализме, как и в реализме революционной демократии, на первых порах особенно сильно критическое направление. В творчестве основоположника пролетарского реализма М. Горького чисто критические произведения от «Городка Окурова» до «Клима Самгина» играют очень значительную роль.

Но пролетарский Р. свободен от противоречия между субъективным идеалом и объективной исторической задачей и тесно связан с классом, исторически способным революционно переделать мир, и потому, в отличие от революционно-демократического Р., этому Р. доступно реалистическое изображение положительного и героического. «Мать» Горького сыграла ту же роль для русского рабочего класса, как «Что делать?» Чернышевского для революционной интеллигенции 60-х гг. Но между двумя романами лежит глубокая грань, к-рая не сводится к тому, что Горький — более крупный художник, чем Чернышевский. «Мать» кладет основание пролетарскому реализму прежде всего тем, что создает образы революционных героев — типические и исторически-реальные, чуждые утопического схематизма. Способностью создавать положительных героев как типических представителей борющегося за свою победу пролетариата отличаются и произведения пролетарских реалистов советского времени (до начала эпохи социалистической реконструкции: яркие примеры — «Чапаев» Фурманова и «Разгром» Фадеева с образом Левинсона и других героев партизан). Это умение видеть действительность в ее истинном революционном развитии, видеть не только ненавистный и разрушаемый мир старого, но и те реальные силы, которые его разрушают, свойственно пролетарскому реализму и до его перерастания в социалистический реализм. Последний возникает как прямое порождение новой эпохи, когда социализм становится реальностью и когда пафос создания нового мира становится доминирующей нотой создаваемой лит-ры. Сохраняя в полной мере свойства критического Р. в отношении враждебных сил старого мира и по-новому развивая самокритическое отношение к силам, строящим социализм, социалистический Р. впервые становится реализмом утверждающим, так как впервые реализм становится орудием класса, умеющего преображать мир и уже воочию начавшего это победоносное преображение. *См. «Социалистический реализм».*



Кадр из фильма «Чапаев» (по роману Д. Фурманова)

Библиография: Лит-ра о реализме как лит-ом направлении количественно намного уступает лит-ре как по романтизму, так пожалуй и по натурализму. Но сравнительно небольшое количество специальных трудов сразу во много раз повышается, если привлечь к рассмотрению те главы о реализме и об отдельных его представителях, к-рые имеются в каждой истории лит-ры XIX в., в каждой истории романа и т. д., не говоря уже о неисчислимых монографиях, посвященных отдельным писателям-реалистам (Брандес, Пти де Жюльвиль, Мейер, Бартельс, «Handbuch d. Literaturwissenschaft» Вальцеля, Эрматингер, Науманн, Мильке-Хоман и мн. др.). Общие труды: Merlet G., Le réalisme et la fantaisie dans la littérature, Paris, 1861; Sarcey F., Le mot [réalisme] et la chose, P., 1864; Heurle V., de, Le réalisme dans la littérature et dans l'art, P., 1865; Bourget P., Le roman réaliste et le roman piétiste, «Revue des deux mondes», tome 106, 1873, p. 454—470; Guyau J. M., Le réalisme, в. кн. «L'art au point de vue social», последн. изд., P., 1926; Brunetière F., Le roman réaliste contemporain, «Revue des deux mondes», VIII, 1875, p. 700—713; Alberti K., Der moderne Realismus in der deutschen Literatur und die Grenzen seiner Berechtigung, Hamburg, 1889; David Sauvageot A., Le réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art, P., 1889 (есть русск. перев.); Lenoir P., Histoire du réalisme et du naturalisme dans la poésie et dans l'art depuis l'antiquité à nos jours, P., 1889; Klinckskieck F., Zur Entwicklungsgeschichte des Realismus im französischen Roman des XIX Jahrh., Marburg, 1891; Binder-Kriegistein, Realismus und Naturalismus in der Dichtung, Lpz., 1892; Saovas-Pache, Lettres sur l'idéalisme et réalisme dans le roman, «La nouvelle revue», 1893, в нескольких номерах этого года; Meier S., Der Realismus als Prinzip der schönen Künste, München, 1900; Marsac H., Réalisme 1830—1892, P., 1903; Cassagne A., La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes, P., 1906; Reynier G., Les origines du roman réaliste, P., 1912; Martino P., Le roman réaliste sous le Second empire, P., 1913; Bouvier E., La bataille réaliste (1844—1857), P., 1914; Reynier G., Le roman réaliste au 17-e siècle, P., 1914, 2-me éd., 1928; Kindermann H., Romantik u. Realismus, «Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft», Jg. IV, S. 651—675; Klenze C., v., Realism and Romantism in two great narrators Keller and C. F. Meyer, в его кн. «From Goethe to Hauptmann», N. Y., 1926; Moore J. B., The Comic and Realistic in English Drama, Chicago, 1926; Myers W. L., The later Realism. A study of characterisation in the British novel, Cambridge, 1927; Taylor H. W., Realism and the Romantic Spirit, «Sewanee Review», XXXV, 1927, July—Sept., p. 336—351; Белинский В. Г., Взгляд на русскую литературу 1846, «Современник», 1847, т. I (Натуральная школа в русской литературе), перепеч. в «Полном собр. сочин. В. Г. Белинского», т. X, СПБ, 1914; Его же, Взгляд на русскую литературу 1847, «Современник», т. VII, 1848 (Натуральная школа, ее происхождение, нападки на

нее), перепеч. в «Полном собр. сочин. В. Г. Белинского», т. XI, П., 1917; Чернышевский Н. Г., Очерки гоголевского периода русской литературы, «Современник», 1855, № 12, 1856, №№ 1, 2, 4, 7, 9—12 (и в «Полном собр. сочин.», т. II, СПБ, 1906); Его же, Эстетические отношения искусства к действительности, СПБ, 1855 (и в «Полном собр. сочин.», т. X, ч. 2, СПБ, 1906); Соважо Давид, Реализм и натурализм в литературе и искусстве, М., 1891; Стороженко Н., Возникновение реального романа, «Северный вестник», 1891, № 12; Пелисье Жорж, Литературное движение в XIX ст., М., 1895 (ч. 3. Новое реалистическое направление); Лесевич Вл. В., Происхождение современного романа, «Русская мысль», 1898, № 11; Боборыкин П., Европейский роман в XIX ст., СПБ, 1900 (ср. отзывы: Коган П., «Русская мысль», 1900, X; Горнфельд А., «Русское богатство», 1901, I; Ответ Боборыкина, «Русская мысль», 1901, VIII—IX); Ла-Барт Ф., гр., Де, Разыскания в области романтической поэтики и стиля, т. I. Романтическая поэтика во Франции, Киев, 1908, гл. III. Реалистическое течение во французской литературе в пору июльской монархии; Головин К. (Орловский), Русский роман и русское общество, изд. 3, СПБ, 1914; Овсянико-Куликовский Д. Н., Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве, «Собр. сочин. Д. Н. Овсянико-Куликовского», т. VI, изд. 3, СПБ, 1914; Аничков Евг., Реализм и новые веяния, СПБ, б. г. (и перепеч. в его сб. «Предтечи и современники», I, б. г.); Коган П. С., Романтизм и реализм в европейской литературе XIX в., М., 1923; Маца И., Литература и пролетариат на Западе, М., 1927; Фриче В. М., Очерк развития западных литератур, изд. 3, Харьков, 1927 (гл. VI. От романтизма к реализму); Саянов В., Романтизм, реализм, натурализм (К вопросу о школе), «На литературном посту», 1928, № 7; Гливенко И. И., Романтизм и реализм в Англии, М., 1929; Коваленко Б., Пролетарский реализм, «Октябрь», 1929, № 2; Козьмин Б. П., К вопросу о кризисе реалистического направления в 70-е гг., «Литература и марксизм», 1930, № 4—5; Нусинов И., Проблема литературного наследства и основные литературные школы прошлого. Статья третья. Реализм, «Русский язык в советской школе», 1930, № 4; Забытая статья Поля Лафарга о романе Золя «Деньги», предисл. В. Гоффеншефера, Поль Лафарг о реализме и натурализме, Поль Лафарг, «Деньги» Эмиля Золя, «Литературное наследство», т. II, 1932; Фридрих Энгельс о Бальзаке, Неизданная переписка Энгельса с Маргерит Гаркнес, предисл. Института Маркса—Энгельса—Ленина, комментарии Ф. Шиллера, Маркс и Энгельс о Бальзаке и реализме в литературе, «Литературное наследство», т. II, М., 1932 (перепеч. в сб. «Маркс и Энгельс о литературе», М., 1933); Французский реалистический роман XIX в., Сб. статей, под ред. В. А. Десницкого, ГИХЛ, Л.—М., 1932; Бутенко Ф., Салтыков-Щедрин о реализме, «Звезда», 1933, № 8; Трощенко Е., Маркс о художественной литературе, «Молодая гвардия», 1933, № 8; Макарьев И., Заметки о социалистическом реализме, «Рост», 1933, № 23—24; Мирский Д., О формализме, «Год шестнадцатый», альманах, кн. II, М., 1933; Шиллер Ф. П., Энгельс как литературный критик, ГИХЛ, М.—Л., 1933, стр. 88—152; Лаврецкий А., Щедрин—литературный критик, «Литературное наследство», кн. XI—XII, М., 1933, стр. 614—622; Щедринская концепция реализма; Блейман М., Правдивость и правдоподобие, «Литературный современник» 1934, №5; Бутенко Ф., Реализм М. Е. Салтыкова-Щедрина в борьбе против «анти-нигилистического романа», «Литературный критик», 1934, № 1; Гачев Д., Проблемы реализма в эстетике Дидро, «Литературный критик», 1934, № 3; Еголина А., Реализм Некрасова, «Литературный критик», 1934, № 3; Из истории реализма XIX в. на Западе, Сб. статей, под ред. и с предисл. Ф. П. Шиллера, М.—Л., 1934 (статьи А. В. Луначарского, Н. Четуновой, М. Елизаровой, Ф. Шиллера и др.); Мерінг Франц, Литературно-критические статьи, т. II, изд. «Academia», М.—Л., 1934 (см. статьи по разделам: Проблема реализма в европейской литературе XIX в. и начала XX в., Натурализм в немецкой литературе); Лукач Г., Золя и реализм, «Литературная газета», 1934, № 156, 22 ноября; Его же, Реализм в современной немецкой литературе, «Литературный критик», 1934, № 6; Нусинов И., Дворянско-буржуазный и социалистический реализм, «Новый мир», 1934, № 5; Прейлен С., Литературная Лениниана, «Литературный Ленинград», 1934, № 28, 20 июня (высказывания Ленина о реализме); Розенталь М., «Типические характеры» в жизни и литературе, «Литературный критик», 1934, № 9; Свирин Н., О героях и героизме в буржуазно-дворянской литературе, «Звезда», 1934, № 6; Спасский Ю., Поединок гигантов, «Литературная газета», 1934, № 123, 14 сент.; Его же, Реализм и барокко, там же, № 159, 28 ноября; Перимова Т., Флобер и буржуазный реализм, «Литературный критик», 1934, № 2; Литературные манифесты французских реалистов, под ред. и со вступ. ст. М. К. Клемана, Изд-во писателей в Ленинграде, Л., 1935. *Д. Мирский*

РЕБУЛЬ Жан [Jean Reboul, 1796—1864]— франц. поэт, булочник, владелец пекарни в Ниме. Один из поэтов из ремесленной среды того периода, когда лит-ое движение охватывало гл. обр. ее верхушку. Р. отразил растерянность ремесленной буржуазии перед лицом Июльской революции 1830, поднявшей пласты ремесленного пролетариата. Ярый легитимист, Р. дебютировал в 1823 кантатой об Испанской войне в честь французской экспедиции против испанской революции 1820—1823. В 1828 была напечатана его религиозная элегия «L'ange et l'enfant» (Ангел и дитя), вызвавшая восторг Ламартина и переведенная на ряд яз. (рус. перев. Бенедиктова). Стихи Р. выразили лютую ненависть ремесленника-хозяйчика к революционным массам и революционной интеллигенции. Разрешение социальных бед и конфликтов Р. видит в религии, а в неотложных случаях—в благотворительности («Милостыня»). Лишь как исключение у него прорывается социальный протест против плутократии Июльской монархии, провоцирующей революцию,—«Un soir d'hiver» (Зимний вечер), едва ли не лучшее из произведений Ребуля по своей простой и энергичной форме.

В 1839 вышла эсхатологическая поэма Р. в 10 песнях «Le dernier jour» (Последний день)— подражание Данте с рядом намеков на политическую злободневность, картина гибели мира, погрязшего в маловерии, личных грехах и гражданских распрях. В 1851 клерикальные круги выставили кандидатуру Р. в Академию, но он сам отказался от «славы мирской». В 1857 вышел 3-й его сборник «Les Traditionnelles», контрреволюционный, начиная с самого заглавия. Одним из последних его произведений было стихотворное обращение «К королям». В 1865 в Авиньоне вышел посмертный сборник Ребуля «Dernières poésies».

В 50-х гг. Р. сблизился с фелибрами. Его провансальские стихи собраны в антологии малых провансальских поэтов «Liame de rasin» (Авиньон, 1864).

Библиография: Flotte G., de, Souvenirs, précédés de la correspondance de J. Reboul, P., 1865; Valladier R., Jean Reboul, Toulouse, 1864; Montrond M., de, Jean Reboul, Lille, 1865; Abbé Chapot, L'Abbé Jean Reboul, sa vie, ses œuvres, Nimes, 1876; Bruyère M., J. Reboul, sa vie, ses œuvres, Paris, 1926. *Ал. Дробинский*

РЕВЕРДИ Пьер [Pierre Reverdy, 1899—]— французский поэт. В своих попытках уловить тончайшие оттенки ощущений Реверди близок символизму. Его высказывания о задачах художника—сквозь видимый мир «увидеть другую реальность», не познавать, а «угадывать и изобретать» («Self Defence», 1919)—характерны для поэта буржуазии империалистического периода, не находящей путей к возрождению в действительности и вынужденной искать выход в случайном, ирреальном и иррациональном. Отсюда мистицизм и упадочничество в миросозерцании

Р., быстрая смена владеющих им настроений. Безнадежность и одиночество — доминирующие мотивы его поэзии, любовь его «бесцельна». Он бродит на границе действительного: «лестницы, которые никуда не ведут», «крик из ночи», «вздохи, оставшиеся в комнате»,— его образы, отвечающие подавленной психике представителя обреченного класса («Les épaves du ciel», 1924).

Эмоционально насыщенное творчество Р. усвоило себе форму поэм, написанных зачастую прозой. В ритмах и структуре стиха он стремится отойти от старых лит-ых канонов, культивируя свободный и разорванный стих, переносы слов, экспрессионистскую манеру выражения. Соответственно настроениям слог поэта приобретает иногда лихорадочный темп. На некоторых сборниках поэм заметно влияние дадаистов (*см.*) с их анархическим мелкобуржуазным бунтом и презрением к смысловому значению слова («La guitare endormie», 1919).

Библиография: I. Кроме указ. в тексте: Les jockeys camouflés, 1918 (с илл. Анри Матисса); Cœur de chêne, 1920; Étoiles peintes, 1921; Cravates de chanvre, 1922; Écumes de la mer, 1925; La peau de l'homme, 1926; Le gant de crin, 1927; La balle au bond, 1927; Flaques de verre, 1929; Pablo Picasso, 1929; Sources du vent (1913—1929), 1929 (с иллюстрациями Пикассо); Risques et périls, 1930. *Н. Пресман-Фридман*

РЕВЯКИН Александр Иванович [1900—]— литературовед и критик. Р. в семье крестьянина-бедняка, позднее ставшего рабочим. Окончил аспирантуру Института литературы РАНИОН. Преподает в московских вузах.

Р. принимал активное участие в работе ВОКП. Большинство статей Р. посвящено анализу современной крестьянской и колхозной литературы, причем Р. пытался осветить и предисторию ее. Основные статьи Р. («О стержневом образе крестьянской литературы», «Земля советская», 1929, № 1, «О путях крестьянской лирики», там же, 1930, № 4, «Крестьянская драма», там же, 1930, № 5) трактуют лит-ру под знаком теории образа как социального характера и приводят Р. к правооппортунистическому выводу об идейно-художественной изолированности крестьянской лит-ры. Свои ошибки Р. признал. В настоящее время работает над популярными литературно-теоретическими и историко-литературными статьями.

Библиография: I. Чей поэт Сергей Есенин?, М., 1926; Островский и современники, изд. «Academia», М.—Л., 1931; Антология крестьянской литературы послеоктябрьской эпохи, ГИХЛ, М.—Л., 1931; Очаг социалистической культуры, Учпедгиз, 1934. Перечень работ Ревякина см. в указанной «Антологии», стр. 652—654. *Г. Федосеев*

РЕДАКЦИЯ — как историко-литературный термин имеет несколько значений: 1. окончательная обработка посторонним лицом (редактором) текста произведения или собрания произведений какого-либо автора, вообще всякого письменного документа; 2. установление редактором подлинного авторского текста, композиция последнего и критическое его издание; 3. более или менее существенное изменение автором своего собственного текста или значительной части его.

1. Р. в первом ее значении имеет место в издательствах и журналах. Обычно как правило она сопровождается предварительным соглашением редактора с автором, если автор жив. Однако такое соглашение в иных случаях бывает лишь чисто формальным, вынужденным. Таковы например уступки, которые делал Фет Тургеневу как редактору своих стихотворений, не разделявшему в ряде случаев фетовских эстетических позиций; поэтому редактору критического издания стихотворений Фета надлежит устранить из них все следы постороннего редакторского вмешательства. Тем более это требование применимо к произвольному редакторскому вмешательству в текст посмертных произведений автора, как это было с пушкинскими посмертными текстами, подвергшимися в некоторых случаях исправлениям, доработкам и оцензуриванию со стороны Жуковского. Вообще из критически издаваемого текста должны быть устранены все случаи такого вмешательства редактора, на которое автор не давал ему в каждом отдельном случае специальных и притом вполне добровольных полномочий. Однако и полномочия автора, данные редактору в самой общей форме—исправлять авторский текст в стилистическом или цензурном отношении, — редактором критического издания не могут приниматься в расчет при установлении подлинного, дефинитивного текста: проблема строго текстологическая не должна подменяться проблемой, так сказать, юридической. Л. Н. Толстой напр., не полагаясь на свое знание общепринятых правил лит-ого языка, часто уполномочивал исправлять свои произведения Бартенева, Страхова, Грота, Черткова. Все эти исправления во всех тех случаях, когда они не были предварительно одобрены Толстым, должны быть устранены.

В практике старинной литературы, при полном отсутствии представления о неприкосновенности авторского текста, переписчик одновременно часто бывал и редактором, радикально перерабатывавшим текст в зависимости от идеологических и эстетических норм, характеризовавших социальную среду, представителем которой и был такой переписчик-редактор. Здесь, как и в применении к авторским переработкам текста, редакцией будет называться такая крупная переделка всего памятника или значительной части его, в которой обнаруживается наличие определенного идейного или художественного замысла со стороны редактора. В качестве образца памятника, имеющего две редакции, приведем русское сочинение «Моление Даниила Заточника». В первой его редакции, возникшей скорее всего в первой четверти XIII в., автор, видимо происходящий из холопской среды, резко высказывается против бояр, у которых он служит и к-рые его эксплоатируют, а также против «злых жен» и против монашества. Во второй редакции противобоярская и противомонашеская тенденции отсутствуют, зато в ней усилены выпады против «злых жен». Нетрудно догадаться, что возникновение ее необходимо приурочить к среде социально и идеологически консервативной, скорее всего — церковной. Таким образом история старинной литературы есть история не только ее памятников, но

и их редакций. Р. памятника обозначаются или в хронологическом порядке их возникновения (1-я, 2-я, 3-я и т. д.), или по имени редактора (напр. Пахомиева редакция жития Сергия Радонежского), или наконец по месту их появления («болгарская» и «сербская» Александрия). Однако если в текстах одного и того же памятника, связанных с разными местностями и национальностями, отличия сводятся лишь к языковым особенностям, правильнее говорить не о Р., а о «рецензиях» или «изводах» памятника. Не следует смешивать древность списка с древностью Р.: список более молодой может воспроизвести Р. древнейшую по сравнению с той, которую воспроизводит список старейший.

2. Научная Р. памятника состоит в установлении критически проверенного, так называемого «дефинитивного» его текста, в максимальной степени воспроизводящего подлинный авторский текст. В огромном большинстве случаев это будет текст, получившийся в результате окончательной обработки его автором. Однако не всегда. Автор может произвести в окончательной стадии работы над текстом те или иные изменения явно из-за цензурных опасений или из соображений житейского такта, и эти изменения, как вынужденные, редактором в дефинитивный текст вводиться не должны. Но если автор, побуждаемый цензурными требованиями или требованиями редактора, творчески, а не механически перерабатывает свой материал, такая переработка дефинитивного текста аннулирована быть не может. Так, Катков отказался по соображениям моральной цензуры печатать в своем «Русском вестнике» главу из «Бесов» Достоевского «Исповедь Ставрогина». Достоевский подчинился редакторской воле, изъяв эту главу из романа, и в соответствии с этим творчески переработал весь дальнейший его текст. Роман в переработанном виде так. обр. неизбежно должен быть признан его окончательной, дефинитивной редакцией.

3. Авторская переработка текста, как сказано выше, считается редакцией в том случае, если она существенным образом изменяет весь текст или значительную часть его. Понятие существенного изменения, разумеется, относительно, и потому не всегда можно провести точную границу между простой правкой текста и новой его Р. Как бы то ни было, понятие Р. предполагает завершенность изменений, сделанных автором в тексте на определенном этапе работы над ним. В ряде случаев мы имеем дело с новой Р. не всего текста, а какой-либо его части, иногда небольшой. Так, «Власть тьмы» Толстого имеет две равноправных Р. части четвертого действия; повесть «Дьявол»—две такие же Р. конца. В периоде писания отдельные произведения писателя часто проходят через несколько редакций. «Крейцерова соната» Толстого, включая окончательный ее текст, прошла через 9 Р., «Воскресение»—через 6. В первой Р. «Воскресения», значительно меньшей по объему, чем Р. окончательная, совершенно отсутствует даже упоминание о политических; отсутствуют и все те персонажи, с которыми в окончательном тексте Нехлюдов сталкивается во время своих хлопот за Катюшу и сектантов; по первоначальному замыслу Нехлюдов ни за кого не хлопочет: он женится в тюрьме на Масловой, отправляется с ней в Сибирь, а затем бежит в Англию, где и живет с ней, посвятив себя пропаганде земельного проекта Генри Джорджа. Изучение такого например произведения, как «Воскресение», в процессе сменяющих одна другую Р. дает богатый материал не только для уяснения творческой эволюции писателя, но и для понимания эволюции и формирования его идеологии.

Произведения ряда писателей подвергались иногда редакционной переработке, после того как они были уже однажды напечатаны. Таковы «Руслан и Людмила» Пушкина, несколько стихотворений Баратынского, «Тарас Бульба» и «Портрет» Гоголя, «Война и мир» Толстого, ряд стихотворений Брюсова, «Петербург» А. Белого и его же книга стихов «Пепел» и др. Поскольку новые печатные Р., в огромном большинстве случаев возникая через длительный промежуток времени после появления первой печатной Р., являлись результатом не столько роста художественного мастерства писателя, сколько определенных сдвигов в его художественном и общем миросозерцании, зависевших от воздействия на писателя исторических, социальных и биографических факторов, нет оснований в смысле дефинитивности текста отдавать предпочтение ни ранним ни поздним печатным редакциям: и те и другие в одинаковой мере будут дефинитивными для времени их создания.

Библиография: Witkowski G., Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke, Lpz., 1924; Morize A., Problems and methods of literary history, Boston (1922); Винокур Г., Критика поэтического текста, М., 1927; Томашевский Б., Писатель и книга. Очерки текстологии, «Прибой», Л., 1928. *Н. Гудзий*

РЕДЖАИ-ЗАДЭ Махмуд Экрем [1847—1913]—турецкий литературный критик, поэт и драматург. Р. в Стамбуле, в семье ученого. Был одним из основателей литературы эпохи «Тензимат» (Реформа). Р.-З. был идеологом турецкой буржуазии, боровшейся против тирании султана Абдул-Гамида. В этой борьбе турецкая буржуазия опиралась на опыт буржуазии европейской. Европейские влияния сказались и на литературной борьбе. Старая классическая турецкая литература была в эти годы представлена Муалмем Наджи. Буржуазная литература противопоставляла классической прежде всего крупнейшего поэта Абдулхакка Хамида, романиста и драматурга Кемаль-Намыка. К последним примыкал и Р.-З. От крупнейших буржуазных писателей «Тензимата» (*см. «Турецкая литература»*) Р.-З. отличался умеренностью своих взглядов. Критика режима Абдул-Гамида давалась Р.-З. с позиций умеренного либерализма. Поэтому Р.-З. не был подвержен сколько-нибудь значительным преследованиям со стороны султаната, как это было например с Кемаль-Намыком. Р.-З. поплатился лишь увольнением из школы государственных чиновников, где он был преподавателем, и цензурными преследованиями. Р.-З. значи-

телен в турецкой литературе гл. обр. как критик и теоретик. Основная его работа — «Талим Эдебийат» (Литературное учение) — свод европейских буржуазных лит-ых канонов, созданных под влиянием гл. обр. французской лит-ры и перенесенных на турецкую почву. Как эта книга, так и другие критические произведения Р.-З., например «Такдир-Элхан» (Оценка Элхан; Элхан—название книги поэта Менеменли-Задэ), явились наиболее серьезными критическими работами



эпохи «Тензимата». Помимо критической деятельности Р.-З. значителен и как поэт. В поэзии Р.-З. выступал с еще более умеренных позиций, чем в критике. Р.-З. был наиболее значительным представителем сентиментализма в турецкой литературе. Элегические мотивы, в частности связанные с потерей Р.-З. своих детей, являются у него преобладающими. Самый крупный сборник Р.-З.—«Нежад-Экрем» (имя одного из умерших сыновей Р.-З.). Р.-З. писал также рассказы и романы, а затем и драмы и перевел ряд французских писателей — Шатобриана, Мюссе и др. Видная роль Р.-З. в турецкой лит-ре определяется помимо его непосредственной лит-ой деятельности также и влиянием его на литературу последующего периода—эпохи «Эдебийат-джедиге» (Новая литература), создателем к-рой были ученики Р.-З.

Библиография: I. Кроме указ. в тексте: Нагмейи Сехер; Ядигар-Шебаб Земземе (в 3 чч.); Начиз; Пежмюрде; Шемса; Тефеккюр; Афифе Анжелык; Вуслет; Араба Севдасы; Атала; Мепризон и др.

II. Исмаил Хабиб, История новой турецкой литературы, Стамбул, 1925; Исмаил Хикмет, История турецкой литературы, т. II, Баку, 1925. *Дж. Акрем*

РЕДУЛЕСКУ, собственно Элиаде Редулеску [Jon Heliade Rădulescu, 1802—1872]—румынский писатель, филолог. Издавал газету «Румынский курьер» (Curierul românesc, 1829—1848), «Курьер для лиц обоего пола» (Curierul de ambe sexe, 1836—1847). Для театра Редулеску переделал «Амфитриона» Мольера, «Магомета» Вольтера и др. В своих баснях и поэмах отводил большое место политической злободневности. К этому же периоду относится филологическая работа Р. «Paralelismul între dialectele român şi italian» [1838]. Враг русского протектората, Р. принимал активное участие в революции 1848 в Дунайских княжествах; был членом Временного правительства Валахии; при реакции эмигрировал в Париж. В эмиграции Р. была написана книга «О революции 1848». Позднейшие политические и исторические статьи собраны в его сборнике «Spiritul si Matesia». Его работы филологич. характера, публицистич. деятельность, оригинальные художественные произведения имели существенное значение для роста буржуазной румынской культуры.

Библиография: Il. Şăineanu C., H. Rădulescu ca gramatic, Bucarest, 1892; Haneş V., Desvoltarea limbii literare române din prima jumătate a secoluei al XIX-lea, Bucarest, 1904; Densuşianu O., Literatura română moderna, v. II, Bucarest, 1921; Adamescu G. H., Historia literaturii române, Bucarest, 1921—1928; Tagliavini C., Un frammento di storia della lingua rumena nel secolo XIX, «L'Europa orientale», 1926, p. 313—359. *Д. М.*

РЕЗ Андреас [псевдоним А. Réz, Карл Биро, 1898—]—венгерский писатель. Р. в мещанской семье. Учился в средней ремесленной школе, по окончании к-рой работал техником по машиностроению на будапештских предприятиях. Участвовал в революционном движении металлистов; вступил в венгерскую компартию тотчас после ее основания; был членом совета рабочих депутатов одного из округов Будапешта. После падения советской власти в Венгрии Рез эмигрировал. Сначала он работал техником по машиностроению, затем слесарем в Италии, Вене, наконец сделался корреспондентом берлинского отделения ТАСС.

Художественной критикой и теорией Р. начал заниматься только в эмиграции, в Вене, где он в 1922 участвовал в основании коммунистического лит-ого журнала «Egysép». Он выступал здесь решительно против мелкобуржуазно-анархических идей группы Кассака и ее журн. «Ма»; написал несколько статей, в к-рых защищал точку зрения пролетарского реализма. В 1924 Р. составил программу интернациональной организации революционных писателей, опубликованную в появившемся уже в Берлине «Egysép». В политическом же отношении важнее всего то, что он первый в интернациональной пролетарской литературе дал уничтожающую критику капитулянтской, антипролетарской троцкистской теории культуры. Р. принимал участие в издании ежегодника «Sarlò és Kalafàcs», в выработке плана программы Союза пролетарских революционных писателей Германии и «Magyarnyelvü forr. irók nemzetközi szövetsége».

В Союзе пролетарских революционных писателей Р. боролся за создание широкого пролетарского базиса (рабкоровское движение).

Кроме литературно-политических статей Р. написал книгу о положении рабочего класса в Венгрии после революции и ряд статей о венгерских социал-фашистах. *Ю. К.*

РЕЗАНОВ Владимир Иванович [1867—]—историк русской литературы, доктор русского языка и словесности, профессор, член-корреспондент Академии наук СССР. Учительствовал в г. Курске [1891—1899]. С 1899—

преподаватель Нежинского историко-филологического ин-та, преобразованного ныне в Институт народного образования, где и работал профессором лит-ры до 1934. Напечатал около 70 историко-литературных работ. Из них главные—о В. Жуковском и о русской и украинской драме XVII—XVIII вв. Сравнительно-историческое изучение лит-ры на основе историко-культурного понимания литературного развития является методологической основой исследований Р. Уделяя основное внимание тщательному сопоставлению изучавшихся им лит-ых явлений с их западными «источниками», Р. не сумел наметить широких картин лит-ых отношений. Крупного научного значения работы Р. в настоящее время не имеют. Сохраняют ценность опубликованные Р. тексты драм и отдельные наблюдения над творчеством Жуковского.

Библиография: I. Ф о л ь к л о р: Материалы по этнографии Курской губ., тт. I—II, 1902—1903 («Курский сборник», тт. III—IV). И с т о р и я л и т е р а т у р ы: Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, СПБ, т. I, 1906, т. II, 1916; Экскурс в область иезуитского театра, Нежин, 1910. И з и с т о р и и р у с с к о й д р а м ы: Школьные действа XVII—XVIII вв. и театр иезуитов, М., 1910; приложение: Памятники русской драматической литературы, Нежин, 1907; Школьные драмы польско-литовских иезуитских коллегий, Нежин, 1916. Д р а м а у к р а ї н с ь к а: Старовинний театр український, тт. I, II, IV, V, VI, Київ, 1925—1929 (Збірник Іст.-філол. відд. Всеукр. Академії наук); До історії літературних стилів: Поетика ренесансу на терені України і Росії, Ніжин, 1931.

РЕЗНИК Липе [1890—]—современный еврейский советский поэт и драматург. С самого начала Октябрьской революции занимается педагогической деятельностью в еврейской советской школе на Украине. В 1927—1928 Р. стоял во главе еврейской националистической мелкобуржуазной лит-ой группы на Украине «Boi» (Стройка), близкой по своей лит-ой платформе к «Перевалу», — группы, испытавшей большое влияние мелкобуржуазного гуманизма и национализма. В 1929, после распада группы, Резник выступил с резкой критикой ее установок в целом и своих ошибок в частности.

На первом этапе своего поэтического творчества [1919—1924] Резник—яркий представитель символистского течения в послеоктябрьской еврейской поэзии. В холодно-изысканных, сугубо-символистских библейских образах Р. отражал внутреннюю растерянность еврейской мелкой буржуазии в первые годы революции, ее скорбь и бессилие. Видный советский педагог, Р. сознавал великую созидательную силу новой пролетарской культуры, но воспитанный на старой еврейской культуре, поэт в ранний период своего творчества не смог отрешиться от мелкобуржуазно-индивидуалистического, а иногда и националистического восприятия революционных событий. Его начальный путь — путь индивидуалиста-скептика, все внимание которого обращено на гибель старого, скептика, меланхолично созерцающего свою отрешенность от революционной борьбы. Особенно ярко выражены настроения безвыходности и обреченности в поэме «Гулкие ночи» [1922]. Однако под влиянием успехов социалистической реконструкции Р. начал постепенно приближаться к действительности.

С 1925 в творчестве Р. намечается перелом. Он пишет прекрасные поэмы «Броневик», «Гроза» (о захвате Киева красными войсками), стихи о пионерах и комсомольцах («Олимпиада»), о путешествии по Кавказу и Поволжью, о Москве, о Ленине, о Красной армии. В этих произведениях, проникнутых глубокой любовью к новой строящейся советской жизни, Резник отчасти пользуется еще образами символистскими.

В пьесе «Восстание», написанной Резником в 1927 (в том же году поставлена московским



Госетом), в образах полуреалистических, полусимволистских показана борьба колониального народа с империалистическими угнетателями. Эта пьеса при всех своих недостатках (отсутствие конкретного реального подхода, чрезмерная абстрактность) выявила несомненный драматургический талант Резника. В следующей пьесе «Последние» Р. уже дает реалистический показ мелкобуржуазной семьи в условиях реконструктивного периода. В 1933 шла с большим успехом в украинском и белорусском Госетах историческая пьеса Р. «Рекруты»—о еврейском местечке в эпоху Николая I (лит-ая и сценическая обработка нескольких пьес еврейского классика XIX в. Аксенфельда).

Стихи Р. последнего времени [1930—1934], изредка появляющиеся в журналах, новая книга стихов—«Ganz fri» (Рань, 1935)—свидетельствуют о все большем творческом приближении этого своеобразного поэта, долго блуждавшего по ложным путям, к действительности страны, строящей социализм.

Библиография: I. С т и х и: In bleiche ufgangen (Бледные всходы), Киев, 1921; Samet (Бархат), Киев, 1922; Heim (Родина), Харьков, 1929. П ь е с а: Ufstand (Восстание), Киев, 1928.

II. Л и т в а к о в М., In umru, т. II, М., 1925; Б р о н ш т е й н Я., Atake, Минск, 1931. *Я. Осипов*

РЕЗОНЕР—персонаж пьесы (или романа), не принимающий активного участия в действии, являющийся только свидетелем, дающим моральные оценки всему происходящему. Персонаж Р. (в более широком смысле) встречается и в средневековом, и в возро-

жденческом, и в классическом театре; но особенное развитие Р. получает в ранней буржуазной лит-ре и драматургии, тяготеющей к дидактизму (*см. «Дидактическая литература»*); здесь Р. является выразителем позитивных, программных утверждений автора, служит рупором, через к-рый автор обуждает отрицательные персонажи и противопоставляет их порокам социальные и этические добродетели своего класса.

Поэтому, как правило, образ Р. бывает создан не на основании отражения типических черт реальной действительности, а в результате объективизации (персонификации) представлений автора об идеальном человеке его класса. Отсутствие такой положительной фигуры в реальной действительности приводит к снижению художественного качества образа, лишенного живых социально-бытовых черт и в изобилии взамен этого наделенного морализирующими сентенциями (герои романов Ричардсона, Руссо; драм Мура, Лило, Ля-Шоссе, Детуша, Дидро, Фонвизина и др.).

Постоянное фигурирование Р. в репертуаре раннего буржуазного театра выработало и соответствующее амплуа актера-резонера. Театральный Р. должен был отличаться благородством, степенностью, рассудительностью и хладнокровием.

С отходом буржуазии от дидактической комедии образ Р. почти исчезает. Остается он, сильно трансформировавшись и став пародией на почтенного Р. «серьезного жанра», лишь в музыкальной комедии, где Р., выступая как один из комических персонажей, превращается в пресытившегося жизнью сноба, цинически настроенного сибаритствующего старика, поучающего «золотую молодежь».

Элементы резонерства, по временам проявляющиеся в пьесах советского репертуара, указывают на неумение драматургов показать социальную действительность через события и поступки героев. Этот трудный путь нередко подменяется голым агитированием. Демонстрация поведения персонажей (в результате чего должно быть органически освоено содержание спектакля) подменяется декларацией идей, вложенных в уста персонажей, что превращает положительных героев при всей их внешней активности в фигуры сценически пассивные, резонерствующие. *Г. Б.*

РЕЙ Николай [Mikołaj Rej, 1505—1569]— первый польский писатель, создавший крупные произведения на польском яз. До него в Польше писали почти исключительно полатыни, на польском же яз. существовали лишь мелкие произведения, преимущественно церковного характера. Рей — представитель средней шляхты, одержавшей именно в XVI в. политическую победу над аристократией, завоевавшей неограниченную власть в стране и учредившей в Польше дворянскую республику. По характеру творчества Р. — сатирик, моралист и юморист. Острие его сатиры направлено прежде всего против католического духовенства. Р. был кальвинистом. Критиковал он также и шляхту, считая ее однако передовым сословием, имеющим исключительное право на управление польской республикой. Защищал дворянские привилегии. Ни образованием ни широтой взглядов Р. не отличался и, представляя собой типичный образец заурядного польского шляхтича того времени, выражал его взгляды и стремления. Писал он стихами и прозой. Главные его произведения: «Краткая беседа трех лиц—пана, сельского старосты и приходского священника», «Портрет», «Зерцало», «Жизнеописание достойного человека» и др. Язык его—это уже вполне сложившийся польский язык. Произведения его, требующие пояснений лишь в отдельных немногочисленных случаях, может читать каждый современный поляк.

Библиография: I. Krótka rozprawa mi^edzy trzema osobami: Panem, Wójtem i Plebanem, Kraków, 1543; Żywot Józefa rozdzielony w rozmowach person, 1545; Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego, 1558; Zwierciadło albo kształt w którym każdy stan może się snadnie swym sprawam przypatrzeć, Kraków, 1567—1568.

II. Bełcikowski, M. Rej, в сб. «Pamiętnik naukowy», Warszawa, 1867; Zawadzki B., M. Rej z Nagłowic. Lwów, 1875.

REIGEN [нем. «хороводная»] — форма средневековой немецкой лирики, входящая в жанр так называемого «деревенского миннезанга». Как и Winterlied (*см.*), R. представляет собой усвоение куртуазной поэзией форм народной песни — хороводной плясовой. Его содержание—прославление весеннего веселья, описание крестьянских плясок на цветущем лугу, в которые вмешивается и поэт-рыцарь, покоритель всех женских сердец. Формой изложения часто является диалог матери с дочерью или двух подруг. Строфическое строение R. очень несложно и легко сводится к «народному» четырехстрочному, четырехударному стиху, иногда сопровождаемому нерифмованным припевом. Наиболее яркие представители этого жанра — миннезингеры Нитгарт фон Рювенталь [Neidhart v. Reuenthal, 1180—1250] и Ульрих фон Лихтенстейн [Ulrich v. Lichtenstein, 1200—1277].

Библиография: Bielschowsky A., Geschichte der deutschen Dorfpoesie im XIII Jahrh., Berlin, 1891; Neidhart v. Reuenthal, Tanzlieder, hrsg. v. K. Ameln u. W. Rössle, Jena, 1927. *См.* также «*Миннезанг*». *R. S.*

РЕЙЕС Альфонсо [Alfonso Reyes, 1888—]— мексиканский буржуазный писатель, сын генерала, юрист по образованию, дипломат по профессии. Р. сторонится актуальной социально и политически заостренной тематики, тяготеет к узко-лирической теме, к поэтизации прошлого. В одной из популярнейших своих книг «Vision de Anahuas» [1917] он пытался воскресить культурно-бытовой и психологический облик древних ацтеков по уцелевшим обломкам памятников их искусства и лит-ры. В своих сборниках стихов «Huelles» [1923], «Pausa» [1926], обнаруживающих влияние старых испанских поэтов, но также и большое самостоятельное мастерство, Р. не выходит за пределы личных тем. Наибольшую известность приобрел Р. как критик; большая эрудиция в области как античных лит-р, так и староиспанской и современных европейских лит-р ставят его на голову выше средней испано-америк. критики. Касаясь в своих статьях «Curstiones esséticas, Sionpatias u Diferencias» (5 книг) самых разнообразных

эпох и явлений — от греческой трагедии и Вергилия, через Гёте и Маларме до современных испанских и испано-американских писателей,—Р. не создал какой-либо ясной мировоззренческой системы; присущие ему острота и своеобразие суждений нередко уводят его в сторону сомнительных аналогий и парадоксальных утверждений.

Библиография: H. Salazar Adolfo, A. Reyes, Los dos cominos, «Revista de Occidente», VII, 1924; Henriques Ureña P., Alfonso Reyes, «Repertorio americano», t. XV, 1927, № 22; Contreras F., L'esprit de l'Amerique espagnole, P., 1931. *Д. В.*

РЕЙЗЕН Абрам [1876—]—еврейский писатель. Р. в м. Койданово, Минской губ. Рано оставил местечко, жил некоторое время в Минске. Первоначально находился под влиянием первых деятелей социалистического движения среди еврейских рабочих. Печататься начал в начале 90-х гг. Ряд стихотворений и поэма «Возвращение на родину» [1899] выдвинули Р. в первые ряды еврейских поэтов того времени. Ранние стихи Р., отличавшиеся большой социальной насыщенностью, указывали на разрыв поэта с буржуазным «просвещенством» («Гаскала»), к-рое тогда еще тяготело почти над всей еврейской поэзией в России и преодолевалось лишь зачинателями еврейской пролетарской поэзии, зародившейся в 80-е гг. в Америке. В этот лагерь предшественников пролетарской поэзии казалось бы и должны были привести Рейзена его ранние социально заостренные стихи. В дальнейшем однако социальная природа творчества Рейзена вскрылась в ином виде, выявив иную социальную сущность. В то время как у основоположников еврейской пролетарской поэзии (Винчевский, Бовшовер, Эдельштадт) разрыв с «просвещенством» был попутным явлением перехода на позиции революционного пролетариата, у Р. отход от «просвещенства» не вел дальше мелкобуржуазного демократизма. Соответственно с этим у Р. уже с самых ранних пор намечалась народническая установка на сближение с фольклором, к-рую Р. пытался противопоставить пролетарской поэзии того времени. Тем не менее поэзия Р. первого периода [90-е гг.] имела неоспоримые заслуги: она закрепила реалистическое начало в еврейской поэзии того времени, отказавшись от этнографически-поверхностного воспроизведения так называемого «еврейского быта», привлекая пристальное внимание к жизненным явлениям крупной социальной значимости. Произведения Рейзена посвящены исключительно такого рода явлениям. Будучи мастером реалистической новеллы (особенно в форме лаконически сжатой миниатюры), Р. и тут, как и в стихах, изображал процесс пауперизации широких слоев мелкой буржуазии. Фабричная среда,—хотя фабрика и связана в представлении Р. с первыми воспоминаниями детства (рассказ «Фабрика»),—по существу ему чужда. Встречающиеся в некоторых его рассказах представители фабрично-заводского пролетариата нарисованы крайне бледно, точно понаслышке. Более близкая Рейзену среда, выразителем которой он и является,—это отсталая, обездоленная и деклассирующаяся мелкобуржуазная масса.

В годы предреволюционного подъема [1900—1903] в произведениях Р. пробивались слабые ростки нового идеологического содержания. Р. одно время начинал приближаться к стилю еврейских пролетарских поэтов в Америке; он создал несколько песен, к-рые распевались революционно настроенными рабочими. Но размах событий 1905 отпугнул Р. Он все более и более отдалялся от рядов революционного пролетариата. Испытывая страх перед социальной революцией, он писал: «Я не хочу боев, я не хочу борьбы». «Я не хочу насильно тащить сюда упрямое счастье», «я хочу лишь, чтоб люди стали умны, пусть каждый сам себя освободит от всех пут».

В годы реакции Р. с большой поспешностью отошел от тех революционных мотивов, к-рые одно время звучали в его произведениях. Грань между Р. и реакционно-националистическими идеологами еврейской мелкой буржуазии все более стиралась, и к 1910, когда Р. переселился в Америку, он являлся уже желанным гостем желтой, бульварно-меньшевистской прессы («Форвертс»), где и стал активно сотрудничать. В 1926, под влиянием развития коммунистического движения в среде еврейских рабочих в Америке, Р. примкнул к числу сотрудников коммунистической газеты «Freiheit», однако вскоре, во время событий в Палестине в 1930, снова покинул лагерь борцов за дело революционного пролетариата и вернулся к сотрудничеству в социал-демократической прессе, к-рое продолжает вплоть до настоящего времени.

Библиография: I. Собр. сочин., в 4 тт., изд. «Прогресс», Варшава, 1914; Полное собр. сочин., в 10 тт., изд. «Idiš», Нью Йорк, 1917; Lider un erzeilungen, Минск, 1926; Избранные произведения, в 3 тт., под ред. и с предисл. М. Кац, Центриздат, 1929; Geklibene lider, М., ЦИЗ, 1929.

II. Litwakow M., In Umru, t. II, M., 1926; Schukowsky S., «Prolit», 1928, VIII—IX; Oislender N., «Idiše Dichtung», 1905, № 6. *Н. Ойслендер*

РЕЙЗЕН Залман [Zalman Rejzen, ?—]—еврейский лексикограф и собиратель историко-литературных материалов. Автор известного «Лексикона», включающего обширный био-библиографический материал по истории еврейской лит-ры. Р. принадлежит также ряд работ по еврейской грамматике. Диллетант и эклектик по своим методологическим приемам, Р. в идейном отношении стоит на реакционно-националистических позициях. Он—один из активных деятелей Виленского еврейского научного института (IVO), являющегося центром фашизированной «идишистской» науки.

Библиография: I. Lexikon fun der id. literatur, prese un filologie, 4 тт., изд. 2, Вильно, 1926—1929.

II. Sejnin G., A idišistišer kolboi, в сб. «Fašizirter idišizm un sain wisnšaftn», изд. Белор. акад. наук, Минск, 1930. *А. Г.*

РЕЙМОНТ Владислав [1868—1925]—самый яркий представитель натурализма в польской лит-ре. Отец Р.—крестьянин. В 17 лет Р. покинул родительский дом и начал вести бродячую жизнь. То он странствующий актер, то железнодорожный рабочий. Собирался даже поступить в монастырь, затем снова вернулся на железную дорогу. Дебютировал Р. мелкими рассказами из деревенской жизни и наконец в 1896—1897 дал два крупных романа: «Комедиантка» (Komediantka, 1896) и «Фер-

менты» (Fermenty, 1897). Всего за четыре года Реймонт с неслыханной быстротой проделал громадный путь в своем развитии и выдвинулся в первые ряды польских писателей.

Р. вступил на лит-ое поприще в 90-х гг., когда Польша переживала полосу интенсивного капиталистического развития. Давным-давно был забыт старый традиционный патриотический романтизм, придававший специфическую окраску польской лит-ре. «Обогащайтесь»—это стало лозунгом дня, «мирно работайте, а не мечтайте»—об этом говорили уже



и Прусси др. Р. подошел к польской действительности в атмосфере искусственной аполитичности, к-рую так старательно культивировали польская буржуазия и идеологи своеобразного «экономизма» польской буржуазии и польского дворянства, уже успевшего основательно обуржуазиться. В начале своей лит-ой деятельности Р., усвоивший эту аполитичность, поражал подчеркнутым объективизмом, интересом к элементарным инстинктам, к физиологии в ущерб психологии. В этом натурализме раннего Р. было много художественной правдивости и мужества. Благодаря своеобразию жизненного пути он подходил к жизни без тех предрассудков, к-рые прививаются буржуазной школой, средой, церковью. Огромный талант Р. не мог оставаться в рамках натурализма как лит-ой школы. Он стремился к большим полотнам, к большим обобщениям, предполагающим уже положительное мировоззрение. Здесь-то и начинается трагедия творчества Р. Он сумел понять всю гнусность буржуазной эксплоатации, но не увидел нового класса—польского пролетариата. Выхода Р. ищет не в борьбе этого класса за свое освобождение, а в буржуазной филантропии. Его могучий талант отражает жизнь во всей ее наготе. Такие его произведения, как рассказ «Смерть», с потрясающей правдивостью передают ужасы жизни мелкого крестьянина-собственника, но идея собственности для него священна. Р. не может и не хочет вскрыть социальные причины, создающие ужасные последствия, им же показанные, не хочет и не может указать выхода. В этом проявляется трусость класса, из которого он вышел. В 1899 Реймонт от деревенских рассказов из жизни мелкого люда, актеров и чиновников, перешел к изображению крупного промышленного центра и в «Земле обетованной» (Ziemia obiecana) дал картину из жизни лодзинских капиталистов и рабочих. Можно сказать, что «Земля обетованная» должна была стать началом нового этапа в его творчестве: перед Р. открывались два пути—путь к новой среде, новому классу или эволюция в сторону буржуазии, шляхты, помещиков. В «Земле обетованной» Р. недвусмысленно разрешил эту дилемму. Несмотря на то, что Р. мастерски обрисовал всю мерзость лодзинской капиталистической среды, дал картины нищеты, беспросветности пролетарской жизни, насыщенные полнокровной конкретностью, он все же уходит от пролетариата и связывает бесповоротно свой дальнейший творческий путь с имущими классами.

Р. не интересуется главным героем романа (у Р. он конечно не главный герой)—пролетариатом. Р. как будто чует опасность, он знает, что пролетариат не в пример крестьянству действует по-иному, но именно это иное недоступно Р. Поэтому Р. кончил свой роман тем, что польский фабрикант-хищник прозревает. Он, страдая, осознает нравственную низость своей жизни, бессмысленность погони за наживой; по Р., польский фабрикант, именно потому, что он польский, а не немец или еврей, первый осуждает свою капиталистическую жизнь. Он—на пути перерождения. Вместе с ним находится на этом же пути и сам Р. Неустрашимый художник начинает уступать место моралисту. Дальнейший путь намечен. Пролетариат после «Земли обетованной» раз навсегда исчезает из поля зрения Р. Он возвращается к своим любимым крестьянам, создает роман «Мужики» (Chłopi, 1904—1909). «Мужики» Р.—это эпический шедевр, вершина его творчества. В «Мужиках» читатель найдет все слои деревни—и бедноту, и жалкого батрака, и середняка, единый фронт всей деревни против помещика, единый фронт против ксендза, к-рому верующие католики-крестьяне, когда дело идет о земле, решительно и мрачно бросают в глаза обвинение в продажности, в корыстной службе помещику. Тут исчезают религиозность, холопская покорность темного крестьянина, и перед нами бунтующий разъяренный крестьянин в его стихийной силе. Язык Реймонта достигает в «Мужиках» сочности, гибкости. Никто в польской литературе не сумел так, как Р. в «Мужиках», сочетать неразрывно природу с жизнью человека. Природа у Р.—это не сентиментально-романтический пейзаж Жеромского, это—суровая, неумолимая, но одновременно любимая, действенная, необходимая человеку спутница, неразрывно с ним связанная на каждом шагу его жизни. Но в «Мужиках» заметен уже идеологический поворот Р., начавшийся еще в эпоху «Земли обетованной». Основой, на к-рой держится деревня, он при всем своем объективизме считает кулака. После «Мужиков» Р. пишет о героическом прошлом Польши конца XVIII в., эпохи Костюшков-

ского восстания, революции, вооруженной борьбы против царской России. Он дал нам трилогию исторических романов: «Последний сейм Речи Посполитой» (Ostatni Sejm Rzeczypospolitej, 1913), «Никогда не отчаиваться» (Nil desperandum, 1916), «Восстание» (Insurrekcia, 1918). Заранее можно было предвидеть, что исторический роман не по силам Р.



Обложка романа Реймонта «Последний сейм Речи Посполитой»

Мешал ему его идеологический хомут, его патриотизм. Прямо бездарен Р., когда пытается дать сложный переплет личной жизни с кипучей революционной общественной деятельностью. Он остается большим мастером лишь там, где изображает борьбу, действие, толпу на улицах Варшавы, где характеризует подлую магнатскую верхушку.

Характерно для Р., что, давая ряд блестящих массовых сцен на улицах революционной Варшавы [1794], он старательно избегает драматических сцен революционного террора. Здесь буржуазный патриотизм помешал великому реалисту коснуться именно этих моментов, как нельзя больше подходящих для его могучей кисти. Р.—шляхетский буржуазный патриот—победил Р.—великого художника. На этом историческом романе кончается, собственно говоря, творчество Р., хотя он прожил еще десяток лет. Немногое, написанное им за это время, совершенно не в счет.

Лебединой песнью Р. как великого художника остаются «Мужики». Этот роман и ряд мелких рассказов—вклад Р. в польскую и в мировую лит-ру. Пусть буржуазия видит развитие Р. по восходящей линии в меру его обуржуазивания и роста его патриотизма: для нас неопровержимо и ясно, что, окарнав Реймонта идеологически, буржуазия постепенно окарнала и ослабила его могучий талант.

Библиография: I. На русский яз. перев.: На грани, Рассказы, СПБ, 1908; Полное собр. сочин., изд. «Современные проблемы», М., 1910—1912 (тт. I—III. Мужики; т. IV. Мечтатель; т. V—VI. Земля обетованная; т. VII. Смерть города, Рассказы); Полное собр. сочин., изд. Саблина, Москва, 1911—1912 (т. I. Комедиантка; тт. II—III. Брожение; тт. IV—VI. Рассказы; тт. VII—IX. Земля обетованная; тт. X—XII. Мужики); Вампир, Роман, Москва, 1912. За годы революции изданы: Комедиантка, Роман, перев. Н. Васина, М., 1918; Мечтатель, Роман, перев. Е. Загорской, Москва, 1918, и Москва—Петроград, 1923; Земля обетованная, Роман, 2 тт., М., 1925; Последний сейм Речи Посполитой, Роман, перев. Е. Троповского, «ЗиФ», Москва—Ленинград, 1929, и др.

II. Debicki Z., Reymont, Warszawa, 1925; Lorentowicz J., Reymont, Varsovie, 1925; Schoell F., Les paysans de Reymont, P., 1925; Kociemski L., Reymont, Roma, 1926; Bukowski K., Reymont. Proba charakterystiki, Lwów, 1927; Falkowski Z., Reymont, 2 wyd., Warszawa, 1929; Залевский К. (псевдоним Трусевича), К характеристике новейшей польской литературы, «Современный мир», 1912, IV; Фриче В. М., В. Реймонт, «Новый журнал для всех», 1911, XXXII; Домбаль Т., Реймонт и польское крестьянство. (По поводу кончины автора «Мужиков» Вл. Ст. Реймонта), «Известия», 18 дек. 1925. *А. Малецкий*

РЕЙНВАЛЬД Адо [1847—1922]—эстонский писатель, один из наиболее выдающихся поэтов эпохи так наз. национального пробуждения [70—80-е гг. XIX века]. Крестьянин-самоучка, Р. стал деятельным политическим и культурным работником, боролся в рядах молодой национальной буржуазии против вековых угнетателей эстонцев—немецких баронов. В конце 70-х и начале 80-х гг. Р. принимал активнейшее участие в газ. «Сакала», являвшейся по существу центром националистического актива. В своих стихах, политических памфлетах и сатирах он подвергал беспощадному разоблачению как баронов-угнетателей и их сподвижников—пасторов, так и примиренцев, к-рые вели соглашательскую политику. В богатой подпольной лит-ре того времени значительная часть стихов принадлежит перу Р. Вся эта поэзия хотя и пропитана национальным романтизмом, все же не чужда и крепкого крестьянского реализма. Р. первым из политических деятелей и писателей Эстонии открыто объявил себя атеистом. Буржуазная критика Эстонии ценит Р. как романтика-националиста и совершенно замалчивает его громадное значение как поэта политической борьбы и поэта-атеиста. Стихотворения Р. печатались в ряде сборников, а в 1904 вышел сборник его избранных стихотворений «Ado Reinvaldi laulud».

Библиография: Собрание песен, Юрьев, 1904. *Г. П.*

РЕЙНЕКЕ-ЛИС—*см.* «*Ренар-Лис*».

РЕЙНМАР фон ГАГЕНАУ, или Рейнмар Старый [Reinmar; конец XII—начало XIII вв.]—немецкий миннезингер, предшественник Вальтера фон дер Фогельвейде (*см.*), оказавший на него сильное влияние. Биографические данные неточны: одни исследователи (E. Schmidt) связывают Р. с родом эльзасских von Hagenouwe, другие (Burdach)—с имперскими министериалами von Hagenau, третьи (Wackernagel) ищут его родину не в эльзасском, а в австрийском Hagenau. Бесспорно только то, что он жил при дворе Леопольда I в Вене и принимал участие в третьем крестовом походе. В своем творчестве Р. выступает как один из наиболее ярких представителей куртуазной поэзии в Германии, раз-

вертывая обязательную куртуазную тематику служения даме и учения о mâze (разумно-ясной соразмерности переживаний, слов и действий) в высокохудожественных формах, изысканность которых уже далека от эпических и песенных форм раннего миннезанга.

Библиография: I. Тексты приведены в Des Minnesangs Frühling, 3 Ausg., neu bearb. v. F. Vogt, Leipzig, 1920.

II. Burdach K., Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide, 2 Aufl., Halle, 1928. См. также «Миннезанг».

R. S.

РЕЙСНЕР Ларисса Михайловна [1895—1926]—советская писательница, журналистка. Член ВКП(б) с 1918. Р. в Польше. Отец Р.—профессор государственного права, до 1905—политический эмигрант. Высшее образование Р. получила в петербургском Психоневрологическом институте. Начало ее лит-ой деятельности — 1912 — 1913. Первым произведением Рейснер была пьеса «Атлантида» (альманах «Шиповник», 1913) — незрелая вещь с мифологическим сюжетом о юноше, обреченном на смерть и смертью своей спасающем человечество от гибели,—написанная в абстрактно-символических тонах под некоторым влиянием Л. Андреева. В 1915—1916 вместе с отцом Р., объединив вокруг себя группу молодых поэтов—В. Рождественский, В. Злобин, Л. Никулин и др.,—издавала журнал «Рудин» (вышло 8 номеров), задачей которого было—«клеймить бичом сатиры, карикатуры и памфлета все безобразие русской жизни». Пораженческий характер, оппозиционная антиправительственная направленность журнала уживались с утонченно-эстетскими стихами, близкими символизму (*см.*) и отчасти акмеизму (*см.*). Рейснер выступала под псевдонимами Л. Храповицкий, И. Смирнов и др. Перед нами автор то изысканного сонета, то революционного гимна, то сатирической заметки о профессорской схоластике, шаржа на проф. Туган-Барановского, пытающегося превратить «революционное учение марксизма» в «пасхального масляного барашка», то наконец автор критических статей (о Блоке, Северянине, Маяковском и т. д.). В 1916—1917 Рейснер—сотрудник интернационалистского журнала «Летопись» (*см.*) и газеты М. Горького «Новая жизнь».

Р.—представительница той группы интеллигенции, которая с первых дней Октября без колебаний и до конца связала свою судьбу с судьбой рабочего класса. Героическая жизнь молодой писательницы запечатлена в ряде ее очерков, фельетонов, газетных заметок, путевых дневников. Биография писательницы сливается с биографией бойца-большевика.

Р., комиссар Морского генерального штаба, в 1918—1919—на Чехо-словацком фронте. Памятником этой эпохи является книга очерков «Фронт». Героизм самого автора, выступающего в роли разведчицы, пробирающейся в тыл к белым, скрадывается, затушевывается описанием героев Волжской флотилии, знаменитой обороны Свияжска и других эпизодов революционной войны.

В 1920 Р.—в составе советской дипломатической миссии в Афганистане. Разоблачение колониальной политики английского империализма, изображение пробуждающейся стихийной классовой ненависти угнетенных афганских масс — таково содержание очерков Р., написанных в Афганистане (изданы в 1925). За пестротой красок, восточной экзотикой писательница-коммунистка видит темный и страшный быт «мертвого Востока», где на фабрике («Машин-хане») «бьют палками



по голым плечам,... где хозяин фабрики—вотчинный помещик, главнокомандующий, шеф полиции и абсолютный монарх в одном лице».

В 1923 Р.—в Германии. Героическая борьба гамбургских рабочих отражена в одном из наиболее удачных и популярных произведений Р. — «Гамбург на баррикадах» [1924]. Описание самого восстания перемежается с портретами революционных борцов. В плане контраста задуманы публицистически заостренные очерки-фельетоны «В стране Гинденбурга», где изображению крупнейших предприятий германской капиталистической индустрии, ее промышленных королей противопоставлено описание «концентрационного лагеря нищеты»—армии безработных.

Жадный интерес к жизни, к новым людям строящегося социалистического общества заставляют Р. по возвращении из Германии поехать в угольные и горные районы Урала и Донбасса. Плод этой поездки—книга «Уголь, железо и живые люди» [1925]. Не скрывая всех трудностей строительства, Рейснер показывает те «гигантские шаги, которыми идет вперед новая бытовая культура».

Последнее крупное произведение Р.—исторические этюды-портреты, посвященные декабристам («Портреты декабристов», 1925). Мастерски воссоздаются Рейснер классово-отточенные, социально-диференцированные образы участников декабрьского восстания: Штейнгеля—этого «мятежника не по чувству, а по голому разуму», непримиримого бунтаря Каховского, представителя «мелкодворянской, канцелярской, захудалой Руси», аристокра-

тического вождя, неудачного диктатора—князя Трубецкого.

Произведения Р.—вдумчивого, острого наблюдателя, участника описываемых событий и фактов—не сухие хроникерские заметки, а темпераментные, взволнованные, проникнутые лирическим пафосом документальные записи виденного. В своей творческой практике Р. пользовалась разнообразными, но очень близкими, почти смежными литературно-журнальными жанрами—фельетон, очерк, мемуар, портрет и т. д. Метафоричность, обилие и разнообразие развернутых сравнений—одна из характерных черт стиля писательницы. Влияние русских и западных символистов, налет эстетизма особенно сильно сказываются на первых послереволюционных произведениях Р. Реминесценции из области античного мира, мифологии—«зелено-пурпурные Эосы», «черные Стиксы», мистические образы «черного ворона», вычурные эстетские метафоры (напр. «жизнь борется за правду, за белых лебедей своего воскресенья» и т. д.)—дисгармонировали с материалом и характером очерков. От этих пережитков интеллигентско-утонченной культуры постепенно освобождалась Р. Изысканность и вычурность письма заменяются в дальнейшем чеканными, реалистически-конкретными языковыми образами. Стремясь к наибольшей выразительности, конкретности своих очерков, Р. умело подбирает сравнения и метафоры, связанные с той обстановкой, бытом, средой, к-рые она описывает. Так напр. приморский город Гамбург сравнивается с «крупной, мокрой, еще трепещущей рыбой, только что вынутой из воды», а язык Гамбурга, пропитанный морем, «солон, как треска,... скользок, богат и легок, как чешуя глубоководной редкой рыбины»; в стране Гинденбурга даже «дымы ползут», как «цифры ежегодных Крупповских дивидендов», и т. д.

Публицистическая заостренность, сочетающаяся с лирической взволнованностью, с пафосом революционного бойца, характеризует творчество Р. Оптимистическое утверждение жизни, радость и боевой задор строителя социалистич. общества пронизывают все произведения Р., первой советской очеркистки.

Наиболее зрелыми, художественно крепкими являются такие произведения Р., как «Гамбург на баррикадах», «В стране Гинденбурга» и «Портреты декабристов».

Преждевременная смерть прервала жизнь яркого художника, борца-большевика в самом разгаре ее творческой деятельности.

Библиография: I. Собр. сочин., со вступ. ст. К. Радека, тт. I—II, Гиз, М.—Л., 1928 (т. I. Фронт—1918—1919, Афганистан; т. II. Гамбург на баррикадах, В стране Гинденбурга, Уголь, железо и живые люди, Декабристы).

II. Ильинский И., Памяти Ларисы Рейснер, «Печать и революция», 1926, III; Кольцов М., Милый спутник, «30 дней», 1926, III; Смирнов Н., Памяти Ларисы Рейснер, «Новый мир», 1926, III; Сосновский Л., Памяти собрата, «Жизнь искусства», 1926, VII; Инбер Вера, Ларисса Рейснер, «Красная новь», 1927, II; Оксенов И., Ларисса Рейснер, Критический очерк, Л., 1927; Смирнов Н., Неотразимый образ, Заметки о Ларисе Рейснер, «Новый мир», 1929, II.; Боронина Е., Ларисса Рейснер, «Залп», 1931, № 2; Никулин Л., Записки спутника, Ленинград, 1932; Радек К., Портреты и памфлеты, т. I, Москва, 1933 (ст. о Ларисе Рейснер—перепеч. вступ. статья из собр. сочин.).

III. Витман А., Покровская Н., Этингер Н., Восемь лет русской художественной литературы, Гиз, М.—Л., 1926; Владиславлев И., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, Москва—Ленинград, 1928.

Л. Поляк

РЕЙССИГ Луис [Luis Reissig, 1897—]—современный аргентинский писатель либерального направления. Один из организаторов «Свободного университета» в Буэнос-Айресе (Colegio libre de estudios superiores).

Главное произведение Р.—роман-памфлет «La campaña del general Bulele» (Поход генерала Булеле, 1928), содержащий резкую политическую сатиру, направленную против колониальной политики Испании в Марокко. Подвергая жесточайшей критике деятелей марокканской авантюры, роман разоблачает современное милитаристическое государство, живущее за счет колониальной экспансии, основывающее благополучие паразитической верхушки на порабощении и гибели огромных масс колониального населения.

Обладающий незаурядной эрудицией, Р. последние годы работает больше в области критики, обнаруживая эклектико-идеалистические тенденции. Помимо ряда журнальных статей Р. опубликовал курс читанных им в «Свободном университете» лекций об Анатоле Франсе («Anatole France», 1933), посвященных выяснению характера иронии и скептицизма Франса как «последнего великого представителя греко-латинской культуры».

Библиография: I. На русск. яз. перев.: Поход генерала Булеле, «Литература мировой революции», Москва, 1929.

II. Siusti R. F., La campaña del general Bulele, «Nosotros», 1929, № 2; J. D. C., ibid., «Amauta», Lima, 1929, № 8.

Д. Выгодский

РЕЙТЕР Фриц [Fritz Reuter, 1810—1874]—немецкий писатель. Писал на нижненемецком диалекте. Р. в семье бургомистра. Учился на юридическом факультете в Ростоке. В 1831 перешел в Иенский университет.

Во время преследований немецкой прогрессивной молодежи был арестован [1833], обвинен в государственной измене, приговорен к смертной казни, замененной заключением в крепости. В 1840 при всеобщей амнистии был освобожден. С 1840 по 1850 занимался сельским хозяйством, причем близко узнал крестьянский быт, описанный им позднее в его произведениях. В 1850 стал сельским учителем. В 1852 начал свою лит-ую деятельность юмористическими миниатюрами, шуточными историями и стихотворениями. Крупнейшие произведения Р. написаны в 1856—1863. Это—«Kein Hüsung» [1858], «Ut de Franzosentid» [1860], «Hanni Nüte» [1860], «Ut mine Festungstid» [1862] и начало «Ut mine Stromtid» [1862]; в 1861 появляется сборник маленьких новелл «Shurr-Murr».

Р. является представителем своеобразного областнического течения в немецкой лит-ре (Heimatskunst), одной из разновидностей немецкого реализма. Лит-ра на диалектах отнюдь не выражает стремления отдельных областей Германии к обособлению, как может казаться с первого взгляда. Наоборот, областничество проникнуто стремлением к объединению Германии и удовлетворяет потребности в изучении объединяющейся страны во всем многообразии ее особенностей. Поскольку же

оно развивается сверху, а не снизу в период реакции, когда буржуазия примирилась из страха перед пролетариатом с юнкерством, постольку эта областная лит-ра еще усугубляет характерные черты немецкой буржуазной лит-ры той эпохи: ограниченность ее проблематики, чуждой постановке больших социально-политических вопросов.

Среди «областников» Р. выгодно выделяется тем, что в известной мере хранит еще прогрессивные тенденции своей юности. Юмор Р. подчас переходит в сатиру, когда он изображает дворянство, его высокомерие и ханжество. Но ограниченность немецкого реализма той эпохи не могла не сказаться и на нем. Его сатира не поднимается до обобщений. Его дворяне — прежде всего мекленбургские дворяне; круг его изображений чрезвычайно тесен: это жизнь данного провинциального города, а не немецкая жизнь, познанная на материале той или иной местности в ее типических особенностях.

Чем больше развертывается творчество Р., тем больше элементы сатиры его первых «шуточных историй» уступают место все примиряющему юмору. Иногда лишь прорываются нотки протеста против наглости торжествующей реакции.

Значение Р. как художника характеризуется тем, что он создал буржуазный роман на нижненемецком наречии.

Библиография: I. Sämtliche Werke, 13 Bde, Wismar, 1863—1868; Dazu, Bde 14 u. 15, «Nachgelassene Schriften», hrsg. v. A. Wilbrandt, 1874—1875.

II. Mehring F., Fritz Reuter, в его кн. «Zur Literaturgeschichte v. Hebbel bis Gorki», Berlin, 1930; Ebert H., Fritz Reuter, Güstrow, 1874; Gaedertz K., Fritz Reuter-Studien, Wismar, 1890; Raatz G., Wahrheit und Dichtung in Fritz Reuters Werken, Wismar, 1895; Römer A., Fritz Reuter in seinem Leben und Schaffen, Berlin, 1896; Seelmann W., Reuterforschungen, Nord., 1910; Müller C. F., Reuter-Lexikon, Lpz., 1922; Reuter-Bibliographie, im «Jahrbuch des Vereins für niederdeutsch. Sprachforschung», Nord., 1896 u. 1902.

РЕЛЬКОВИЧ Матия Антун [Relković, 1732—1798]—хорватский («славонский») писатель. Сын австрийского офицера и сам офицер, попавший в плен к пруссакам во время Семилетней войны. В плену приобрел некоторое знакомство с жизнью европейского мещанства и с немецкой и французской лит-рой. Вернувшись на родину, Р. стал в качестве дидактического поэта проповедником мелкомещанских «добродетелей»: скромности, бережливости, супружеской верности и т. п. Главное его сочинение—дидактическая поэма «Сатир» [1761], бичующая разные «злые», «турецкие» обычаи у славонцев, как-то: танцы, роскошные свадебные, а также религиозные празднества и т. п. «Сатир» имел успех среди славонского городского мещанства и крестьянства, вступивших после освобождения от турок на путь буржуазного развития. Успеху «Сатира» способствовали живописный язык и близкие и понятные широким массам художественные приемы его автора. Р. написал также первую славонскую грамматику («Нова славонска нимачка граматика», 1767) и переводил с французского языка басни. Однако все остальное им написанное, кроме «Сатира», за к-рого ему пришлось выдержать борьбу, в частности с духовенством, имеет лишь историч. ценность.

Библиография: II. Martinović Ivan, Relković i njegovi potomci, «Narodne Novine», Zagreb, 1909, №№ 105 i 107; Францев Ф., Славонска књижевност у XVIII веку, «Југославенска њива», 1922. *А. Д-ский*

РЕМАРК Эрих Мария [Erich Maria Remarque, 1898 —] — современный немецкий писатель. Мировую известность получил в 1929, когда вышел его первый роман «Im Westen nichts neues» (На западном фронте без перемен), переведенный на большинство европейских языков. В период усиленной подготовки империалистических держав к войне книга Ремарка, с натуралистической откровенностью и



большой эмоциональной силой раскрывающая страшные «будни» войны, воспринималась пацифистской интеллигенцией всего мира как акт подлинной борьбы с военной опасностью. Война интерпретируется как огромное человеческое страдание, как сложное психологическое явление. Р. очень тонко прослеживает процесс «вживания» своих героев в войну, внешне как будто теряющую традиционный пышный патриотический облик. Но противоречия мелкобуржуазного пацифизма превращают этот же образ войны, «освобожденный» от социального содержания, от ее империалистической специфики, в особую утонченную ее героизацию. Будни становятся повседневным героизмом, фронтовое товарищество—цементом, крепко связывающим фронт воедино, ужасы войны—только морально обогащающим переживанием.

Бесплодность мелкобуржуазного пацифизма, его политическая сущность—отвлечение масс от революционных путей борьбы с военной опасностью—с особой четкостью раскрываются в романе «Weg zurück» (Обратный путь, 1931), являющемся продолжением первой книги. Разбитое, не приспособленное к мирной жизни поколение гибнет в тылу. Германская революция туго воспринимается на фронте. Фронт устал, он не может участвовать в новой борьбе. Война не порождает революции, по Р. Военное поколение, растерянное, потерявшее жизненную устойчивость, хочет созидать. Психическое оздоровление после войны дано как внутреннее возрождение после тяжкой болезни: весна, распускающиеся почки, поющие птицы, иными словами, образ

вечно воспроизводящей природы—вот путь разрешения ремарковского противоречия фронт—тыл. Так страх перед революцией ведет пацифиста к своеобразной военной героике, а затем к утверждению мирного возрождения человечества. Правда, и в этом разрешении не скрыто трагическое банкротство поколения пассивных «противников» войны. Объективная функция этого творчества, демобилизующего массы в их революционной борьбе с войной, очевидна. Сущность ремарковского образа войны, так называемого «ремаркизма»,—это утонченная идеализация войны, заменившая шовинистическую патетику, ее психологизирование, закрывающее путь к политическим, революционным выводам. Немецкие фашисты, признающие только шумное бряцание оружием, испугавшись размагниченности и кризисности писателя, выпустили еще до фашистского переворота [в 1929] анонимную пародию на Р.—«Рекварк. Под Троей без перемен» (Requark E. M., Vor Troya nichts neues)—и, придя к власти, сожгли его книги вместе со всей «антинациональной» литературой.

Библиография: I. На Западе без перемен, авториз. перевод С. Мятежного и П. Черевина, под ред. А. Эфроса, изд. «Федерация», М., 1929; То же, под назв. «На западном фронте без перемен», под ред. Дм. Уманского, «ЗиФ», М., 1929; Возвращение, Роман, перев. И. Горкиной, предисл. К. Радека, «Знамя», 1934, № 7.

II. Рецензионная лит-ра о Р. громадна, значительных же работ о нем и о его творчестве вышло сравнительно немного, большинство же вышедших может быть отнесено к области патриотической и полемической лит-ры. Отзывы о романе «На Западе без перемен»: Рубинер Ф., «Вестник иностранной литературы», 1929, IV; Орлов В., «Звезда», 1929, X; Баранчиков П., «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1929, № 220, 24 сент.; Песис Б., «Книга и революция», 1929, XXII; Бехер И., «Комсомольская правда», 1929, № 174, 1 авг.; Фрид Я., «Новый мир», 1929, X; «Октябрь», 1929, XI; П—ая Н., «Правда», 1929, 26 ноября; Киреев Б., «Печать и революция», 1929, X; Липпай З., «На литературном посту», 1929, XVI. Отзывы о романе «Возвращение»: Мотылева Т., «На литературном посту», 1931, № 35—36; Бихаотто, «Литература мировой революции», 1931, X; Эйшискина Н., «Книга и пролетарская революция», 1932, 1; Рыкова Н., «Литературный Ленинград», 1934, № 53; «Знамя», 1934, № 12, и др. *Н. Э.*

РЕМАРКА [французское remarque—«замечание», «примечание»]—драматургический термин. Главное содержание Р.—указание места и времени действия, а также сценических поступков и психологического состояния персонажей. Как общее правило, Р. выполняет чисто служебную функцию, но иногда она может превращаться в самостоятельную художественно-повествовательную часть драматургического произведения. Р. в истории драматургии не имела одного и того же значения и не была однородной. В античной драме Р. служила для обозначения передвижений актеров и указывала входы и выходы. В средневековом театре встречающиеся иногда в тексте литургической драмы Р. указывали на театрализацию церковной мессы. Театр Возрождения, воспитанный на Сенеке, писавшем, как известно, свои трагедии для чтения, а не для постановок, культивировал Р. в очень слабой степени. Таковы декламационно-риторические трагедии итальянцев Триссино, Ручеллаи, Джиральди и французов Жоделя, Гарнье, Скюдери и др., близкие к повествовательному жанру. Очень незначительно количество Р., отличавшихся явно технически-служебной ролью в драматургии испанского и английского театров XVI и XVII вв., где сами драматурги были часто актерами или постановщиками (Лопе де Вега, Кальдерон, Гейвуд, Шекспир, Бэн Джонсон и др.). Мало заботились о Р. и французские классики XVII века, декламационные трагедии которых свободно обходились без детальных указаний на переживания и действия персонажей.

Р. драматург обозначает действия, к-рые персонажи должны совершить по ходу спектакля [«Болингброк (обнажая меч). Негодяй, Сейчас на веки будешь ты безвреден»—Шекспир, Ричард III], а иногда дает полный сценарий поведения. Изредка в дореалистическом театре встречаются Р., поясняющие психологическое состояние, в к-ром говорится фраза (волнуясь, спокойно и т. д.), значительно чаще указывается тон разговора (громко, шопотом и т. д.).

В несколько ином положении оказывается Р. в жанрах чисто буржуазного театра—в «слезливой комедии» или «мещанской трагедии». Сохраняя все свойства Р. старинного театра, Р. новой буржуазной драматургии очень сильно начинает разбиваться в сторону детальной характеристики места действия и гл. обр. в сторону вскрытия психологических мотивировок поведения персонажей.

Видя в актере проводника своих идей, просветители-драматурги XVIII в. стремились целиком подчинить его себе. «Великий актер,—заявлял Дидро в «Парадоксе об актере»,—такой же чудесный паяц—только веревочка в руках поэта, и поэт каждой своей строкой указывает ту форму, которую он должен принять». Чтобы научить актеров новым сценическим принципам, Дидро в своих драмах давал огромные Р.-инструкции, указывавшие место и положение каждого действующего лица: «В глубине зала виден отец семейства, который прогуливается медленными шагами. У него опущена голова, скрещены руки и глубоко задумчивый вид. Около камина, который расположен у одной из сторон зала, полковник и его племянница играют в трик-трак. За полковником, немного ближе к огню—Жермен, небрежно расположившийся в кресле, с книжкой в руке. Он прерывает время от времени чтение, чтобы нежно посмотреть на Сесиль, в моменты, когда она занята игрой и не может его заметить. Полковник подозревает то, что происходит за ним. Это подозрение вызывает в нем беспокойство, которое заметно по его движениям» (Дидро, «Le père de famille»).

В знаменитом письме к г-же Риккобони Дидро отстаивал право актера повернуться спиной к зрителю, обыграть паузу, заполнить ее пантомимой и т. д.; все эти нововведения нужно было отстаивать, за них необходимо было бороться, и скромная Р. в значительной мере выполняла эту воинственную роль сценического реформатора.

В реалистическом театре ремарка превращается часто из краткого указания на состояние и возраст персонажей в характеристику действующих лиц (как в «Ревизоре»

Гоголя) или в детальное описание места событий. Нередко Р. вскрывает действия, не выраженные в прямой речи, но характеризующие состояние персонажа [Костылев. Это я... я... А вы тут... одни! А-а! Вы разговаривали? (Вдруг топает ногами и громко визжит). Васка, поганая! Нищая... шкура! (Пугается своего крика, встреченного молчанием и неподвижностью). Прости, господи... опять ты меня, Василиса, во грех ввела... Я тебя ищу везде. (Взвизгивая). Спать пора! Масла в лампады забыла налить... У ты! Нищая...]. Так Горький («На дне») указывает переживания, которые актер должен довести до зрителя средствами мимики и жеста. Подобная развернутая, психологическая ремарка безусловно способствует вскрытию подтекста роли и сохраняет таким образом свою значимость для театра.

Излишнее увлечение Р. драматургов, рассчитывающих создать произведение не только для сцены, но и для чтения (иногда даже в первую очередь для чтения—Lesedrama), приводит к гипертрофии Р., к-рая, теряя свою непосредственно утилитарную роль, превращается в особую повествовательную часть драматургического произведения. «Бьет полночь, и при последнем ударе слышен какой-то шум, как будто кто-то поспешно встал с места» (Метерлинк). «У подножья врат, тяжело опершись на длинный меч, в полной неподвижности стоит некто, ограждающий входы. Облаченный в широкие одежды, в неподвижности складок и изломов своих подобные камню, он скрывает лицо свое под темным покрывалом и сам являет собой величайшую тайну. Он словно щит огромный, сбирающий все стрелы—все взоры, все мольбы, все чаяния, укоры и хулы. Носитель двух начал, он облекает речь свою в безмолвие, подобно безмолвию самих железных ворот...» и т. д. (Андреев, Анатэма).

В советской драматургии беллетризированной Р. сильно увлекается В. Вишневский. «Музыкальное вступление. Рев, подавляющий мощью и скорбью. Стремительные взрывы могучего восторга, теснящего дыхание и обжигающего. Шум человеческих деяний, тоскливый вопль „зачем", неистовые искания ответов и нахождений» и т. д. (В. Вишневский, Оптимистическая трагедия).

Подобные повествовательные Р., выражающие то, что не может быть передано сценическими средствами, естественно ничем своего присутствия в спектакле не обнаруживают и остаются лишь неким инородным, чуждым драматургическому произведению, беллетристическим привеском.

Беллетристическую обработку Р. для пьесы, предназначенной только для постановки, навряд ли можно считать целесообразной. Авторские беллетризированные Р. редко оказываются полезными для постановщика и обычно он их просто игнорирует. Пьесы же, предназначенные только для чтения, от беллетристических Р. конечно могут и выигрывать. *См. «Драма».* *Гр. Бояджиев*

РЕМБО Артюр [Jean Arthur Nicolas Rimbaud, 1854—1891]—выдающийся французский поэт. Биография Р. необычайна. Родился он в Шарлевиле в небогатой мелкобуржуазной семье. В детском возрасте Р. бунтовал против домашнего гнета, религиозного воспитания, ханжества провинциальных мелких буржуа. В период Франко-прусской войны подросток Р. насмехался над патриотами. В 1871, попав в Париж, участвовал в борьбе Коммуны. Очутившись после парижских баррикад в провинциальном захолустьи, Р. послал свои стихи в Париж к Верлену (*см.*),



тогда уже известному поэту, и вскоре получил приглашение в столицу. Знакомство с Рембо превратилось у Верлена, человека неуравновешенного, в пылкую дружбу, повидимому сексуально окрашенную. Вместе с Верленом Рембо странствовал по Франции и Бельгии, довольно долго жил в Лондоне. В Брюсселе после крупной ссоры Верлен стрелял в Р., ранил его и попал на два года в тюрьму. Р. снова пришлось прожить некоторое время в провинции, где он в 1873 напечатал (единственную, изданную лично им) книгу стихов и прозы «Une saison en enfer» (Четверть года в аду). Попытки Р. проникнуть в прессу не удались. Понемногу жизнь Р. превратилась в настоящий приключенческий роман. Р. отправился бродить по Германии, Швейцарии, Италии, подумывал даже о России. Записался волонтером в карлистские войска, затем поступил в голландскую армию, но по прибытии на Яву дезертировал, рискуя головой. Одно время Р. служил в кипрских каменоломнях, разъезжал с цирком и т. д. Отказавшись от многих ранних мечтаний, в том числе и от мечты о лит-ой славе, Р. в качестве торгового агента поселился сначала в Адене, затем в Абиссинии, где и прожил свыше 10 лет, совершая торговые экспедиции в глубь страны. Постепенно изменились все убеждения и вкусы Р. Он принялся копить деньги, чтобы со временем начать «солидную» жизнь. Но как раз в эту пору началась поэтическая слава Р. Давние друзья издали его стихи, Верлен написал о нем яркую статью. Вести об этом доходили

к Рембо, но, покончив с химерами, он о своем лит-ом прошлом отзывался пренебрежительно. В феврале 1891 Рембо, упав с лошади, заболел и был вынужден ехать в Европу уже для лечения. А в ноябре того же года поэт умер в Марсельском госпитале мучительной смертью.

Лит-рой Р. занимался каких-нибудь 4 года, в возрасте 16—20 лет. Но значение этих юношеских опытов таково, что в Р. приходится видеть одного из крупнейших французских поэтов XIX в. Творчество Р. поучительно тем, что неразрывно связано с первым периодом биографии поэта, важнейшим моментом к-рой является участие его в борьбе Парижской Коммуны. Основной пафос творчества Р.—это пафос протеста радикальной мелкой буржуазии и деклассированных, отчасти люмпен-пролетарских низов против порядков Второй империи. Некоторые юношеские вещи Р. написаны в парнасском духе, но наряду с этой подражательностью тогда же намечалась у Р. другая творческая линия—линия гражданской лирики в духе Гюго—«Le forgeron» (Кузнец), а также очень непосредственная личная лирика, бытовые зарисовки, шаржи. Как бы прощаясь с застывшими традициями Парнаса, Р. написал в 1870 злую пародию на излюбленный парнасцами образ Венеры, рождающейся из морской пены (богиня у Р. вылезает из зеленой ванны жирной, татуированной женщиной, с омерзительной язвой на заду). Он стремительно перешел к своеобразнейшим стихам, насыщенным прежде всего политическим и антирелигиозным содержанием,—к стихам, полным издевательства над казенными публицистами, империей, военщиной, попами, буржуазными обывателями, версальскими палачами. Значительная часть этих стихов была написана Р. уже после разгрома Коммуны. Однако отсутствие у Р. определенного, классово-революционного миропонимания, отсутствие связей с передовой общественностью (правда, тогда рассеянной), полное одиночество поэта в условиях провинциальной жизни не могли содействовать укреплению Р. на революционной позиции в годы реакции. В некоторых последних его стихах чувствуется безудержная ярость мятежника, но вместе с тем Рембо, находясь в захолустьи, попытался экзотически преобразовать омерзительный мир, написал поэму «Bateau ivre» (Пьяный корабль), сонет о цветных гласных («Voyelles») и т. п. Однако в новейшем издании «Стихов» (Poésies) в качестве заключительного стихотворения недаром стоят «Les corbeaux» (Вороны), этот реквием Коммуне, этот стон о разгроме. Оттого, учитывая все противоречия творчества и жизни Р., генетическую связь между мелкобуржуазными и люмпенпролетарскими настроениями раннего Р. и позднейшим превращением поэта в колонизатора, ни в коем случае нельзя игнорировать основное, по существу революционное содержание лит-ого наследия Р.

Как художник слова Рембо является новатором. От выверенного стиха парнасского склада Р. быстро перешел к нарочитому пренебрежению цезурами, к сознательному нарушению классической строфики, к свободным диссонансам. Стихи его поражают обилием самых смелых метафор и сравнений. Примечательно в поэзии Р. безбоязненное использование жаргона и прозаической разговорной речи. В его страстных сатирах нередки также площадные ругательства, бросаемые со всей прямотой в лицо врагу. Немало у Р. очень экстравагантных тем—«Les chercheuses de poux» (Ищущие в волосах), «Oraison du soir» (Вечерняя молитва) и мн. др., написанных явно в порядке вызова, но неизменно лиричных.

Быть может менее значительна проза Р.—его «Les illuminations» (Озарения) и «Une saison en enfer» (Четверть года в аду). Впрочем ее словесная выразительность чрезвычайно высока. Обычные приемы поэзии перенесены Р. именно в прозу. Указывая на декадентский спад в творчестве Р., данные произведения, как и некоторые поздние стихи, свидетельствуют об уходе этого мелкобуржуазного художника в область вымысла, уходе, вынужденном гнетущими впечатлениями французской действительности после 1871.

Влияние Р. сказалось на целом ряде французских писателей и поэтов. Но преемниками Р. заимствовалась и заимствуется меньше всего идейная направленность лучших вещей поэта. В России творчество Р. было усвоено нашими символистами, позже повлияло и на футуристов.

Буржуазия давно уже создала свою версию о Р. Из его творческого наследия обычно извлекаются наиболее субъективные и фантастические вещи вроде «Пьяного корабля», сонета «Гласные» и т. п. Политический же характер творчества Р. обычно игнорируется или перетолковывается на самые различные лады. Первые биографы, исследователи и издатели Р. не останавливались даже перед исправлением его произведений и писем, а также соответствующим образом компановали тексты. Только в сравнительно недавнее время в работах М. Кулона и др. замечается приближение к более верному пониманию творчества и личности Р. В России неправильное представление о Р. было усвоено большинством писавших о нем. В советское время появились иные суждения о Р., но подлинная оценка поэта все еще впереди.

Библиография: I. Œuvres complètes de A. Rimbaud, annotées par Paterne Berrichon, P., 1912; Œuvres complètes, t. I—III, éd. de la Banderole, P., 1922; Une saison en enfer, Bruxelles, 1873, P., 1914, 1929; Les illuminations, P., 1886, 1914; Poésies complètes, P., 1895, 1922, 2-me éd., 1929; Lettres, P., 1899; Русск. перев.: Брюсов В., Русские символисты, вып. III, М., 1895 (1 стих.), и «Французские лирики XIX в.», изд. 2, в Полном собр. сочин. В. Брюсова, т. XXI, кн-во «Сирин», СПБ, 1913 (3 стих.); Эренбург И., в кн. «Поэты Франции», кн-во «Гелиос», Париж, 1914 (2 стих.); Сологуб Ф., в сб. «Стрелец», кн. I и II, П., 1915—1916 (проза); Иолэн Мар, в сб. «Центрифуга», сб. 2-й, М., 1915 (2 стих.); Анненский И., в «Тихих песнях», изд. 2, П., 1923 (2 стих.), и в «Посмертных стихах», кн-во «Картонный домик», П., 1923 (1 стих.); Петников Г., в веч. вып. «Красной газеты», Л., 1927, № 171 от 28 июня (3 стих.), и в лит.-худ. сб. «Красная панорама», № 11 за 1929 (1 стих.); Лившиц Б., в кн. «От романтиков до сюрреалистов», изд-во «Время», Л., 1934 (6 стих.), и в «Звезде», 1935, № 2 («Пьяный корабль»); Бродский Д., перев. «Пьяного корабля», «Литературная газета», 1929, № 11 от 1 июля; Гатов А., Бродский Д., Багрицкий Э. и Штейнберг А., в сб. «Революционная поэзия Запада XIX в.», изд-во «Огонек», Москва, 1930

(3 стих.); Левит Т., в журн. «Вестник иностранной литературы», 1930, № 4 (3 стих. и проза); Поступальский И., в «Красном студенчестве», 1931, № 32—33 (1 стих.). См. также в т. I «Мировой музы», составл. С. Городецким, СПБ, 1913 (прилож. к журн. «За 7 дней»), перевод «Пьяного корабля», сделанный Эльснером В., и перепечатку переводов Брюсова и Анненского; перепечатки есть и в «Антологии современной поэзии», под ред. Ф. Самоненка и В. Эльснера, Киев, 1912. Отдельного издания русских переводов Рембо пока нет.

II. Verlaine P., Les poètes maudits, Paris, 1884 (и след.); Gourmont R., de, Le livre des Masques, t. I, Paris, 1896 (и след.); Berrichon P., La vie de J. A. Rimbaud, Paris, 1897; Его же, J. A. Rimbaud: Le poète, Paris, 1912; Delahaye E., Rimbaud, Reims, 1905; Zweig S., Arthur Rimbaud, «Die Zukunft», 1907, 23/II, S. 300—305; Béraud H., Les sources d'inspiration du «Bateau ivre», «Mercure de France», 1922, 1 Janv., p. 103; Lalou R., Histoire de la littérature française de 1870 à nos jours, P., 1923; Coulon M., Le problème de Rimbaud, Nîmes, 1923; Его же, La vie de Rimbaud et son œuvre, P., 1929; Carré J. M., La vie aventurieuse de Jean-Arthur Rimbaud, P., 1926 (романизованная биография); Его же, La pseudo destruction d'une Saison en enfer, «La revue européenne», 1926, novemb.; Его же, Rimbaud a-t-il détruit sa «Saison en enfer»?, «Les nouvelles littéraires», 1926, 18 septemb.; Strentz H., Arthur Rimbaud, son œuvre, P., 1928; Ruchon F., Jean-Arthur Rimbaud, P., 1929 (с библиограф.); Melèra M., Rimbaud, P., 1930; Sausy L., Du nouveau sur Rimbaud, Le texte exact des «Voyelles», «Les nouvelles littéraires», 1933, 2 novemb.; Венгерова З., Литературные характеристики, кн. I, СПБ, 1897 («Поэты-символисты во Франции»); Гиляров А., Предсмертные мысли XIX в. во Франции, Киев, 1901; Коневский И., Стихи и проза, кн-во «Скорпион», М., 1904 (в ст. о Лафорге); Михайловский Н., Литературные воспоминания и современная смута, т. II, изд. 2, ред. журн. «Русское богатство», СПБ, 1905; Аничков Е., Предтечи и современники, изд-во «Освобождение», СПБ, 1910 (в ст. о Верлене); Брюсов В., Поль Верлен, Собрание стихов, кн-во «Скорпион», М., 1911; Его же, Французские лирики XIX в., изд. 2, в Полн. собр. сочин., т. XXI, СПБ, 1913; Реми де Гурмон, Книга масок, перев. Е. Блиновой и М. Кузьмина, кн-во «Грядущий день», СПБ, 1913; Бобров С., Жизнь и творчество Артюра Римбо, «Русская мысль», 1913, № 10; Эренбург И., Поэты Франции, кн-во «Гелиос», Париж, 1914; Карре Ж.-М., Жизнь и приключения Жана-Артура Рембо, перев. Б. Лившица, изд-во «Прибой», Л., 1927; Рыкова Н., Артюр Рэмбо, в кн. Б. Лившица «От романтиков до сюрреалистов».

III. Monda M. et Montel F., Bibliographie des poètes maudits. II. A. Rimbaud, P., 1927. *И. Поступальский*

РЕМИ Тристан [Tristan Remy, 1897—]— французский писатель. Член французской компартии. Мелкий железнодорожный служащий из крестьянской семьи, Р. отражает настроения революционизирующейся мелкой буржуазии. В изображении быта Р. с трудом освобождается от влияний натурализма («Porte Clignancourt», 1928), соединяющегося с мелкобуржуазным романтизмом. В центре внимания писателя — искатели приключений, бродяги, протестующие индивидуалисты. В интригу Реми вносит некоторый элемент таинственности. Атмосфера его романов сгущена предчувствием катастроф, характерным для представляемой автором социальной группы.

В одном из последних произведений («A l'ancien Tonnelier», 1931) наряду с ведущими полуголодное существование тружениками предместья Р. пытается изобразить героев, активно восстающих против капиталистического строя. Но эти герои еще не являются представителями организованного рабочего класса, скорее—это люмпенпролетарии. Несмотря на отдельные яркие картины эксплоатации трудящихся в буржуазном обществе, Р. не дает ясного представления о путях классовой борьбы. Язык романов Реми локален и зачастую перегружен жаргоном парижских предместий. В 1932 вышел сборник стихов-поэм Р. «Prolétariats», который свидетельствует о приближении автора к позициям пролетариата.

Библиография: I. Кроме указ. в тексте: Tildy, «Œuvres libres», 1932, № 130; Sainte-Marie-des Flots, Paris, 1932. *Н. Пресман*

РЕМИЗОВ Алексей Михайлович [1877—]— беллетрист. Р. в богатой старокупеческой семье. Получил религиозное воспитание—жил в монастырях, паломничал. Рано начал жить самостоятельно. Окончил Московский ун-т по естественному отделению. Побывал в тюрьме и ссылке, много странствовал по глухим углам России. Печататься начал с 1902, преимущественно в журналах символистского направления. Первая книга вышла в 1907. С 1921—белоэмигрант.

Как писатель Ремизов сложился в период реакции после революции 1905. Разложение патриархальной торговой буржуазии в условиях перерастания промышленного капитализма в монополистический капитализм, диференциация старого купечества на промышленно-финансовую крупную буржуазию, с одной стороны, и на мелкую буржуазию—с другой, определили собой содержание и направление творчества Ремизова.

Религиозно-этическая проблематика — основная для Р. Исходным является образ мира как царства дьявола, бессмысленного рока. В «Крестовых сестрах», в «Неуемном бубне» дурная бесконечность бытия воплощается в повторности лейтмотивов, рисующих убогость, бессмысленность существования. В «Пруду» картины зверского быта, кошмаров и уродства жизни завершаются образом торжествующего дьявола. В «Часах» тема рока, властвующего над миром дьявола, сливается с символом башенных часов; освобождение от власти рока, победа над временем достигаются на пути безумия. Но сквозь явления бесноватого мира Р. усматривает мир благостной природы и бога, хотя и отошедшего от своего творения в потусторонние дали. Дуализм Ремизова получает острое выражение в теме «богоборчества»; у Р. ропщут на бога даже патриархальные, богомольные старушки и сама богоматерь. Религиозное раздвоение разрешается у Р. в юродстве, в религии жертвенного страдания, в примирении с ужасами жизни. Положительные персонажи Р.— безвинные страдальцы, религиозная богема бродячей Руси («Бесприютная», «Покровенная», «Крестовые сестры» и др.).

В социальной действительности Р. видит «явь полусонную, уродливо-кошмарную, непонятную», повсюду царят «вздор, несладица, неразбериха», природа у Ремизова полна бесовщины. Изображаемый Р. быт глухих провинциальных городов, столичных задворок рисуется им остро-гротескно; реальная бытопись густо прослаивается фантастикой, обессмысливающей действительность. Жизнь персонажей Р. — мелких чиновников, ремесленников, купцов, интеллигентов — полна несуразных происшествий, нелепых поступков, сумасбродства. Реальность у Ремизова постоянно прорывается «кажимостями», бредами

(больного, пьяного), снами, в к-рых обнажается нелепица, прикрытая в бодрственной жизни мнимой разумностью. Систематически используемые Р. лейтмотивы, подчас неожиданно и сумбурно сочетаясь в своих повторах, образуют алогические конструкции; развертывание логического хода мысли, психического состояния, переживания субъекта постоянно замещается воспроизведением потока ощущений, подчас галлюцинаторных. Некоторые циклы миниатюр Р.—не мотивированная ничем сюжетная заумь, дополняемая словесной заумью припевов, заговоров и всякого рода орнаментальной словесностью (напр. «Посолонь»).

Для Р. характерна фрагментарная композиция, соединение разрозненных эпизодов. Сюжетный стержень повествования слабо ощутим; основные события затушевываются, место обобщающего, генерализирующего изложения занимает показ частных эпизодов, деталей быта. Члены изображаемого Р. общества лишены внутренней связи друг с другом, они живут как бы в одиночном заключении; здесь «человек человеку — бревно». Тенденция Р. к фрагментарности реализуется и в циклах миниатюр и в жанре «tableaux» — «лит-ых картинок» — религиозных, для детей, сновидений («С очей на очи», «Кузовок», «Бредовая доля», циклы в сб. «Трава-мурава», «Посолонь» и др.).

Современная русская действительность и вся русская история «петербургского периода» рисуются Ремизовым как царство беззакония, насилия, косности. Вместе со славянофилами Р. датирует гибельный поворот русской истории эпохой Петра I («Царь Максимилиан», «Крестовые сестры», «Слово о погибели Земли Русской»). Средоточие зла для Ремизова—в современном индустриальном городе, который он предает очистительному огню («Пожар», «Град обреченный» и др.). Злу существующего общественного уклада Ремизов противопоставляет идиллию благообразного старокупеческого быта, освященную религией допетровскую «святую Русь»—идеал патриархального торгового капитала, действовавшего в недрах феодального общества. Реакционную романтику византийского средневековья и феодальной Руси противопоставляет Ремизов в качестве идеала культуре промышленного капитализма (ср. Вяч. Иванов, С. Соловьев, Рерих, Стеллецкий, отчасти Врубель, Кузмин и др.). Под этим знаком создается иконописно-марионеточный театр Р.—стилизации в духе средневековых действ, «школьного театра» XVII века, «народного театра» («Бесовское действо», «Действо о Георгии Храбром», «Трагедия об Иуде», «Царь Максимилиан»), цикл модернизированных переработок апокрифов, житий, притч («Лимонарь», «Пляс Иродиады», «Трава-мурава» и др.), стилизации в духе византийского романа («Аполлон Тирский»). Р. обращается к докапиталистическому фольклору, подвергая его стилизации («Посолонь», «Докука и балагурье», «Весеннее порошье» и др.).

Но, идеализируя старину, Р. не может не видеть и темной ее стороны. В «Покровенной» он показывает удушающую власть застойного быта, в «Крестовых сестрах» — самодурство старого купечества. Особенно ярко произвол этого мира обрисован в романе «Пруд» в образах старшего поколения старокупеческой семьи Огорелышевых. Грехи, неправедность старозаветного мира должны быть искуплены, и этим искуплением, с точки зрения Ремизова, является революция, стихийный бунт, наказание, которое нужно жертвенно претерпеть для освобождения от накопившейся скверны. Таков именно «очистительный», «жертвенный» бунт молодого деклассирующегося поколения Огорелышевых, Финогеновых в «Пруду». Подготовляемая пролетариатом революция ненавистна Ремизову, и его произведения полны клеветы и злобы по адресу революционеров, социал-демократов. Революционеры, политические ссыльные у Ремизова—обманщики, интриганы, нелепые фантазеры, нищие духом фанатики («Пруд», «Петушок», «Покровенная», «Новый год» и др.). В революционерах октябрьских дней Р. увидел «человекоборцев безбожных, на земле мечтающих создать рай земной». В «Слове о погибели Земли Русской» Ремизов до конца раскрыл свою реакционную сущность, при виде победоносной революции пожелал «неволи вместо свободы», воспел хвалу Руси, к-рая жила «на трех китах».

В символистском движении, объединившем различные реакционные социальные группы, Ремизов представлял те слои патриархального торгового капитала, к-рые не умели «европеизироваться», перестроиться применительно к условиям стремительного развития промышленного и финансового капитала и которые, деградируя, опускались в ряды мелкой буржуазии. Ремизов—значительный мастер слова, оказавший своей стилистикой, а отчасти и тематикой, заметное влияние на Замятина, Рукавишникова («Проклятый род»), Пильняка («Голый год»). Ближе всего сам Р. примыкает к традициям Лескова в своем тяготении к старозаветной Руси, в изображении церковного мира, в орнаментальности, «узорчатости» речи, стилизации в духе «народной этимологии», использовании лексики, оборотов речи, почерпнутых из старинных обрядов, народных песен, введении редкостных «словечек», прибауток, поговорок, всякого рода диалектизмов (подчас заумных). Психологические мотивы, связанные с миром деклассирующихся, «униженных и оскорбленных» персонажей Р., перекликаются с мотивами «подполья» Достоевского («Крестовые сестры»).

Библиография: I. Сочинения, 8 тт., изд. «Шиповник», СПБ, 1910—1912 (тт. I, II, III. Рассказы; т. IV. Пруд, Роман; т. V. Рассказы; т. VI. Сказки, Посолонь; т. VII. Отреченные повести. Лимонарь. Паралипоменон; т. VIII. Русальные действа); Докука и балагурье. Народные сказки, изд. «Сирин», СПБ, 1914; Подорожие, Рассказы, изд. «Сирин», СПБ, 1913; Весеннее порошье, Рассказы, П., 1915; Николины притчи, П., 1917; Странница, Повесть, П., 1918; Слово о погибели Земли Русской, сб. «Скифы», кн. II, 1918; Царь Максимилиан. Театр А. Ремизова. По своду В. В. Бакрылова, П., 1920; Огненная Россия, изд. «Библиофил», Ревель, 1921; Шуми города, изд. то же, Ревель, 1921; Россия в письменах, изд. «Геликон», Берлин, 1921; Трава-мурава, изд. Ефрон, Берлин, 1922; Мара, изд. «Огоньки», Берлин, 1922; Петушок, Петроград, 1922; В поле блакитном, Берлин, 1922, и др. Автобиографические сведения см. в сб. «Первые литературные шаги», собрал Ф. Ф. Фидлер, [Москва, 1911].

II. Садовский Б., Настоящий. (Соч. Ремизова), «Современник», 1912, V; Измайлов А., Пестрые знамена, М., 1913; Рыстенко А., Заметки о сочинениях А. Ремизова, Одесса, 1913; Чуковский К., Психологические мотивы в творчестве А. Ремизова, в книге автора: Книга о современных писателях, СПБ, 1914; Чулков Г., Наши спутники, 1922; Горбов Д. А., Мертвая красота и живучее безобразие, «Красная новь», 1926, VII.

III. Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4, М.—Л., 1924; Его же, Литература великого десятилетия, т. I, М.—Л., 1928. *Б. Михайловский*

РЕМИНИСЦЕНЦИЯ [лат. «напоминание»]—термин, применявшийся преимущественно литературоведами сравнительно-исторического и психологического направлений для обозначения моментов бессознательного подражания в творчестве поэта, отличаемого от заимствования (*см.*)—сознательного подражания. Так напр. в образе любви соловья и розы, широко используемом европейскими романтиками (Байрон, Гейне и др.), некоторые исследователи видели Р. аналогичного образа персидской лирики, в эту же примерно эпоху ставшей доступной европейскому читателю в переводах (переводы Hammer-Purgstall'я и др.).

О методологической значимости понятия «Р.», подражания, заимствования вообще—*см.* «*Подражание*», «*Методы домарксистского литературоведения*», раздел III—6, 7 и 8.

РЕНАН Эрнест [1823—1892]—французский семитолог, историк христианства, мыслитель. Р.—также автор «Drames philosophiques» (Четыре философские драмы, 1888). Презрение к народу и пристрастие к аристократии составляют одну из основ мировоззрения Ренана. Оно питается страхом социальной революции, внушенным еще событиями 1848 и с еще большей силой Коммуной 1871. Чувствуя отвращение к промышленной и торговой буржуазии, Ренан сам является представителем верхушки этой буржуазии, хотя и сохранившей еще культ разума, науки и искусства, вражду к церкви, но перед угрозой социальной революции смыкающейся со старой родовитой аристократией. Отсюда все противоречия в мировоззрении Р., получившие отражение и в его драмах.

Первая «философская драма» Р.—«Caliban» (Калибан, 1878)—является продолжением «Бури» Шекспира. Просперо, возвратившись в свое миланское герцогство, занимается лабораторно-научными изысканиями по овладению силами природы. Под главенством Калибана народ подымает восстание. Калибан становится герцогом. Свергнутому Просперо он все же предоставляет возможность отдаваться научной работе. Калибан—этот первобытный дикарь—с момента восстания произвольно превращается у Р. в олицетворение массы, которая, по Ренану, подобно низшим расам пригодна только на то, чтобы служить расе высшей—аристократии. Однако у Р. Калибан оказывается лучшим правителем, чем Просперо, и народ имеет все основания предпочесть его последнему.

«L'eau de Jouvence» (Живая вода, 1880)—продолжение «Калибана»—в противоположность схематизму первой драмы отличается сложностью и даже запутанностью сюжета. Действие происходит в XIV веке. Аристократы пытаются склонить Просперо вернуть себе миланское герцогство и сообщают о своей работе вредителей, сознательно расстраивающих промышленность в герцогстве, и пр. Просперо отклоняет их предложения. Что же касается Калибана, то Ренан примиряется с ним, не переставая считать его представителем низшей части человечества. В предисловии к «Живой воде» Р. говорит, что сначала его драма была задумана так, что привела бы в восторг консерваторов, но что он, любя Просперо, не любит тех, кто мог бы помочь ему вернуть себе герцогство. «Калибан, под влиянием власти изменившийся к лучшему, мне больше нравится». «В сущности Калибан нам оказывает гораздо больше услуг, чем это мог бы сделать Просперо, восстановленный иезуитами и папскими зуавами. Правление Просперо было бы не возрождением, а тяжким гнетом». Характерно, что исчезнувший раньше Ариэль появляется снова; это значит, что воплощенное в этом образе идеальное начало не чуждо, по Р., и демократическому течению.

В «Le prêtre de Némi» (Священник из Неми, 1885) Ренан выражает свою «веру в конечное торжество религиозного и морального прогресса, несмотря на повторяющиеся победы глупости и зла». В последней драме Ренана «L'abbesse de Jouarre» (Жуарская аббатисса, 1886), хотя представлена борьба аристократии с демократией, но тема драмы совсем иная, именно—Р. хотел показать «пример искупления материнской любовью ошибки, допущенной против необходимости общественных правил».

Собственно художественные достоинства драм Р. невелики, выраженный в первых из них аристократический социальный идеал реакционен, но все же в драмах сохранились общие черты Ренана как крупного стилиста, мастера нюансов и красноречивого резонера.

К художественному наследию Р. относят также его «Souvenirs d'enfance et de jeunesse» (Воспоминания детства и юности, 1883), отдельные эпизоды к-рых имеют форму рассказов («Трепальщик льна»), и несомненно ряд глав его знаменитой «Жизни Иисуса» [1863], в к-рой автор часто сглаживал противоречия своих источников, исходя из соображений стройности и целостности образа Христа. Этот образ—не бога, а человека—проникнут психологизмом.

Библиография: I. Собр. сочин., 12 тт., изд. Б. Фукса, Киев, 1902—1903 (т. V. Философские диалоги; т. VII. Философские драмы; т. X. Воспоминания детства и юности). Драмы Р. выходили и отдельными изданиями: Источник юности, перев. и вступ. ст. Ю. Спасского, М., 1909; Калибан, перев. М. А. Головкиной, М., 1906. Рассказы печатались в журналах: Бретонка—в «Сев. вестнике», 1890, VII; Трепальщик льна—в «Русском обозрении», 1893, V; Эмма Козилис—там же, 1893, VI; Жуарская игуменья—в «Вестнике иностранной литературы», 1895, VI.

II. Guilloux P., L'esprit de Renan, P., 1920; Küchler W., E. Renan, Gotha, 1921; Lasserre P., E. Renan et nous, Paris, 1923; Brunetière F., Pages sur E. Renan, P., 1924; Boulenger J., E. Renan et ses critiques, P., 1928; Renard E., E. Renan. Les étapes de sa pensée, P., 1929; Арсеньев К. К., Философская драма Ренана: Калибан—. «Вестник Европы», 1879, I; Золя Э., Два литературные торжества. В. Гюго и Ренан, «Вестник Европы», 1879, V; Страхов Н., Ренан, в кн. автора «Борьба с Западом в нашей литературе», кн. I, СПБ, 1882; Бурже

П., Очерки современной психологии, СПБ, 1888; Леметр Жюль, Литературные характеристики, «Русская мысль», 1888, IV; Пелисье Ж., Литературное движение в XIX ст., Москва, 1891; Слонимский Л. З., Эрнест Ренан, «Вестник Европы», 1892, XI, XII; Николаев Ю., Ренан как беллетрист, «Русское обозрение», 1893, VI; Слонимский Л., Философские драмы Ренана, «Вестник Европы», 1893, I; Годлевский Ф. С., Ренан. Его жизнь и научно-литературная деятельность, СПБ, 1895; Брандес Г., Э. Ренан, «Собр. сочин.», т. XII, Киев, 1903; Фаге Э., Э. Ренан, в кн. «Политические мыслители и моралисты первой трети XIX века», 3-я серия, Москва, 1910.

III. Girard H. et Moncel H., Bibliographie des œuvres de Renan, P., 1923. *И. Эйгес*

РЕНАР Жюль [Jules Renard, 1864—1910]—французский писатель. В молодости был мелким чиновником. По политическим убеждениям—левый радикал. Одно из первых произведений Ренара—роман «L'écornifleur» (Блюдолиз, 1892), рисующий в сатирических тонах литератора-дармоеда. Уже эта первая вещь характерна для стиля Ренара—она вся состоит из маленьких главок, дающих как бы мозаичную картину. Крупнейшим произведением Р. является «Poil de carotte» [1894], история рыжего мальчика, нелюбимого в семье. Рассказывая о мелких событиях жизни ребенка, Р. показывает, как постепенно под влиянием враждебной среды портится характер мальчика. В дальнейших произведениях Р. проявил себя мастером миниатюры («Le vigneron dans sa vigne», 1894, и «Histoires naturelles», 1896). Исходя из конкретных явлений, Р. вскрывает психологию людей и животных. Животным, в которых Р. открывает черты, роднящие их с людьми, посвящена большая часть его миниатюр. Р. упорно трудился над внешней формой. Стремясь к максимальной выразительности языка, он однако далек от гонкуровского импрессионизма; он пишет чистым, ясным языком, свободным от неологизмов, фразы его коротки, сжаты, построение их просто и безупречно правильно, а потому и несколько сухо. Краткость его описаний иногда доходит до парадоксальности; так напр. миниатюра о змее состоит всего лишь из двух слов: «trop long» (чрезмерно длинна). Некоторые миниатюры Ренара послужили темой для музыкальных картинок Мориса Равеля. Кроме рассказов и романов Р. написал несколько одноактных пьес: «Le pain de ménage» [1899], «Le plaisir de rompre» [1898] и др.; «L'écornifleur» под названием «Monsieur Vernet» и «Poil de carotte» [1900] также были им переделаны для сцены.

Библиография: I. Кроме указ. в тексте: Les sourires pincés, «Mercure de France», I, 1890, p. 242; La lanterne sourde, 1893; Bucoliques, 1898 (2 дополн. изд., 1905); Ragotte, 1908; Les cloportes (первый его роман, издан посмертно в 1919); L'œil clair (тоже посмертно), P., 1918; La demande, P., 1895; La bigote, P., 1912; Debuts littéraires (1883—1890), P., 1925; Le journal de J. Renard (1887—1910), 5 vv., 1925—1927; Correspondance, 1880—1910, P., 1928; Œuvres complètes, 9 vv., Bernouard, P., 1927. Многие произведения Р. иллюстрированы крупными художниками: Histoires naturelles, с иллюстр. Тулуз-Лотрека, 1899, Боннара, 1904; Poil de carotte, с иллюстр. Валлотона, 1902, и др.

II. Byvanck W. G. G., Un hollandais à Paris en 1891, P., 1892; Viollis J., J. Renard, «Les marges», 1910, Juillet; Beaunier A., Visages d'hier et d'aujourd'hui, P., 1911; Ryner H., J. Renard, P., 1912; Du Fresnois A., Une année de critique, P., 1914; Bachelin H., J. Renard, P., 1930; Гуревич Л., Новости иностранной литературы, «Жизнь», 1900, V. *Е. Гунст*

РЕНАР-ЛИС [Renard]—герой французской средневековой сатирической эпопеи «Roman de Renard» (Роман о Лисе, конец XII—XIV вв.), облеченной в форму животного эпоса и ярко отразившей мировоззрение поднимающегося городского сословия. Особый цикл стихотворных сказаний о Лисе складывается в XII в. в северо-восточной Франции. Из этих произведений и вырастает «Роман о Лисе». В своем окончательном виде (роман, как указано выше, складывался на протяжении примерно двух столетий)



Ренар-Лис (из средневековой рукописи)

«Роман о Лисе» представляет собой монументальное произведение, содержащее около 35 000 парно рифмующихся стихов, и подобно эпическим поэмам делится на отдельные песни, или ветви (aventures, branches), которых насчитывается в разных редакциях более 30. Основной сюжетной линией произведения является победоносная борьба умного Р.-Л. с волком Изенгрином, представителем грубой физической силы. Роман осмеивает неудачи волка, под личиной которого явственно проступают черты средневекового феодала, попутно набрасывает широкую картину феодальной действительности, интерпретируемую с позиций горожанина. «Роман о Лисе», собравший в себе ряд характерных черт молодой буржуазной лит-ры, имел большой успех и за пределами Франции. В 1180 Heinrich der Glichesäre (Генрих, по прозвищу Лицемер) перевел на немецкий яз. одну из французских версий романа. В XIII в. появилась его фламандская обработка. К этой версии восходят все позднейшие немецкие редакции «Романа о Лисе», в том числе «Reineke de Vos» [1498], которым в XVIII в. воспользовался Гёте для написания своей знаменитой поэмы в гекзаметрах «Рейнеке-Лис» [1794].

Библиография: I. Le Roman de Renart, publié par E. Martin, 3 vv., Strassburg, 1882—1887; Potvin Ch., Le Roman du Renard, mis en vers.., Bruxelles, 1860 (дана лит-ра); Paris P., Les aventures de maître Renart... mises en nouveau langage suivies de nouvelles recherches sur le Roman de Renart, P., 1861.

II. Grimm J., Reinhart Fuchs, Berlin, 1834; Ерофеев, Sendschreiben an K. Lachmann über Reinhart Fuchs, Lpz., 1840; Rothe A., Les Romans du Renard, examinés, analysés et comparés, P., 1845; Büttner H., Studien zu dem Roman de Renart und dem Reinhart Fuchs, 2 Hefte, Strassburg, 1891; Sudre L., Les sources du roman de Renart, P., 1892; Paris G., Le Roman de Renard, P., 1895; Silcher G., Tierfahrt, Tiermärchen und Tierepos mit besonderer Berücksichtigung des Roman de Renart, «Jahresb. d. Oberrealschule zu Reutlingen», 1905 (подробная библиография «Романа о Лисе»); Glass H., Auffassung und Darstellung d

Tierwelt im französischen Roman de Renart, Tübingen, 1910; Foulet L., Le roman de Renart, P., 1914; Tilander G., Lexique du Roman de Renart, P., 1924; Колмачевский Л., Животный эпос на Западе и у славян, Казань, 1882; Дашкевич Н., Вопрос о происхождении и развитии эпоса о животных по исследованиям последнего тридцатилетия, Киев, 1904; Стороженко Н., Очерк истории западноевропейской литературы, изд. 3, М., 1912. *Б. П.*

РЕНЕССАНС [Renaissance, Rinascimento]—Возрождение—слово, в своем специальном смысле впервые пущенное в оборот Джорджо Вазари в «Жизнеописаниях художников» [1550]. И у него же оно (rinascita) фигурирует уже в двух пониманиях. В одном случае Вазари говорит о «возрождении» как об определенном моменте («от возрождения искусств до нашего времени»), в двух других—так, как слово понимается теперь: как об эпохе («ход возрождения» и «первый период возрождения»). У Вазари Р. рассматривался в применении исключительно к истории искусства. Позднее понятие расширилось и стало применяться к вопросам лит-ры, идеологии вообще, культуры в широком смысле этого слова (см.: A. Philippi, Der Begriff d. Renaissance, 1912). Теорией, суммировавшей господствующие взгляды на Р., еще и сейчас является теория Якоба Буркгардта, швейцарского историка и искусствоведа, к-рый воспользовался некоторыми формулами Мишле и дал стройную синтетическую схему Р. в своей книге «Культура Ренессанса в Италии» (Die Kultur d. Renaissance in Italien, 1860). Основная мысль Буркгардта, руководившегося гегельянскими общими понятиями, заключается в том, что Р. в Италии—это историческая грань между средними веками и новым временем, что Р. является разрывом со всем тем, что было темного и отсталого в средние века, и зарею нового времени, что он создал новую европейскую культуру, широкую, смелую, свободную. Италия выдвигалась в этой теории на первый план по понятным причинам: она сильно опередила в своем развитии другие европейские страны, и те процессы, которые совершались потом в остальной Европе, впервые прошли в Италии. Так как эта мысль была совершенно бесспорна, то после Буркгардта стало обычным во всех рассуждениях о Ренессансе главное место отводить Италии.

После империалистической войны, в связи с непрерывно усиливавшимися фашистскими настроениями в западном буржуазном обществе, схема Буркгардта подверглась ожесточенной критике. Главным объектом нападок послужила как раз та мысль Буркгардта, к-рая подчеркивала оригинальность созданного итальянцами в сфере идеологической, литературной и художественной. Эта критика [назовем две типичные в этом отношении работы самого последнего времени: голландского историка Huyzing'a «Das Problem der Renaissance» (1930) и шведского историка Nordström'a «Moyen âge et la Renaissance» (1933)], наоборот, пытается доказать, что все существенное, что было сделано итальянцами во всех этих областях, было неоригинально и опиралось на средневековые образцы, что никакого разрыва между средними веками и новым временем не было, что Р. вовсе не был каким-либо рубежом. Реакционный характер этой критики бросается в глаза: источник ее—в стремлении доказать, что вся европейская культура создана в ту эпоху, когда царил феодальный порядок и безраздельно господствовала церковь, а вовсе не тогда, когда феодальный порядок стал рушиться и церковь потеряла власть над умами и совестью людей.

Теория Буркгардта нуждается в критике совсем другого рода. Основная ошибка Буркгардта заключается в том, что он всю итальянскую культуру XIII—XVI вв., от Данте до Джордано Бруно, во всех частях Италии рассматривает как нечто единообразное, лишенное движения и локальной специфики. Такое построение не только искажает всю картину, но мешает ему углубить те элементы социологического анализа, к-рые имеются в его книге. Культура Италии в эпоху Р. в разные моменты, а иногда в один и тот же момент, но в разных частях Италии представляла различные картины. И неправильно утверждать, что существовала однородная культура Ренессанса в Италии. Была культура Флоренции, Венеции, Феррары, Урбино и т. д. И была культура Флоренции XIII в., XIV в., XV в., XVI в. Иначе не могло быть, потому что экономические процессы, создавшие территорию, общественный строй и политич. порядок в каждой из итальянских коммун, т. е. свободных городских республик, были очень сложны и разнообразны.

Можно считать бесспорным, что культура Р. создана верхушкой буржуазии итальянских коммун. Это доказывается тем, что вся эта культура — идеология всех видов, наука, литература, искусство — получала при своем создании такую форму и такое содержание, которые отвечали интересам именно верхних слоев буржуазии и порою резко противоречили интересам других общественных слоев и классов коммуны. Следовательно можно говорить о единой культуре Р. в Италии только в одном смысле: постольку, поскольку в различные моменты этого времени и в различных частях Италии один и тот же класс, верхушка буржуазии, создавал одинаковые культурные ценности. Так как буржуазия в XIII—XVI вв. господствовала в наиболее богатых и славных коммунах и так как история именно этих коммун—прежде всего Флоренции—наиболее известна, то у исследователей, даже таких крупных, как Буркгардт, создавалось впечатление, что культура Р. везде в Италии была единообразна и что факты истории Флоренции эпохи ее наивысшего расцвета можно считать типичными для любой части Италии.

Зато само возникновение этой буржуазной культуры в Италии (раньше чем где бы то ни было в Европе) было, что бы ни говорили фашистские ученые, настоящим рубежом. Эту мысль Буркгардта принимают и такие буржуазные историки, не чуждающиеся социологического анализа, как Мартин в недавней своей книге «Soziologie der Renaissance» [1932]. В историко-материалистическом понимании эта мысль дана Энгель-

сом, сказавшим, что Р. является настоящим «переворотом» в истории Европы. Этот культурный переворот сделался возможным лишь после того, как Италия, раньше других частей Европы, пережила — пережитый позднее и ими — хозяйственный переворот, лишивший феодальный способ производства руководящего значения в наиболее важных ее областях, со всеми последствиями этого факта в области, социальной, политической и культурной.


L'AMOROSA
FIAMMETTA
DI M. GIOVANNI
BOCCACCIO.
DI NVOVO RISTAMPATA,
& con diligenza ricorretta.
Con le postille in margine, & con la tauola nel fine delle cose più notabili.
INVENETIA, M. DCXI.
Appresso Gratioso Perchacino.

Титульный лист повести Боккаччо «Фиаметта» [1611]

Начало новой экономической эры в передовых частях Италии и означало, что господство там переходит от феодальных классов к наиболее богатым группам буржуазии. И прежде всего это означало расцвет и усиление коммун, средоточий новой экономической жизни, резиденций того класса, к-рый взял в свои руки руководство хозяйством, власть политическую и культурное строительство. Но было бы большой ошибкой предполагать, что этот процесс совершился сразу на протяжении всей Италии. В наиболее отсталых частях феодальный способ производства и феодальные отношения в социальной области продолжали держаться, и феодальные пережитки в некоторых местах дожили до первых десятилетий XVI века. И не только дожили, но и помогали победе феодальной реакции, положившей конец торговому и промышленному расцвету Италии и сокрушившей политическую власть буржуазии.

По мере того как росли коммуны и накоплялись капиталы буржуазии, перед нею выдвигались все новые и новые задачи в области выработки нужного ей миропонимания и нужной культуры. Так как буржуазия создала свое благополучие в борьбе с силами феодального мира, идеология к-рого создавалась церковью, то естественно с самого начала новой культуре и новому миропониманию старались придать мирской характер. А так как вера не могла быть искоренена из человеческого сознания сразу, то пытались создать новую веру, не подчиненную церковному контролю; в истории она сохранила название, которым клеймила ее церковь,—ересь.

Еретическая культура представляет собою, для Италии во всяком случае, особый переходный этап. В ней сказываются еще пережитки феодальных отношений. Рыцарская идеология бросает еще яркий отсвет на зарождающуюся буржуазную. Еретическая культура определяет далеко не одну только область религии [учение Арнольда Брешианского (XII век), проповедовавшего полное отречение духовенства от светской власти и богатств, называвшего пап и кардиналов фарисеями и книжниками от христианства, а папскую курию разбойничьим притоном, прокламировавшего идеи личной связи верующего с божеством; движение, возглавленное «апостолом бедности» св. Франциском (XIII в.), в более умеренной форме продолжавшего идеи Арнольда; движение апостольских братьев и др.]. Она оказывала влияние на самые различные сферы жизни. При дворе Фридриха II Гогенштауфена и сына его Манфреда в Палермо она царила безраздельно. Во многих синьориях Северной Италии—в Вероне при Эццелино да Романо, в Ферраре при первых д'Эсте, в Луниджане при маркизах Маласпина, в Монферрате и во многих других центрах—она дала пышные ростки. Во Флоренции последних десятилетий XIII в. с нею была тесно связана не только вся культурная деятельность гибеллинов, но и такие факты, как распространение провансальской поэзии, господство первого, додантовского периода dolce stil nuovo, когда главою школы был Гвидо Кавальканти. С еретической культурой тесно связаны первые ростки пространственных искусств в Италии: деятельность Николо и Джованни Пизано, Чимабуэ, даже Джотто, поскольку последний вдохновлялся сюжетами из жизни св. Франциска, самого настоящего еретика, ставшего святым.

Пора еретической культуры, которая кончается на рубеже XIV века, еще не Р., но в творчестве Данте Алигиери, «последнего поэта средних веков и первого поэта нового времени» (Энгельс), есть уже много черт, которые его предвещают. Данте сам в X песне «Ада» провел грань между собою и Гвидо Кавальканти. Гвидо «относился с пренебрежением» (ebbe in disdegno) к Верги-

лию. Люди еретической культуры не любили латинского языка, ибо он был языком Рима, не древнего, а современного, папского, их злейшего врага. Данте, а следом за ним и другие еще до Петрарки освободились от этого предрассудка. Данте любил римских поэтов, а «Энеиду» знал наизусть.

Различие между еретической культурой и культурой Р. заключается в том, что в первой буржуазия еще подчиняет всю область культуры—поскольку ей придается жизненный смысл—религиозной идее, а Р. начинается тогда, когда понятие культуры берется независимо от религии, хотя бы и свободной, когда культура секуляризируется, когда мирская точка зрения побеждает окончательно. Буржуазия отвергает авторитет церкви в вопросах идеологических, она отказывается допускать религиозные критерии в чем бы то ни было и делает мерилом всего собственный рассчитывающий и размышляющий ум. Разрушая каноны средневекового мышления, она прокламирует права человеческой личности, веру в силу человеческого ума, «открытие человека». «Духовная диктатура церкви была сломлена». «Рамки старого orbis terrarum были разбиты; только теперь собственно была открыта земля и положены основы для позднейшей мировой торговли и для перехода ремесла в мануфактуру...» (Энгельс, старое введение к «Диалектике природы»). Молодая буржуазия стремительно раздвигала горизонты дотоле известного мира. Рост торговли и промышленности стимулировал успехи точных знаний. Наряду с интересом к человеку появился и быстро развивался интерес к природе и ее тайнам, совершалось величественное «открытие мира». И вот, отталкиваясь от средневековой идеологии, представители поднимавшейся буржуазии, в поисках новых идеологических формул, обратились в сторону античной культуры, выросшей на почве развитого товарно-денежного хозяйства и богатой готовыми формулами. В Италии обращение к древности напрашивалось особенно настоятельно. Страна была богата памятниками старины, преданиями о былом величии, о господстве над миром далеких предков. Ореол древнего Рима был живой легендой, и воскрешение античной культуры казалось не орудием социальной борьбы, чем оно было прежде всего, а восстановлением былой славы.

Изучение древности в соединении со всем тем, что должно делать человека «человечнее», т. е. лучше в моральном смысле и полноценнее в интеллектуальном, создало гуманизм (*см.* «*Гуманисты*»). В нем Р. получил мощное орудие, неисчерпаемый источник идейных лозунгов. Эти лозунги появлялись по мере того, как буржуазия, повиновавшаяся все усложнявшимся интересам, расширяла и углубляла свои запросы. И постепенно создалась группа людей, к-рые целиком посвятили себя этой идейной работе, первенцы европейской интеллигенции—гуманисты.

Их работа привела очень скоро к двум результатам. Во-первых, стремясь дать возможно более исчерпывающие ответы на запросы, предъявляемые развитием буржуазных отношений, гуманисты углубили изучение классического лит-ого наследства. Они расширили фонд античных рукописей путем планомерных поисков. Они привлекли к изучению кроме римских писателей, известных в значительной мере средневековым ученым, еще и греческих, к-рых последние знали лишь в переводе, ибо не были знакомы с греческим языком. Они собирали большой подсобный


IL
PETRARCA
CON NVOVE
SPOSITIONI,

Et insieme alcune molto utili, & belle Annotationi d'intorno alle regole della lingua Toscana,

Con una conserva di tutte le sue Rime ridotte co' Versi interi sotto le lettere Vocali.

IN VENETIA,
Appresso Giorgio Angelieri,
1586.

Титульный лист сочинений Петрарки [1586]

материал по эпиграфике и древностям всякого рода, словом, все, что обогащало их знание древности. Во-вторых, их изучение античности связано с эстетическими моментами, которые облегчали пропаганду и усвоение античных идей теми группами, интересам которых античные идеи служили. Что это были группы крупной буржуазии, подтверждается строго аристократическим характером гуманистической культуры, начиная от первых ее апостолов—Петрарки (*см.*), Бокаччо (*см.*) и их сверстников.

Этой особенности было почти совершенно лишено второе идейное орудие Р. в Италии—лит-ра на итальянском языке. Гуманизм одно время был для нее большой помехой. После Данте, сознательно писавшего по-итальянски, чтобы быть понятым всеми, первые последовательные гуманисты (Салутати, Никколи, Бруни) стали отрицать за итальянской лит-рой серьезное значение и даже

вести с нею борьбу. Это конечно ни к чему не приводило. Итальянская лит-ра продолжала развиваться до середины XV в. в замедленном темпе, потом все быстрее. И она не была обусловлена исключительно идеологией одной только верхушки буржуазии, как гуманистическая литература, а отвечала запросам всех ее групп. Поэзия и проза при этом развертывались одинаково. Это — второе очень важное отличие от средних веков, к-рые, можно сказать, совершенно не знали прозаической лит-ры на национальных языках. Создание лит-ой прозы, так же как и приобщение греческого языка к научной работе, — целиком дело Р. Из видов прозаической литературы, созданных Р., наибольшее распространение получил тот жанр, который больше всего соответствовал буржуазным вкусам,—новелла (*см.*). В ней получила наиболее полное осуществление эстетика буржуазии. Деловому уму и настроению поднимавшейся буржуазии во все эпохи, когда она могла диктовать литературе свои вкусы, больше всего отвечал реализм. Лит-ра, к-рая была лишена реалистических черт, не могла рассчитывать на успех у буржуазии. Поэтому черты реализма прививались ко всем лит-ым жанрам. Р. организовал эту тенденцию. По мере развития лит-ры на национальных языках реализм становился ее особенностью и в эпосе и в драме. Но реализм стал особенностью не только лит-ры. Он преобразовал и всю область искусства. Начиная от Брунелески, Донателло, Мазаччо, реализм все больше и больше становится господствующим стилем в искусстве. Как и в литературе, на первых порах это делалось стихийно, а потом постепенно превратилось в ясно осознанную тенденцию, под к-рую художники старались подвести научный фундамент. Мало-по-малу в своих теоретических сочинениях такие художники, как Л. Б. Альберти, Гиберти, Франческо ди Джорджо, Пьеро делла Франческа, стали пропагандировать мысль о том, что для наибольшего успеха своего искусства художник должен вооружить себя различными теоретическими знаниями, в конечном счете знанием математики. К математике вели запросы и архитектуры через механику, и скульптуры через учение о пропорциях человеческого тела, и живописи через учение о перспективе. В «Трактате о живописи» Леонардо да Винчи все эти мысли нашли чрезвычайно яркое выражение и оплодотворили не только профессиональные запросы художников, но и теоретические изыскания ученых. Великой исторической заслугой итальянского Р. навсегда останется то, что в его исканиях и достижениях гармонически сливались интересы науки, искусства, литературы. На первых порах реалистическая литература изощряла свой стиль гл. обр. в новелле. В произведениях своего гениального представителя Бокаччо новелла отвечала интересам и вкусам крупной буржуазии; недаром Бокаччо был видным гуманистом. Но уже в конце XIV в. в той же Флоренции, где был создан «Декамерон», появился сборник Франко Саккетти (*см.*), рассчитанный на вкусы мелкой буржуазии. Это разнообразие новелла сохранила до конца не только в Италии, но и в других странах совершенно так же, как и поэзия на национальных языках.

С поэзией в Италии было несколько сложнее, чем с прозой. Над итальянской лирикой долго тяготело наследие эпохи еретической культуры: куртуазные условности, привитые провансальской поэзией и густо пропитанные рыцарскими, т. е. феодальными тенденциями. Лирика освободилась от них с трудом и не скоро. Не только на дантовой лирике, но и на стихах Петрарки, не имевшего прочных связей с бытом итальянской коммуны, эти условности еще заметны. От них была совершенно свободна лирика, отвечавшая вкусам низших групп буржуазии (Фольгоре да Сан Джиминиано и Чекко Анджолиери в Сиене, Гвидо Орланди во Флоренции); она была вполне реалистична. Эти неровности отмечают линию постепенного освобождения от вкусов феодальной эпохи.

Гуманизм сохранял свое значение главного культурного и идеологического орудия крупной буржуазии до тех пор, пока держалось ее господство. В разных коммунах Италии это время не совпадало. Если взять Флоренцию, то в ней пора высшей мощи буржуазии будет довольно точно охватывать столетие между восстанием чомпи [1378], т. е. «оборванцев»,—этим ярким проявлением классовой борьбы внутри итальянских коммун, где уже в эпоху Данте наметилось столкновение «тощего народа» (populo minuto—плебс, ремесленное мещанство) с «жирным народом» (populo grasso—верхушечные слои буржуазии),—и заговором Пацци [1478]. Господство крупной буржуазии держалось все это время на крепком фундаменте хороших дел. Торговля, промышленность, банковое дело, одолев кризисы средних десятилетий XIV века, процветали как никогда. То была кульминационная пора Р., что и породило в науке неправильное представление, что гуманизм и Р. одно и то же или даже что Р. («возрождение классической древности») является первым веком гуманизма. Однако Р. не только начался раньше, чем появились первые гуманистические формулировки, он продолжался, когда гуманизм пришел в полное разложение. Гуманизм—не более как одно из течений Р.

Гуманизм стал терять свое первенствующее положение, как только появились первые признаки кризиса, сокрушившего политическое господство буржуазии. А эти признаки начали давать знать о себе как раз в 70-х гг. XV в. Ведь с 1453 в Дарданеллах и сирийских портах сидели турки, контрагент гораздо более суровый и тугой, чем дряблая Византия. В Европе зарождалось уже что-то вроде конкуренции, и некоторые государства, бывшие предметом итальянской эксплоатации в течение трех веков, стали собирать свои силы, создавать национальное единство и не только оказывали более энергичное сопротивление эксплоатации, но уже щетинились оружием против Италии: прежде всего Франция и Испания. Италии грозила утрата ее монополий, т. е. экономическая

катастрофа. Деловые люди принимали меры: переводили капиталы из торговли и промышленности в землю. В культуре Р. в связи с этим наметился определенный поворот. Надо было бросать обычные темы гуманистических рассуждений: о благородстве, о добродетели, об изменчивости судьбы; они годились для спокойных безоблачных времен. Теперь надо было писать о вещах практически нужных: о том, как усовершенствовать прядильные и ткацкие приборы, как поднимать урожай, как вести хозяйство в обширных загородных имениях, чтобы оно давало больше дохода; нужно было больше интересоваться географией, чтобы ориентироваться в вопросе, где искать новых рынков сырья и сбыта; надо было изучать естествознание, чтобы господствовать над природой и лучше ее эксплоатировать; надо было наконец изучать математику как основу всех точных наук. Все это было разрывом с гуманизмом. Но это был Ренессанс, только на новом повороте. Паоло Тосканелли, Лука Пачоли, Леонардо да Винчи (*см.*), Тарталья, Кардано—такие же типы Р., как корифеи гуманизма: Поджо (*см.*), Валла, Полициано (*см.*).

Но и этого было мало. По мере того как угроза феодальной реакции усиливалась вместе с иноземными нашествиями, война раздирала итальянскую землю и опасность нависала над самим политическим бытием Италии, — выдвигались вопросы политического искусства и политической науки, а за ними их основание—социология. В них искали громоотвода против бури, бушевавшей в Италии. Никколо Макьявелли (*см.*), великий мыслитель, типичнейший выразитель интересов буржуазии, с колоссальным напряжением гения положил основание социологии и политике как самостоятельным дисциплинам. Это тоже было разрывом с гуманизмом, но это тоже был Ренессанс на более позднем этапе, когда опасность феодальной реакции стала уже совсем очевидной.

Художественная лит-ра отражала эти экономические, социальные и политические процессы так же, как и наука, так же, как и искусство. Необыкновенное богатство лит-ых жанров и стилей в последние десятилетия XV в. и в первые десятилетия XVI объясняется именно тем, что разные культурные центры Италии переживали разные моменты социального и политического развития. Это сказывалось одинаково ярко и в лирике, и в эпосе, и в драме. Лирика, которая во Флоренции непрерывно и далеко не совсем мирно эволюционировала от демократического, иной раз бунтарского реализма (Буркиелло) к элегантным стихам Полициано и самого Лоренцо Медичи (*см.*), в центрах более выраженной дворянской культуры (Неаполь, Феррара, Урбино) принимала характер манерного петраркизма и давала ультравычурные вирши Каритео и Тебальдео. Драма совершала размах от яркой беспощадной реалистической сатиры Макьявелли во Флоренции до безобидных подражаний древним у Ариосто в дворянской Ферраре и от элегантной трагедии Триссино в Ломбардии до бесцеремонных комедий Аретино (*см.*) в Венеции. В эпосе была предпринята художественная переработка сюжетов каролингского цикла использованием приемов и тематики бретонских поэм Круглого Стола. Но во Флоренции это превратилось в осмеяние рыцарства и феодального быта у Пульчи (*см.*), а в Ферраре—в апологию рыцарства и феодального быта у Боярдо (*см.*) и Ариосто (*см.*). А когда феодальная реакция сочеталась с католической, Феррара же дала третью поэму с апологией и рыцарства и церкви—


ANGELI POLITIANI
OPERA. QVAE QVIDEM EXTITE
RE HACTENVS, OMNIA, LONGE EMENDATIVS QVAM
uſquam antehac expreſſa, quibus acceſsit Hiſtoria de Coniuratione Pa
ctiana in familiam Medicam, elegantiſsimè conſcripta: quorum
omnium ordinem poſt Politiani elogia inuenies: addito
una Indice memorabilium copioſiſsimo.
EPISCOP.
BASILEAE
APVD NICOLAVM EPISCOPIVM IVNIO-
REM, M. D. LIII.
№2075

Титульный лист сочинений Полициано [*1553*]

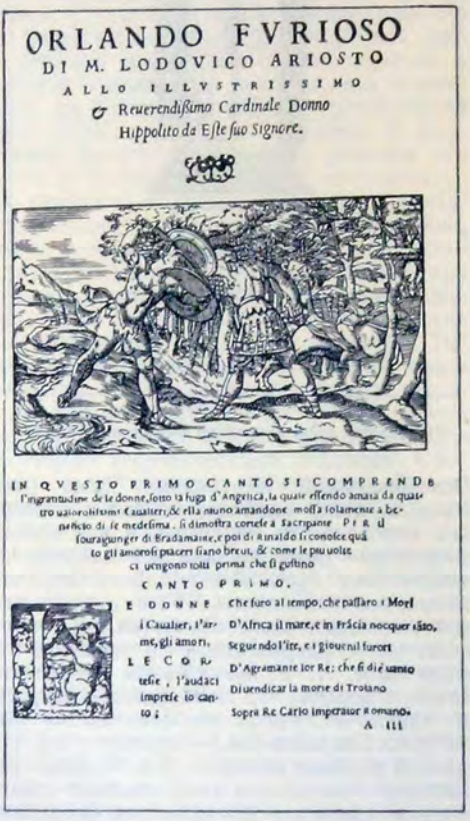
«Освобожденный Иерусалим» Тассо (*см.*). Новелла, жанр наиболее гибкий и подвижный, отразила эти перемены, в ней аристократические ноты звучали все сильнее. За исключением быть может одного Фортини, сиенца, все новеллисты XVI в. отдают дань этой тенденции, даже Ласка (*см.*) и Фиренцуола (*см.*), флорентинцы, но писавшие уже после 1530, т. е. во времена герцогства. Нечего говорить, что ломбардцы—Джиральди Чинтио и лучший из новеллистов Чинквеченто Банделло (*см.*)—отражают дух феодальной реакции все ярче. А в Урбино граф Балтасар Кастильоне (*см.*) написал книгу, которая сделалась катехизисом феодального придворного обычая во всей Европе, хотя ее замысел и ее идейное содержание гораздо шире.

Одна только Венеция, единственное крупное итальянское государство, сохранившее после 1530 республиканский режим, сопротивлялась этой тенденции и пыталась противопоставить ей публицистические высту-

пления в ярко буржуазном духе (письма, «предсказания») самого буйного и самого смелого из итальянских писателей Р. после Лоренцо Валлы, Пьетро Аретино (*см.*), к-рый стал «бичом монархов» и играл эту роль весело и беззаботно с немалой выгодой для себя.

Культура Ренессанса в Италии как создание буржуазии пережила падение социального и политического господства буржуазии не надолго. Но когда наступил момент ее разрушения, дело ее было сделано: она успела оплодотворить европейскую культуру творениями итальянского гения во всех областях мысли и творчества.

Много было споров о том, насколько велики размеры влияния Италии на остальные европейские страны в эту эпоху. Марксистский анализ помогает установить эти размеры без большого труда. Процессы, которые вели к созданию культуры Р. в Италии и вне Италии, были одни и те же. В других странах они только запоздали по естественным причинам. Торговля и промышленность стояли там не на столь высоком уровне, а феодальные элементы были гораздо более устойчивы и мощны, чем в Италии. Но когда



ORLANDO FVRIOSO
DI M. LODOVICO ARIOSTO
ALLO ILLVSTRISSIMO
& Reuerendiſſimo Cardinale Donno
Hippolito da Eſte ſuo Signore.

IN QVESTO PRIMO CANTO SI COMPRENDE
l'ingratitudine de le donne, ſotto la fuga d'Angelica, la quale fendo amata da quattro valoroſiſſimi Caualieri, & ella niuno amandone, moſſa ſolamente a beneficio di le medeſima. Si dimoſtra come la Sacripante PER il ſouragiunger di Bradamante, e poi di Rinaldo ſi conoſce quãto gli amoroſi piaceri ſiano breui, & come le piu volte ci vengono tolti prima che ſi guſtino

CANTO PRIMO.

LE DONNE i Caualier, l'arme, gli amori,
LE CORtesie, l'audaci imprese io canto;
Che furo al tempo, che passaro i Mori
D'Africa il mare, e in Frãcia nocquer assai,
Seguendo l'ire, e i giouenil furori
D'Agramante lor Re; che si diè vanto
Di vendicar la morte di Troiano
Sopra Re Carlo imperator Romano.

A iii

Страница из поэмы Ариосто «Неистовый Роланд» [1562]

экономический процесс и классовая борьба в разных государствах привели к таким же социальным результатам, к каким раньше пришла Италия, влияние Италии стало сейчас же сказываться на темпах культурного роста. Заимствования, как всегда в социальных процессах, определяли больше детали, чем главное, ибо главное было обусловлено местными отношениями. Мирской дух, отрицание авторитета церкви, культ



Гольбейн. Иллюстрация к памфлету Эразма Роттердамского «Похвала глупости» [1514]

личности, индивидуалистические моменты вообще были даны социальными процессами и классовой борьбой внутри каждой страны. Буржуазия, как только оказывалась в силах, сейчас же провозглашала эти элементы нового миропонимания как некий догмат, и напр. такие произведения, как «Роман о розе» во Франции, особенно его вторая часть [середина XIV в.], или «Кентерберийские рассказы» Чосера (*см.*) в Англии [конец XIV в.], подводят итог местным процессам и отмечают те этапы, к-рые определяются первыми решительными победами буржуазии. Но на произведении Чосера лежит печать более близкого знакомства с Италией, чем на поэме Жана де Мена (Jean de Meung). Ибо Англия находилась в более тесных деловых сношениях с Италией, чем разоренная войной Франция, и Чосер в течение 70-х гг. XIV в. дважды побывал в Италии. Обе вещи пропитаны идеями Р., но их не причисляют к ренессансной лит-ре только потому, что после Мена и Чосера, современников Петрарки и Боккаччо, на родине каждого был перерыв в развитии культуры: в Англии—из-за войны Роз, во Франции—из-за разорения, вызванного Столетней войной. Германия не поспевала за культурным ростом Италии вследствие своей раздробленности, а Испания—вследствие трудных условий реконкисты, войны с маврами. Но поскольку внутренние процессы разложения феодального уклада совершались в большей или меньшей мере в каждой из этих стран и буржуазия отвоевывала себе право на культурную автономию, миропонимание Р. прокладывало себе пути и там, хотя медленно, но неуклонно.

Культурная жизнь вне Италии восстанавливается в последней трети XV в. Местные процессы к этому времени завершаются соответственно результатам классовой борьбы в каждой стране. Буржуазия становится на ноги, и тут открывается широкий путь для заимствований из Италии. Классическое наследие, усваиваемое уже в результатах работ итальянских гуманистов, естественно было лишено тех эстетико-патриотических украшений, в к-рых оно воспринималось в Италии, но оно сейчас же сделалось предметом самостоятельного изучения [Агрикола и Вимпфелинг в Германии, Гагэн (Gaguin) и Фише во Франции, Гроссаин (W. Grocyn) в Англии],

к-рое пошло настолько успешно, что ученики обогнали учителей: таких филологов, как Рейхлин и Эразм (*см.*) в Германии, Колет (J. Colet) в Англии, Бюде во Франции, Италия соответствующего периода не имела.

Во всех этих трех странах гуманистическая наука скоро приняла ярко-боевой характер, которого в Италии она была лишена. Она сделалась опорою протестов против Рима местной буржуазии, кое-где сумевшей притянуть к себе в союзники и другие общественные группы. Гуманизм стал опорою реформационного движения. Такие вожди Реформации, как Лефевр д'Этапль во Франции, Меланхтон в Германии, Цвингли в Швейцарии, вышли из гуманистических рядов, не говоря уже о том, что за Реформацию ратовали наиболее пылкие передовые бойцы гуманизма: в Германии Гуттен (*см.*) и эрфуртская фаланга, общими силами сочинявшие «Письма темных людей» (*см.*), во Франции Этьен Доле, погибший на костре. Однако Реформация же развела повсюду по разным дорогам гуманистов. Наиболее авторитетные из немецких гуманистов, Рейхлин и Эразм, после некоторых колебаний остались в католическом лагере, за что им пришлось выслушивать яростные упреки Гуттена. Наиболее радикальные представители французского гуманизма, Деперье и Рабле, отвергли одинаково и католицизм и протестантизм. А наиболее живой и искренний из английских гуманистов Томас Мор (*см.*) сложил голову на плахе, не желая поддерживать реформационную политику Генриха VIII. Реформация, предъявлявшая большие требования к богословскому экзегетическому анализу, сделала гуманизм в этих странах более живучим, чем в Италии, где общественный смысл его существования утратился раньше, где гуманистов уже в 30-х гг. XVI века стали именовать педантами и где главный герольд буржуазного мировоззрения — Аретино — нещадно над ними издевался.

В области художественной лит-ры в различных странах отталкивание от средневековых принципов, так же как и в Италии, сказалось главным образом в том, что сразу же наметился переход от особенностей средневекового лит-ого стиля, типичного для феодально-церковной культуры, с его аллегоризмом, символизмом, отвлеченностью, к стилю, отвечающему вкусам и настроениям молодой буржуазии,—к реализму.

Как и в Италии, реализм, реалистическое восприятие жизни начали прокладывать себе дорогу очень рано и независимо от каких бы то ни было влияний. Художественный реализм как стиль сделался орудием социальной борьбы в области идеологии в руках молодой европейской буржуазии. Еще до того момента, когда в той или иной стране полностью утвердилась настоящая ренессансная идеология, реализм в области художественного стиля создал свои специальные жанры: фаблио (*см.*), шванки (*см.* «*Шванк*»), рассказы о животных и пр. Ренессанс укрепил и облагородил эту тенденцию тем, что внес, опять так же как и в Италии, в реалистическое направление большое мастерство, изощренное на изучении античных образцов.

Лит-ра на местных языках носила на себе печать подражания итальянскому в том, что было наименее оригинально, например в новелле во Франции. «Сто новых новелл», сборник, вышедший при Людовике XI, и «Гептамерон» [1559] Маргариты Ангулемской, вышедший при Франциске I, являются прямым подражанием итальянцам, как и некоторые писания Мурнера (*см.* «*Немецкая литература*», раздел «*От Реформации до*



Иллюстрация к «Утопии» Томаса Мора [XVI в.]

30-летней войны») в Германии. Но те произведения, к-рые сделали эпоху в лит-ре каждой страны и проникнуты целиком духом Возрождения, т. е. тенденциями реализма и свободной мысли, глубоко оригинальны. И то обстоятельство, что они оригинальны, что они отвечают интересам и вкусам передового класса в каждой стране, сопричислило эти произведения к достоянию мировой лит-ры. Таков во Франции роман Рабле (*см.*), художественная энциклопедия, ироническая, стоящая у конечной грани Р., подобно тому как у его исходной грани стояла художественная энциклопедия патетическая—«Божественная комедия» Данте Алигиери. Таков в Испании роман Сервантеса (*см.*) и драма в первый период ее расцвета, к к-рому принадлежат не только Лопе де Руэда и интермедии Сервантеса, но в значительной мере и Лопе де Вега (*см.*) и Тирсо де Молина (*см.*). И такова драма в Англии у предшественников Шекс-

пира и у самого Шекспира (*см.*). В Испании феодальная реакция, вызванная отливом золота из страны и банкротством торгового капитала, оказала свое действие на творчество Лопе де Веги и Тирсо и целиком определила творчество Кальдерона (*см.*), который



Иллюстрация к роману Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» [1552]

выходит за пределы Р., а в Англии феодальная реакция, сказывавшаяся в политическом быту усилением шотландских влияний при Иакове I, наложила свой отпечаток на последние вещи Шекспира и на всю драматургию его последователей. Как и в Италии, влияние социальной реакции, вызванное конечно местными процессами, в литературе сказалось в том, что тускнел реализм, усиливалась тяга к фантастике и мистике и все большее место захватывала идеология дворянская.

В области общественной мысли Р. ярким предвестником далекого еще коммунизма выделяется проникнутая протестом против социальной несправедливости, разоблачающая «заговор богатых» «Утопия» Томаса Мора, вполне реалистическая в своей критической части, полная фантазии в части обрисовки идеального строя будущего. Но фантастика Мора не реакционная, как у Кальдерона, а новая, революционная, перехлестнувшая наивысший подъем идеологии Р.

Библиография: Кроме указ. в тексте: Voigt G., Die Wiederbelebung des klassischen Altertums, oder das erste Jahrhundert des Humanismus, 3 Aufl., 1893; Geiger L., Renaissance u. Humanismus in Italien u. Deutschland, Berlin, 1882; Spingarn J. E., A History of literary criticism in the Renaissance, 2 ed., 1908; Burdach K., Sinn u. Ursprung der Worte Renaissance u. Reformation (Sitzungsberichte der kgl. Preuss. Akademie der Wissenschaften), 1910; Его же, Reformation, Renaissance u. Humanismus, Berlin, 1918, 2 Aufl., Berlin, 1926; Morf H., Geschichte der französischen Literatur im Zeitalter der Renaissance, 2 Aufl., Berlin, 1914; Arnold R., Die Kultur der Renaissance, 3 Aufl., Berlin, 1920; Hasse R. P., Die deutsche Renaissance, 2 Bde, Meerane, 1920—1925; Его же, Die italienische Renaissance, 2 Aufl., Lpz., 1925; Walser E., Studien zur Weltanschauung der Renaissance, Basel, 1920; Его же, Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance, Basel, 1932; Monnier P., Le Quattrocento, 2-me éd., P., 1920; Engel-JánosiF., Soziale Probleme der Renaissance, Stuttgart, 1924; Hatzfeld H., Die französische Renaissancelyrik, München, 1924; Schirmer W. F., Antike Renaissance u. Puritanismus, München, 1924, 2 Aufl., 1933; Plattard J., La Renaissance des lettres en France de Louis XII à Henri IV, P., 1925; Riekel A., Die Philosophie der Renaissance, München, 1925; Haupt A., Geschichte der Renaissance in Spanien u. Portugal, Stuttgart, 1927; Saineán L., Problèmes littéraires du 16-e siècle, P., 1927; Aronstein P., Das englische Renaissancedrama, Lpz., 1929; Фойгт Г., Возрождение классической древности, или первый век гуманизма, тт. I—II, М., 1884—1885; Гейгер Л., История немецкого гуманизма, СПБ, 1899; Монье П., Кватроченто, Опыт литературной истории Италии XV в., СПБ, 1904; Буркгардт Я., Культура Италии в эпоху Возрождения, тт. I—II, СПБ, 1905—1906; Зайчик С., Люди и искусство итальянского Возрождения, СПБ, 1906; Веселовский А., Вилла Альберти. Новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской жизни XIV—XV вв., М., 1870 (или в «Собр. сочин.», изд. Академии наук, т. III, СПБ, 1901); Его же, Противоречия итальянского Возрождения, «ЖМНП», 1887, № 12; Кореллин М., Очерки итальянского Возрождения, М., 1910; Его же, Ранний итальянский гуманизм и его историография, изд. 2, тт. I—IV, СПБ, 1914; Де ла Барт Ф., Беседы по истории всеобщей литературы, ч. 1. Средние века и Возрождение, М., 1914; Вульфиус А., Проблемы духовного развития гуманизма. Реформация и католическая реформа, П., 1922 (библиография); Дживелегов А., Начало итальянского Возрождения, изд. 2, Москва, 1925; Его же, Очерки итальянского Возрождения, Москва, 1929. *См.* также библиографию к писателям, называемым в тексте, а также к отдельным национальным литературам.

А. Дживелегов

РЕННЪ Людвиг [Ludwig Renn, псевд. Арнольда Фит-Гольсенау, 1889—]— современный германский писатель, один из крупнейших представителей германской интеллигенции, перешедших на сторону рево-



люционного пролетариата. Р. в дворянско-офицерской семье, учился в военной школе, участвовал в империалистической войне в качестве командира батальона. Революционные события 1918—1920 вызвали решительный перелом в убеждениях Р.; он ушел с военной службы,—непосредственным пово-

дом к его уходу был его отказ стрелять в революционных рабочих во время каповского путча. После нескольких лет неопределенных исканий Р. вступил в коммунистическую партию Германии. В 1928 вышла его первая книга «Krieg» (Война). Р. спокойно, с профессиональной деловитостью бывшего фронтовика рассказывает о военных действиях, участником к-рых он был; его герой—честный и исполнительный военнослужащий, беспрекословно повинующийся офицерам. В романе отсутствует пацифистская тенденция, но даваемый Ренном ничем не прикрашенный образ империалистического фронта, несмотря на объективизм, делает его роман по существу антивоенным. Ренн прекрасно передает психологию серого «неизвестного солдата», не поднявшегося до протеста против империалистической войны, но смутно сознающего ее жестокость и несправедливость. Р. не вскрывает классового характера империалистической войны, но с предельной ясностью показывает, что его герой—как писал впоследствии он сам—«повинуется именно потому, что ему неизвестно, во имя какой цели следовало бы ему не повиноваться». «Война» сразу доставила ее автору мировую славу; несмотря на ее политическую недоговоренность, она явилась одним из наиболее реалистически-правдивых, свободных от пацифистской фразеологии произведений об империалистической войне. Второй роман Р.—«Nach Krieg» (После войны)—был написан им уже после вступления в компартию (напечатан в 1930) и носит на себе глубокие следы перестройки сознания Р. «После войны» является сюжетным продолжением «Войны», но во многом по существу ее опровержением. В то время как в «Войне» фронт изображен как единое целое, солдаты даны в изоляции от трудящегося населения страны, «После войны» показывает классовую борьбу внутри армии, связанную с классовой борьбой в стране. Ренн решительно разоблачает систему коррупции, гнили в вильгельмовской армии; разоблачает социал-демократию. Его герой окончательно разочаровался в сметенном ноябрьской революцией монархическом строе и в старой армии; но он не находит пути к революционному движению, остается на распутьи—так кончается «После войны». Оба романа Р. замечательны своей простотой. «После войны» в художественном отношении стоит гораздо выше «Войны»: преодолев свою прежнюю объективистскую установку, Р. сумел сделать свой второй роман по-боевому заостренным против социал-демократии. В течение последних лет Р. почти не писал художественных произведений: его книжка «Russlandfahrten» (Поездки по России, 1932)—скорей очерки полугазетного типа. В 1929—1932 Ренн работал в Союзе пролетарско-революционных писателей Германии в качестве одного из руководителей Союза и одного из редакторов его органа «Linkskurve». В конце 1932, еще при правительстве Шлейхера, он был арестован во время полицейского налета на Марксистскую рабочую школу, в которой он преподавал, но вскоре был освобожден. После фашистского переворота его арестовали вторично и приговорили к $2^1/_2$ годам тюремного заключения «за подготовку к государственной измене».

Библиография: Ренн Л., О предпосылках к моей книге «Война», «Вестник иностранной литературы», 1929, № 6; Биха Отто, Солдат и горняк, «Литература мировой революции», 1931, № 2—3; Мотылева Т., Людвиг Ренн, «Рост», 1933, № 15; Biha O., Der Soldat u. der Kumpel, «Linkskurve», 1930, № 11. *Т. Мотылева*

РЕНЬЕ Анри, де [Henri de Régnier, 1864—]—французский поэт и романист. Р. в семье мелкого чиновника. Окончив юридический факультет, собирался стать дипломатом, но, увлекшись поэзией, целиком посвятил себя лит-ой деятельности. С 1911—член Французской академии.

Р. дебютировал как поэт, примкнув к группе символистов. Особенно сильное влияние испытал он вначале со стороны Малларме



(см.). Однако вскоре он занял в этой группировке довольно умеренную позицию, чуждаясь туманной вычурности, «магических формул» и других крайностей символизма. Почти с самого начала стихи Р. обнаружили его стремление к ясности и естественной пластичности образов. В предисловии к первому сборнику своих стихов «Les lendemains» (На завтра, 1885) Р. определяет свою задачу как «воскрешение прошлого, увековечение его мимолетных минут». Р. широко усвоил восходящую к Бодлеру идею «соответствий», существующих между вещами или рядами явлений жизни и природы. Но соответствия эти не имеют для него «таинственного» смысла и не уводят в какой-то «запредельный» мир, а имеют чувственно-материальный характер.

С 1900 Р. все более переходит к прозе. За самыми ранними рассказами его, выдержанными еще в символической манере и вошедшими в сборник «La canne de jaspe» (Яшмовая трость, 1897), последовал ряд романов. Вся поэзия Ренье, как и позднейшая его проза, проникнута ретроспективным эстетизмом и гедонизмом, окрашенным «сладкой меланхолией».

В своих произведениях Р. выступает как импрессионист с крайне незначительными

элементами реализма. Основная тема его—любовь, для к-рой окружающая обстановка служит лишь декоративным и создающим настроение фоном. Герои Р.—обычно весьма состоятельные, праздные люди, часто без всякой профессии, все заботы и стремления к-рых относятся к области сердечных переживаний, подробнейшим образом анализируемых Ренье при полном отрыве их от окружающей жизненной обстановки. Холодный наблюдатель игры страстей в человеческом сердце, он считает, что назначение человека в том, чтобы наслаждаться мимолетными чувственными радостями жизни—грезить, любить, страдать и гибнуть, не задаваясь вопросом о причинах и смысле происходящего с ним. Его герои целиком отдаются пассивному созерцанию и самоанализу. Этот последовательный аморализм (связанный с эпикурейской безрелигиозностью) и фатализм выражаются в полном обходе Ренье всяких социальных и нравственных проблем.

Цель искусства для Р.—занимательность и развлечение. Он достигает этого не сложной фабулой или живым действием, а психологическими тонкостями, «причудливым» и «своеобразным». Поэтому он чрезвычайно любит изображать всякого рода чудаков и маниаков. Все изображаемое им крайне опоэтизировано: бытовые подробности обходятся, уродливое подается в плане пикантного гротеска, эротика (иногда очень острая) «изящно завуалирована». Ренье—выдающийся стилист, мастер характеристик и описаний. Но это искусство его, по указанным причинам, необыкновенно ограничено.

Несмотря на показную аполитичность Р. и его равнодушие к общественным вопросам, классовые позиции его очевидны. Низшие классы общества у него совершенно не фигурируют. Он исполнен также «великолепного» презрения к буржуазному строю жизни и к «мещанской» психологии. Положительные образы его почти сплошь принадлежат к аристократии, ведущей паразитарное существование. Однако заключить из этого о чисто феодальной идеологии Ренье было бы неправильно. В группе своих исторических романов, посвященных французским XVII и XVIII вв. (эпоха, отлично изученная Р.), он ярко вскрывает все гнетущее беззаконие и бесчеловечность старого режима—«Le bon plaisir» (По прихоти короля, 1902), «Les rencontres de M. de Bréot» (Встречи г-на де Брео, 1904), «La pécheresse» (Грешница, 1920). А в романах из современной жизни у него часто изображены в комическом или прямо отталкивающем виде старые аристократические замашки, смешные в наше время—«Les vacances d'un jeune homme sage» (Каникулы скромного молодого человека, 1903), «Le mariage de minuit» (Полуночная свадьба, 1903), «Le divertissement provincial» (Провинциальное развлечение, 1925). Р.—идеолог тех слоев буржуазии, к-рые, оторвавшись от жизни и чувствуя свою обреченность, ищут утешения в бесперспективном и индиферентном ко всему гедонизме.

За последние 10 лет творчество Р. совершенно иссякло. Им было выпущено лишь несколько книжек импрессионистических и довольно бесцветных характеристик и воспоминаний («Nos rencontres», 1931, «De mon temps», 1933, и т. д.).

Библиография: I. «Œuvres» Ренье выходят в 1913 в изд-ве «Mercure de France», в 1931 вышел 7-й т. «Œuvre romanesque», 1-re série, 6 vv., вышло в 1929 в изд-ве «Trianon». Кроме указанного в тексте: Poèmes anciens et romanesques, 1890; Les jeux rustiques et divins, 1897; Les médailles d'argile, 1900; Les amants singuliers, 1901; La double maîtresse, 1900; La Cité des eaux, 1902; Le passé vivant, 1905; La sandale ailée, 1906; La peur de l'amour, 1907; Couleur du temps, 1909; Le miroir des heures, 1910; L'Amphisbène, 1912; Le plateau de laque, 1913; La Flambée, 1909 (русск. перев.: Первая страсть, 1913); Romaine Mirmault, 1914; L'illusion héroïque de Tito Bassi, 1916; Histoires incertaines, 1920; Proses datées, 1925; Baudelaire et «Les Fleurs du mal», 1925; L'escapade, 1926; Vues, 1926; L'Altona ou la vie venitienne, 1919—1924, 2 vv., 1928; Casanova chez Voltaire, 1929; Supplément aux lettres du président de Brosses, 1929; Le vrai bonheur ou les amantes de Strésa, 1929; Escales en Méditerranée, 1931; Lettres diverses et curieuses écrites par plusieurs à l'un d'entre eux, 1933, и др.; Собр. сочин. под ред. М. Кузмина, А. Смирнова и Ф. Сологуба, 19 тт., изд. «Academia», Л., 1924—1927 (только беллетристические произведения).

II. Gourmont J., de, H. de Régnier et son œuvre, P., 1908; Berton H., H. de Régnier, le poète et le romancier, P., 1910; Honnert R., H. de Régnier, P., 1923; Венгерова З., Литературные характеристики, кн. II, СПБ, 1905; Гурмон Р., Книга масок, СПБ, 1913; Грифцов Б., Последний поэт, «София», 1914, V; Волошин М., Анри де Ренье, в сб. «Лики творчества», кн. I, СПБ, 1914; Смирнов А. А., Анри де Ренье, романист и рассказчик, Л., 1926. *А. Смирнов*

РЕНЬЕ Матюрен [Mathurin Régnier, 1573—1613]—французский поэт-сатирик. Сын зажиточного буржуа из Шартра; служил в свите французского посольства в Риме; вернувшись во Францию, получил доступ ко двору. В 1608 вышло первое издание его сатир. Творчество Р. своеобразно соединяет различные социальные и лит-ые влияния. В его жанровых картинах из быта различных слоев французского общества, от королевского дворца («La vie de la cour»—«Придворная жизнь») до низкопробного притона разврата («Le mauvais gîte»—«Дурное место»), в идеализации образа беспечного нищенствующего поэта («Les poètes»—«Поэты»), в нападках на ханжей («Macette...»—«Масетта...»), ученых педантов («Le souper ridicule»—«Смешной обед»), в резких выпадах против придворной челяди и прорвавшейся к власти плутократии («финансистов», «банкиров») виден идеолог мелкой буржуазии, последователь отчасти Вийона, отчасти Рабле. В то же время, взяв за образец Горация и Ювенала, Р. вместе с другими поэтами своей эпохи положил начало классицизму XVII в.—стилю придворного дворянства, сомкнувшегося с крупной буржуазией. Своеобразен язык Р.: книжно-литературная речь, изобилующая отвлеченными понятиями, мифологическими образами, переходит в живую, красочную разговорную речь с простонародными оборотами, иногда грубыми до крайнего цинизма.

Из сатирических образов Р. особенно выделяется Масетта («Macette ou l'hypocrisie déconcertée»—«Масетта или разоблаченное лицемерие»), в уста которой вложена циничная мораль эпохи, сводящаяся к тому, что «скрытый грех уже наполовину прощенный» и «умная сумеет себя продать там, где глуная только отдается».

Характерно, что Р. высоко ценили и классики и романтики. Буало, канонизировав Р.

как создателя жанра классической сатиры, объявил его лучшим знатоком нравов до Мольера, а Сент-Бёв, восторгаясь его порывистой страстностью, называет его одним из немногих поэтов прошлого, у кого «новой школе» есть чему поучиться.

Библиография: I. Les premières œuvres ou satyres de Régnier, 1608; Les satyres du sieur Régnier, 1609, 1612, 1613; Les satyres et autres œuvres folastres du sieur Régnier, 1616; Les satyres... Leyde, 1642 (неоднократно переиздавалось). Лучшие издания: Œuvres de Régnier (Brossette), 1729; (M. Viollet le-Duc) 1822; (Его же) 1853; (P. Poitevin) 1860; (E. Barthélemis) 1862; (E. Courbet) 1875; (J. Plattard) 1930.

II. Cherrier H., Bibliographie et iconographie des œuvres de M. Régnier, P., 1885; Vianey J., M. Régnier, 1896; Perceau L., M. Régnier et les satyriques, 1930 (подчеркнут эротический элемент в творчестве Ренье). *Л. Галицкий*

РЕНЬЯР Жан Франсуа [Jean François Regnard, 1655—1709]—французский комедиограф, ближайший преемник Мольера (*см.*). Р. в Париже в семье богатого торговца. В молодости много путешествовал. Вел рассеянную светскую жизнь. Типичный представитель аристократизировавшейся верхушки торговой буржуазии, беззаботный эпикуреец, кутила, повеса и игрок, Р. смотрел на лит-ую работу как на развлечение.

Р. привлек к себе внимание общества «Satire contre les maris» (Сатира на мужей, 1694), написанной в ответ на старческую «Сатиру на женщин» Буало (*см.*). Но свое подлинное призвание Р. нашел в театре. Он начал с сочинения полуимпровизованных фарсов для театра «Итальянской комедии» с масками commedia dell'arte (*см.*). Параллельно Р. дебютировал в привилегированном театре «Французской комедии» пьеской «La sérénade» (Серенада, 1694). За «Серенадой» последовал «Le bal» (Бал, 1696)—одноактная буффонада в манере Скаррона (*см.*). Постановка «Le joueur» (Игрок, 1696) выдвинула Р. на первое место среди французских комедиографов. Комизм пьесы построен на частых переходах героя к любви от карт и к картам от любви, причем переходы эти не мотивированы психологически, а вводятся Р. только для смехотворного эффекта. Столь же поверхностны по обрисовке характеров и блестящи по комической изобретательности пьесы «Le distrait» (Рассеянный, 1697), «Démocrite amoureux» (Демокрит, 1700) и особенно маскарадная буффонная комедия «Les folies amoureuses» (Любовные безумства, 1704).

Не довольствуясь постоянными заимствованиями у Мольера, Р. берет у Плавта («Mostellaria») сюжет одноактного фарса «Le retour imprévu» (Непредвиденное возвращение, 1700), а также «Les Ménechmes» (Менехмы, 1705), наиболее классической из его комедий. Последняя и популярнейшая комедия Р.—«Le légataire universel» (Единственный наследник, 1708).

В истории французской комедии Р. занимает место крупнейшего представителя развлекательной комедии положений (*см.* «*Комедия*»), лишенной серьезных моралистических и сатирических заданий. Глубокой принципиальности, философской глубине, крепкой буржуазной морали Мольера противостоят игривая поверхностность, беспринципность и имморализм Р., циническое презрение к семье, браку и мещанским добродетелям, «философия» наслаждения и безотчетного веселья. Все это—черты идеологии разлагающегося дворянства. Буржуа по происхождению, Р. является в основном не буржуазным, а дворянским художником, хотя в его комедиях заложено немало и буржуазных тенденций. Особенно примечательны в этом смысле его образы слуг и служанок, отличающиеся от мольеровских значительно большей активностью и напористостью. От его наблюдательности не ускользнуло формирование нового типа честолюбивого плебея, рвущегося к богатству и положению в обществе и взирающего с презрением на своих господ. Однако как дворянский писатель Р. не развивает этих тенденций. Дворянская установка Р. находит яркое выражение также в его приверженности классической доктрине.

Кроме комедий Р. оставил еще трагедию «Sapor», либретто оперы-балета «Le carnaval de Venise» [1699], автобиографический роман «La provençale» (изд. в 1731) и др.

Библиография: I. Критического собр. сочин. Р. не существует. Наиболее полные издания его сочинений—Ribou, 5 vv., 1731; G. Garnier, 6 vv., 1789—1790; Lequien, 6 vv., 1820; Crapelet, 6 vv., 1822; Michiels, 2 vv., 1854; Менехмы, или Близнецы, перев. В. И. Лукина, СПБ, 1763; Задумчивой, переложенный на российские нравы В. Лукиным, СПБ, 1769; Игрок, б. г.; Нечаянное возвращение, Москва, 1779; Серенада, или Музыкант поневоле, перев. М. Окулова, М., 1788; Единственный наследник, перев. В. Лихачева, Петербург, 1904.

II. Toldo P., Études sur le théâtre de Regnard, «Revue d'histoire littéraire de la France», 1903—1905; Guyot J., Le poète J. Regnard en son chasteau de Grillon, 1907.

III. Compaignon de Marchéville M., Bibliographie et iconographie des œuvres de J. F. Regnard, 1877. *С. Мокульский*

РЕПИДЕ Педро, **де** [Pedro de Répide, 1882—]—современный испанский писатель, публицист, беллетрист и драматург. Занимает в течение многих лет должность историографа Мадрида при местном муниципалитете, являясь в то же время одним из основных руководителей и сотрудников либерально-республиканской газ. «La libertad». В 1930 посетил СССР и написал после того ряд статей, собранных в книгу «La Rusia de ahora» (Россия сегодня, 1930), одну из лучших испанских книг об СССР, положительно оценивающую целый ряд сторон советской действительности. Вскоре после свержения монархии в Испании Р. поднял в ряде статей вопрос о признании Советского Союза, подчеркивая экономическую и культурную мощь Союза. Позднее вступил в организованный в 1931 и вскоре распавшийся Союз пролетарских и революционных писателей Испании.

Прекрасный знаток Мадрида в его прошлом и настоящем, Р. стяжал себе значительную популярность как бытописатель и очеркист, умеющий облечь свои наблюдения в форму занимательного романа-хроники («Del Kastro à Maravillas», 1907; «El Madrid de los abuelos», 1908; «La Negra», 1915) или комедии нравов («La casa de todos», 1908; «Cadenas de rosas», 1908; «Veteranos», 1917). Целый ряд пьес Р., преимущественно «малого жанра», с успехом шел на мадридской сцене.

Библиография: I. Рабочий клуб и ночной санаторий (Из книги «Россия сегодня»), «Литература мировой революции», 1932, № 9—10.

П. Педро де Репиде о «Литературе мировой революции», «Литература мировой революции», 1932, № 5 (Дана в выдержках статья П. де Репиде «Социальные письма», опубликованная в «La libertad», 1932, № 3724). *Д. Выгодский*

РЕПЛИКА—в терминологии театра—элемент диалога, ответная фраза партнера на сцене, а в более узком, техническом смысле—последние слова фразы, точное знание к-рых необходимо не только произносящему, но и слушающему, т. к. последний без знания Р. не может во-время вступить в разговор и нарушит тем самым правдоподобие и ритм диалога. *См. «Диалог».*

РЕТАРДАЦИЯ [лат. «запаздывание»]—термин, применяемый иногда для обозначения задержки ожидаемой р а з в я з к и (*см.*) в драматических и повествовательных жанрах. Обычно Р. создается или введением дополнительных действующих лиц, выступление которых приостанавливает развертывание главного действия между кульминационным моментом и развязкой, или введением ряда эпизодов, в к-рых участвуют герои основной фабулы, но к-рые не вносят каких-либо изменений в ситуацию главного действия. В четко расчлененных по строению жанрах Р. часто достигается отнесением кульминационного пункта действия на конец членения (акта, главы—такова напр. типичная композиция криминального и детективного романа). В эпических жанрах фольклора существуют почти канонические формы Р.—как ступенчатое строение (разложение ситуации на несколько однотипных эпизодов, постепенно ее усиливающих), различные виды повторения и т. п. Р. является одной из основных форм композиции, создающих S p a n n u n g (*см.*).

См. *«Сюжет»*. *R. S.*

РЕТИФ де ла БРЕТОНН [Nicolas Anne Edme Rétif de la Bretonne, 1734—1806]—французский писатель. Сын крестьянина, детство провел в деревне. 15 лет поступил в учение к типографу в Оксерре, в 1755 отправился в Париж, где и стал вести деятельную, полную превратностей и приключений (особенно любовных) жизнь, сначала в качестве наборщика, а затем писателя. Р. де ла Б. становится отобразителем быта и идей социальных кругов, обычно игнорировавшихся «высокой» литературой XVIII в., идеологом плебейско-демократических слоев.

Свои многочисленные романы Р. де ла Б. писал с необычайной легкостью, многие произведения он прямо без помощи черновика набирал в типографии; так, роман «Fille naturelle» [1769] был им задуман, набран и напечатан в 6 дней, всего им написано свыше 200 тт. Романы Р. де ла Б. своей плебейской «грубостью», идейной левизной, а также сгущенным реализмом, особенно в постоянных у Р. де ла Б. картинах испорченности нравов, вызывали презрение и негодование у адептов «высокой» буржуазно-дворянской лит-ры (Р. де ла Б. называли «Жан Жаком рынков», «Руссо помойных ям», «Вольтером служанок» и т. д.), но снискали себе однако значительный успех в широких читательских кругах. На обвинение в грубости, разнузданности и цинизме Р. де ла Б. отвечал: «Если в моих произведениях подробности носят вольный характер, то суть их нравственна и цель полезна. Я описываю нравы, а последние испорчены, не могу же я рисовать



Моро Мл. Иллюстрация к очеркам Ретиф де ла Бретонна «Картины жизни» [1789]

быта Астреи». Своих лит-ых врагов Р. де ла Б. в свою очередь третирует в сатирическом романе «Le ménage parisien» (Парижская семья, 1773), где под анаграммами выводятся Дора, Грессе, Пирон, Кребийон, Вольтер и др.

К числу лучших романов Р. де ла Б. принадлежат: «Le pied de Fanchette» [1769], положивший начало известности писателя, «Le pornographe ou idées d'un honnête homme sur un projet de réglement pour les prostituées» [1769], «Le paysan perverti» [1775]—роман, имеющий автобиографический характер, «La paysanne pervertie» [1779], «La vie de mon père» [1779 (фактич. 1778)] и «Les contemporaines ou aventures des plus jolies femmes de l'âge présent» [1780—1785, 42 тт.]—обширное

собрание эротических новеллет, почерпнутых из многочисленных любовных похождений автора.

Выдающийся интерес для понимания социально-политич. воззрений Р. де ла Б. как идеолога плебейско-демократических слоев представляет его утопический роман «La découverte australe, ou les Antipodes» [1781], в котором автор, окрыленный идеями Руссо о естественном человеке, набрасывает картину идеального государства, каковым оказывается вымышленное государство мегапатагонцев, населяющих один из островов южного океана. Здесь царят всеобщее довольство и счастье, т. к. туземцы не знают социального и имущественного неравенства, порождающего страдания и пороки. Здесь все трудятся, но труд здесь не изнурителен, а почетен. «Между равными все должно быть общим, каждый трудись для общего блага, каждый получает в нем одинаковую долю»—гласят правила, регулирующие их общественную мораль. Отношение полов отличается здесь относительной свободой, однако женщина рассматривается как пол, подчиненный мужчине. К роману Р. де ла Б. прилагает «Письмо обезьяны к своим соплеменникам» (Lettre d'un singe aux animaux de son espèce)—ядовитый памфлет на государственные и социальные учреждения дореволюционной Франции.

Когда вспыхнула франц. революция 1789, Р. де ла Б. оказался в числе ее наиболее горячих сторонников, несмотря на то, что революционный катаклизм подорвал его материальное благополучие, созданное неутомимым лит-ым трудом. Он пишет роман «Les nuits de Paris» (Парижские ночи, 1788—1794), в к-ром обрушивается на старый порядок, прославляет революцию и ее вождей—Марата и Робеспьера, требует упразднения всех религиозных культов и пр. Заключительные части романа дают яркую картину жизни Парижа в эпоху террора. В 1795 Конвент ассигновал Р. де ла Б. скромное пособие. Конец жизни он провел мелким государственным служащим, занимая места, доставленные ему хлопотами Карно и Мерсье (*см.*). Во время «заговора равных» Р. де ла Б. принадлежал к числу сторонников и даже повидимому сообщников Бабефа, с идеями к-рого он перекликался в своем утопическом романе «La découverte australe». С 1794 Р. де ла Б. трудился над созданием своей замечательной автобиографии «M-r Nicolas, ou le cœur humain dévoilé» (1794—1797, 16 тт.), вызвавшей восторженные отзывы В. Гумбольдта, Гёте и Шиллера. Однако очень быстро имя Р. де ла Б. покрывается забвением. На протяжении ряда десятилетий XIX в. Р. де ла Б. замалчивался критикой, и только Жерар де Нерваль в сер. XIX в. воскресил память забытого писателя, опубликовав о нем как об авторе «M-сье Николя» ряд статей. О Р. де ла Б. начинают писать как о Бальзаке XVIII в., начинают интересоваться его социально-утопическими концепциями; наряду с этим эротоманы устанавливают его культ как эротического писателя.

Библиография: II. Gérard de Nerval, Les illuminés, P., 1852 (позднейш. изд. 1926); Monselet Ch., Restif de la Bretonne, P., 1854; Dühren, Rétif de la Bretonne. Der Mensch, der Schriftsteller, der Reformator, Berlin, 1906; Grasilier L., Rétif de la Bretonne inconnu, P., 1927; Funck-Brentano F., Rétif de la Bretonne, P., 1928.

III. Lacroix P. (Bibliophile Jacob), Bibliographie et iconographie de tous les ouvrages de Restif de la Bretonne, P., 1875; Dühren, Rétif-Bibliothek. Verzeichnis der französischen u. deutschen Ausgaben u. Schriften von und über Rétif de la Bretonne, Berlin, 1906. *Б. П.*

РЕТОРИКА, или РИТОРИКА [греческое rhētorikḗ, латинское rhetorica]—выросла на древнегреческой почве в VI—IV вв. до н. э. как теория искусства убеждать словом. «Риторика—творец убеждения» (Горгий Леонтинский и др.). Развитие товарно-денежного хозяйства в условиях античного-рабовладельческой формации привело к возвышению городов-государств (Афины и др.), к открытой и острой борьбе классов и партий. В условиях античного общества почти исключительной формой «убеждения» (агитации) была ораторская речь—необходимое и могущественное орудие политического успеха (*см.* «*Речь ораторская*»). Поэтому Р. возникла как теория ораторской речи и тем самым как тактическое руководство в политической борьбе. Это определило содержание и характер Р. Еще сицилийцу Кораксу [VI в.], к-рого считали—вместе с Эмпедоклом—«изобретателем» Р., приписывалось основное теоретическое положение: «главная цель оратора—не раскрытие истины, но убедительность при помощи вероятного (eikós)». Впоследствии, несмотря на попытку Аристотеля обосновать Р. не как искусство убеждать, а как руководство к отысканию лучших способов аргументации в связи с обстоятельствами и природой данного дела, положение Коракса повторялось неоднократно греческими и римскими риторами: цель Р., по Корнелию Цельсу,—«говорить убедительнее в сомнительных общественных делах. Оратор ищет только подобия истины. Ибо не сознание правоты является наградой, а победа в споре...» Еще Платон осудил Р. как «искусство обмана», «словесную ловкость» «великое делать малым, малое великим, ложное истинным, истинное ложным». Осуждение Р. было осуждением софистической философии. Субъективно-идеалистическое учение софистов с их релятивистски-скептическим отношением к «познанию истины» было философским основанием Р. Из положения Протагора—«вещи являются для каждого лишь тем, что он в них видит, согласно своим свойствам, следовательно человек—мера всех вещей»—вытекало, что хотя все суждения правильны, но не все равноценны, т. е. индивидуум или коллектив познают реальность не в одинаковой степени, а в соответствии с «состоянием организма», к-рое может измениться под влиянием людей, познающих больше, чем другие; люди эти—софисты и ораторы, влияющие на общество посредством слова. Мера истинности и убедительности слов оратора—дело его «искусства», его «изобретения». Поэтому Р. занята отысканием действенных речевых средств для создания убедительности независимо от объективного содержания. Отсюда чисто практическая задача Р.—вооружить политика средством «пленения» и «укрощения» массы.

В соответствии с этим Р. изучает: 1. Изобретение идейного материала речи: а) оты-

скание выгодной точки зрения и опорного пункта, «статуса для аргументации»; б) нахождение доказательства и аргументации при помощи диалектики, к-рой древние называли науку вести спор при помощи логич. доводов, достигшее у софистов особой изощренности; в) использование «общих мест»—формально логических «источников» «распространения» аргументации: обобщений и разделений вида и рода, сравнений, контрастов и пр.; г) применение средств эмоционального воздействия в соответствии с тем, какой эффект желателен: энтузиазм или ненависть, страх или надежда и пр.; д) характер нравственного облика оратора, гарантирующий доверие к словам. 2. Распределение материала речи—ораторский порядок, основанный не на логической или исторической последовательности, а на психологической действенности; общая композиционная схема речи: а) вступление (разных видов); б) повествование, имеющее целью выгодный подбор и размещение фактов, в) рассуждение—обоснование своих положений и опровержение противных, г) заключение—подведение итогов, агитационный призыв. 3. Изложение, или стиль речи, забота о к-ром «необходима вследствие нравственной испорченности слушателей»: а) стилевые особенности судебной, общеполитической, торжественной речи; б) разделение стилей на «простой», «умеренный» и «возвышенный» в зависимости от использования «украшений»; в) строение периода; г) «тропы» (метафора, метонимия, перифраз и пр.), «фигуры мыслей» (антитеза, градация, коррекция и пр.) и «словесные фигуры» (риторический вопрос, анафора и пр.). Кроме указанных трех частей в Р. включались вопросы изучения слушателей (у Аристотеля) и вопросы запоминания речи и произнесения (голос, жесты и пр.).

По мере развития прозы исторической, философской и художественной Р. становилась теорией «красноречия» вообще: проза неоратор ская складывалась под влиянием ораторской речи и риторических принципов. С падением античной демократии риторика утратила прямой тактико-политический характер. Августин [IV в.] теологизировал античную риторику, и впоследствии она стала частью средневековой схоластики—догматической теорией «сочинения»: учением о «хриях», «тропах» и «фигурах». В несколько модернизированном «облегченном» виде она перешла в дворянско-буржуазную школу на правах «теории словесности», преимущественно «прозы». С другой стороны, буржуазия возродила Р. как ораторскую теорию в соответствии с нуждами классовой борьбы сперва с феодалами, а затем с пролетариатом [классический образец—«Parliamentary logic» (Парламентская логика, 1808) В. Г. Гамильтона]. Философское обоснование дал ей Гегель: в «Эстетике» он, исходя из принципов античной Р., определил риторическое слово как практическое средство «убеждения» в целях «достижения интереса» в отличие от речи «поэтической», выражающей «дух, свободно созерцающий свою сущность». Риторическое слово служит не «истине», а «выгоде», отражая накипь «наличного бытия». Так. обр. Гегель санкционировал разделение речи как выражения подлинной действительности («духа») и речи риторической—с установкой на слушателя, на убеждение и «достижение интереса» (агитация). Вся буржуазная наука приняла гегелевскую трактовку риторического слова за основу (вплоть до наших дней), т. к. эта трактовка соответствует буржуазной практике: идеологическая обработка масс, необходимая для «достижения интереса», требует не истины, а «правдоподобия» как формы политического обмана. Р. фетишизирует слово, наделяя его собственным, в конечном счете мистическим содержанием и имманентной «силой». Пролетариат не нуждается в средствах обмана, не «изобретает» истин и не фетишизирует форм выражения. «Нет ничего противнее духу марксизма, как фраза» (Ленин). Об ораторском искусстве пролетариата—*см.* «*Речь ораторская*».

Библиография: Платон, «Федр», «Горгий» (русский перев. В. Н. Карпова в «Сочинениях Платона», чч. 2—4, изд. 2, СПБ, 1863); Аристотель, Риторика, СПБ, 1894; Квинтилиан, Двенадцать книг риторических наставлений, перев. с латинск. А. Никольский, 2 чч., СПБ, 1834; То же, перев. 10-й книги В. А. Алексеева, СПБ, 1896; Cicero, De Oratore, впервые изд. в Subiaco, 1465, комментир. изд. F. Ellendt, Königsberg, 1840; G. Sorof, 3 Aufl., Berlin, 1875; A. S. Wilkins, Oxford, 1892, и др.; Его же, Orator, впервые изд. в Венеции в 1492, комментир. изд. O. Jahn—W. Kroll, Berlin, 1913, и др.; Его же, Brutus, впервые напечатано в 1475; позднейшие изд. H. Meyer, Halle, 1838, Th. Stangl, Lpz., 1886, переиздано в 1920, Martha, P., 1907, и др.; Tacitus, Dialogus de oratoribus, hrsg. v. A. Gudeman, 2 Aufl., Lpz., 1914; Augustinus A., De doctrina christiana, Bonn, 1930; Rhetores graeci, ex recognitione L. Spengel, 3 Bde, Lpz., 1853—1856; с 1894 выходит 2 изд., под ред. H. Rabe и других, пока вышли тома I, II, V, VI, X, XI, XIII—XV, последний том вышел в 1931; Walz, Rhetores graeci, 9 Bde, Stuttgart, 1832—1836; Halm C., Rhetores latini minores, Lpz., 1864; Norden E., Die antike Kunstprosa, 4 Bde, Lpz., 1915—1923; Gomperz H., Sophistik und Rhetorik, Lpz., 1912; Chaignet A. E., La rhétorique et son histoire, P., 1888; Volkmann R., Die Rhetorik der Griechen u. Römer, 2 Aufl., Lpz., 1885; Ernesti J. A., Initia rhetorica, Lpz., 1750—1783; Schott H. A., Die Theorie der Beredsamkeit, Lpz., 1828—1849; Blair H., Lectures on Rhetoric and belles-lettres, 3 vv., Dublin, 1783; Campbell G., The Philosophy of Rhetoric, 2 vv., L., 1776; Whately R., Elements of Rhetoric, ed. 1, Gotha, 1827, ed. 10, N. Y., 1880 (есть нем. перев. «Grundlagen der Rhetorik», 1884); Bascom J., Philosophy of Rhetorik, 2-nd ed., N. Y., 1888; Wackernagel W., Poetik, Rhetorik u. Stylistik, 3 Aufl., Halle, 1906; Batteux Ch., Principes de littérature, в серии «Cours des belles-lettres», P., 1765; Philippi A., Die Kunst der Rede, Lpz., 1896; Le Clerc J. V., Nouvelle rhétorique française, P., 1822; Ломоносов М. В., Краткое руководство к красноречию, кн. I, в которой содержится риторика..., СПБ, 1748 (и в «Сочинениях», ред. М. И. Сухомлинова, т. III, СПБ, 1895); Опыт риторики [по Блеру], СПБ, 1791; Никольский А. С., Основания российской словесности, СПБ, 1792; Рижский Ив., Опыт риторики, СПБ, 1796; Мерзляков А., Об истинных качествах поэта и оратора рассуждение, М., 1824; Толмачев Я., Военное красноречие, 3 чч., СПБ, 1825; Галич А. И., Теория красноречия для всех родов прозаических сочинений, СПБ, 1830; Кошанский Н., Общая реторика, СПБ, 1829; Сперанский М., Правила высшего красноречия, 1844; Фойгт К., Мысли об истинном значении и содержании риторики, «ЖМНП», 1856, ч. 86; Миттермайер К., Руководство к судебной защите по уголовным делам, М., 1863; Гегель, Курс эстетики, кн. II, М., 1860; Луньяк И., Риторические этюды, СПБ, 1881; Певницкий В. Ф., Церковное красноречие и его основные законы, Киев, 1906; Гофман В., Слово оратора (Риторика и политика), Л., [1932]. *См.* также библиографию к ст. «*Речь ораторская*».

В. Гофман

РЕУФ Мехмед [1875—1918]—турецкий прозаик. Р. в Стамбуле. Владея французским

и английским яз., близко познакомился с зап.-европейской литературой. Воспринял некоторые влияния А. Додэ, Флобера, Мопассана, в меньшей мере Золя. В турецкой литературе связан с Халид-Зия, основателем прозы «Сервети-Фюнун» (*см. «Турецкая литература»*). Р.—один из крупных представителей этой школы, идеолог прогрессивной буржуазии, активный участник европеизации турецкой лит-ры. Начал лит-ую деятельность с авантюрных романов и лирических рассказов. В зрелые годы дал ряд романов, написанных в плане психологического реализма. Самым значительным из них является «Ейлюль» (Сентябрь), одно из лучших произведений турецкой лит-ры. В своих романах и рассказах Р. рисует быт и настроения буржуазных слоев турецкого общества, становившихся на путь европейской буржуазной культуры. Вместе с тем Р. близки националистические мотивы. Активный деятель турецкой буржуазии, Р. противопоставлял свое творчество сторонникам «искусства для искусства». Лит-ая деятельность Р., протекавшая в значительной своей части в годы тирании султана Абдула Гамида, имела большое прогрессивное значение.

Библиография: I. Кроме указ. в тексте: Фердаи Гарам (После муки любви); Гендж кыз калби (Сердце девочки); Менекше (Фиалка); Ихтизар (Агония); Сон эмел (Последнее желание). П ь е с ы: Пендже (Лапа); Джидаль (Драка); Ики куввет (Две силы) и др.

II. И с м а и л Х а б и б, История новой турецкой литературы, Стамбул, 1925; И с м а и л Х и к м е т, История турецкой литературы (XX век), Баку, 1925. *Дж. А.*

РЕФРЕН—*см. «Припев»*.

РЕЦ Франсуа Поль [François Paul de Gondi de Retz, 1613 — 1679]—франц. политический деятель и писатель. Один из вождей феодальной партии в эпоху Фронды. Парижский архиепископ и кардинал. Пользовался большим влиянием в среде парижской мелкой буржуазии. Из его лит-ого наследства исключительное значение имеют «Мемуары» (писались в сер. 60-х годов XVII века, впервые изданы в 1717). Особенно интересна 2-я часть, посвященная эпохе Фронды. Идеолог феодальной аристократии, Р. скорбел о гибели того порядка, к-рый «смирял произвол королей и препятствовал разнузданности народа». Он сумел нарисовать картину морального оскудения своего класса в критическую эпоху борьбы с укреплявшимся абсолютизмом. «Мемуары», написанные в тоне непринужденной исповеди светского человека (временами откровенной до цинизма, местами полной едкой иронии), пересыпанные крепкими словечками улицы, представляют своеобразный памятник художественной публицистики XVII в. Для Р. характерно оригинальное соединение литературной традиции аристократических салонов и бичующей политической сатиры мятежного Парижа времен Фронды.

Библиография: I. Ouvres complètes, 12 vv., 1872—1929 (первые 10 тт. вышли в 1872—1896, в 1920 и в 1929 вышли дополнительные тома, в последнем томе напечатана биография Retz'a, написанная Batiffol'ем); Критическое издание в серии «Collection des grands écrivains de la France»: Mémoires, introd. et notice p. A. Maurois, 4 vv., 1929.

II. S a i n t e - B e u v e C., Causeries du lundi, t. V, P., 1852; C u r n i e r L., Le cardinal de Retz et son temps, 2 vv., P., 1863; T o p i n M., Le cardinal de Retz, 1864; L a b i t t e J., Le cardinal de Retz, Amiens, 1869; B a t i f f o l L., Le cardinal de Retz, Paris, 1927 (переиздано с обстоятельными комментариями в [XII] т. «Ouvres complètes», под названием «Biographie du cardinal de Retz»). *Л. Галицкий*

РЕЦЕНЗИЯ—один из распространенных критических жанров. Р. составляют в толстых журналах так наз. «библиографический» отдел. Р.—критический разбор произведения—литературно-художественного, научного, публицистического характера и т. п.,—дающий информацию об этом произведении и оценку его в таких пределах, что краткий отзыв не перерастает в критический этюд (*см. «Критика»*). В дальнейшем мы будем касаться лишь рецензий на произведения беллетристические.

Р. распадается на три части: 1. Б и б л и о г р а ф и ч е с к и т о ч н о е о б о з н а ч е н и е рецензируемой книги. Выписывается фамилия, имя автора и название книги, том или часть, если книга разделена на таковые, издательство, место и год издания, число страниц в книге, тираж и цена. 2. И з л о ж е н и е с о д е р ж а н и я к н и г и. Для информации о художественном произведении необходимо пересказать фабулу, для научной работы—краткий пересказ содержания по главам или отделам книги. 3. О ц е н к а книги. Последняя часть самая существенная в Р., в ней выявляется характер Р. как одного из жанров лит-ой критики (*см.*).

Характер Р., ее идейный уровень обусловлены классовым мировоззрением автора, его литературоведческой подготовкой, его критическим мастерством. В наиболее передовых журналах прошлого Р. всегда играла роль боевого застрельщика в борьбе против отсталых и классово-чуждых произведений. В русской лит-ре редакторы—революционные демократы 60-х гг.—придавали Р. значение идейно-политической оценки лит-ры. По мнению Добролюбова, «журнал должен брать для библиографии только такие сочинения, которые или н е с о г л а с н ы или же с о г л а с н ы с его направлением; в первом случае он имеет возможность опровергнуть враждебные мысли, подрывать, осмеивать, уничтожать их, во втором же случае ему предоставляется предлог повторить свои собственные мысли, напомнить о них, разъяснить, подтвердить или усилить их. Сочинения же индифферентные в смысле направления, хотя бы и серьезные и интересные сами по себе, не должны попадать в библиографию общего журнала» (см. воспоминания М. Антоновича, в сб. «Шестидесятые годы», изд. «Academia», 1933, стр. 139).

Современная марксистская Р. должна быть строго научной и в то же время актуально-публицистической. Давая информацию о выходе книги и оценку ее, рецензент должен произвести научный анализ материала и осветить результаты своего исследования с точки зрения политических задач рабочего класса. Оценка должна не привноситься извне, а вытекать органически из факта, из его природы, которая определяет значение произведения для социалистического строительства. Рецензент должен уметь показать достижения или ошибки автора, подвергнуть критике последние; он должен уметь давать социаль-

ные характеристики не только идей, но и всех других элементов произведения. Абстрактные определения в Р. вроде таких, как «широкий замысел, оригинальная и острая фабула, интересная форма» и т. д., не дают в руки читателя критерия для оценки ни художественной ни идейной стороны произведения. Со стороны стиля Р. требует от автора краткости, уменья формулировать свои мысли в точной, сжатой и отчетливой форме.

Р. не требует развернутой аргументации, она должна избегать всяких отступлений от непосредственной задачи, исторических, философских и др. экскурсов. В противном случае Р. превращается в критическую статью. В истории критики мы находим еще особый вид Р. — а в т о р е ц е н з и и. Они обычно появляются тогда, когда в условиях лит-ой борьбы противники прибегают к замалчиванию тех или иных книг. Примером авторецензии может служить авторецензия Н. Г. Чернышевского на его книгу «Эстетические отношения искусства к действительности».

Библиография: M e u n i e r E. F., Die Entwicklung des Feuilletons der grossen Presse, Diss., Hdlb., 1914; L e m p i c k i S., v., Über literarische Kritik u. die Problème ihrer Erforschung, «Euphorion», XXV, 1924, S. 501 ff.; E c k a r d t F., Das Besprechungswesen, Lpz., 1927; M а ц у е в Н. И., Художественная литература русская и переводная. 1917—1925 гг., Указатель статей и рецензий, М.—Одесса, 1926; C о м о в Н. М., Критическая библиография. (Очерк газетной и журнальной библиографии), М., 1928, стр. 50 и сл.; M а ц у е в Н. И., Художественная литература в оценке периодической печати, «Литературный критик», 1933, №№ 4, 5 и 7; E г о ж е, Критика и литературоведение (Библиографический указатель), там же, 1934, №№ 2 и 3 (последняя работа является продолжением предыдущей; обе регистрируют рецензии и статьи по критике и литературоведению с апреля 1932 по август 1933); Летопись рецензий за 1934 г., под ред. Я. Н. Белецкого, В. И. Соловьева, Е. И. Шамурина, изд. Гос. центральной книжной палаты, М., 1935. *Н. Бельчиков*

РЕЧЬ ОРАТОРСКАЯ—разновидность публичной речи, противополагаемой функционально и структурно речи разговорной, частному, «бытовому» общению. В противоположность разговорной речи—обмену более или менее несложными и короткими репликами (отдельными фрагментарными высказываниями) двух или нескольких собеседников — публичная речь организуется в форме монолога, т. е. сложно построенного, развернутого и длительного высказывания, обращенного ко многим, к обществу (монологический речевой обмен в условиях массового общения). Монологическая форма общения, при котором высказывание развертывается в «речь» для планомерного и целостного раскрытия содержания, реализуется то в условиях непосредственного обмена—как речь устная, то опосредствованного—как речь письменная (через книгу, газету и пр.). Устная публичная речь предполагает особую организацию общения, а именно «собрание»—непосредственное наличие коллектива слушателей-собеседников. Количественные и качественные признаки наличного «собрания» играют немаловажную роль, так же как и условия непосредственного взаимодействия говорящего лица с аудиторией в процессе самого речеведения, как и коллективное одновременное восприятие речи на фоне всей обстановки «собрания» и в частности восприятие реального облика говорящего (голос, мимика, жесты и пр.). Все эти условия отсутствуют в практике письменно-публичной речи, что отражается на ином характере последней. Компромиссный характер приобретает устная публичная речь, опосредствованная радиопередачей («речь по радио»), при к-рой наличествует только момент произнесения и восприятия речи на слух, а в условиях телевидения—еще «изображение» говорящего; специфическая совокупность условий устно-речевого общения отсутствует.

Практика высокоразвитого общества знает многообразные виды и типы устной публичной речи. Оставляя в стороне художественную игровую речь—театральную и декламационную, с ее сложным генезисом и специфической структурой, мы встречаемся с различными формами устной публичной речи в более узком смысле, как речи «деловой»: агитационной, пропагандистской, научно-теоретической и пр.; здесь и митинговая речь, и дипломатическая, и научно-исследовательский доклад, и судебная речь, и университетская лекция, и научно-популярная «публичная лекция», и «вступительное слово» перед спектаклем, и «застольный спич», и «траурная речь», и т. п. Все эти формы являются различными видоизменениями и проявлениями публичной речи.

В собственном смысле речь ораторская—это речь политическая по содержанию и устная и публичная по форме. Политическая речь, закрепляемая литературно, в условиях опосредствованного общения, выступает и развивается как публицистическая—в широком смысле. Устная публичная речь выступает тем определеннее, полнее и ярче как ораторская, чем более выражен ее непосредственно-политический характер. Чем шире массы, к которым речь адресуется, и чем более всеобщий и злободневно-актуальный характер имеют реальные интересы, выражаемые речью, тем сильнее проявляется ораторское качество.

Таким образом речь ораторская определяется не внешне-формальными признаками, а внутренней структурой, обусловленной ее содержанием и функцией. Любая форма устно-публичного монолога — академическая речь, речь на банкете или на похоронах и т. п.— приобретает ораторский характер в зависимости от конкретных условий общественной практики, поскольку содержание и функция речи получают то или иное непосредственно политическое значение. Так напр. застольные речи на банкетах перед революцией 1848 во Франции или перед 1905 у нас носили ярко выраженный ораторский характер—были Р. о. в собственном смысле.

Чем более адэкватно действительности выражение политических интересов и чем это выражено действеннее, тем выше ораторское качество речи. Еще Демосфен подчеркнул, что «не слова и не звук голоса составляют славу оратора, но направление его политики» («Речь о венке»). Античные ораторы и теоретики Р. о. не только связывали ее с политической борьбой, но и определяли сущность Р. о. следующим образом: «Риторика (т. е. теория Р. о.—*см.* «*Реторика*») есть

как определяют некоторые, искусство хорошо говорить. Но это определение столь же неправильно, сколь и неполно... Гораздо удобнее определить так: риторика — искусство хорошо говорить по политическим (относящимся к государству) вопросам» (Сульпиций Виктор, Ораторские наставления). Р. о. возникает и развивается в классовом обществе по мере развития открытых политических форм классовой борьбы как одно из могущественных средств этой борьбы. (В рудиментарном состоянии Р. о., вернее ее элементы, восходят к стадии разложения родового строя и даже еще древнее.) Как форма непосредственного публичного общения Р. о. живо, остро и эластично выражает противоречивые столкновения классовых интересов, конкретные перипетии борьбы за власть, за политическое влияние. Отсюда ее агитационная и пропагандистская роль—когда-то монопольная, но и в эпоху широчайшего влияния печатного слова (и многих других способов и видов агитпропаганды) не только не утратившая значения, но и получившая небывалое развитие. Ораторское слово рождается на почве конфликтных общественных отношений, из противоречий интересов и воззрений как выражение несогласия, спора. Р. о. не только содержанием, но и своей структурой отражает противоречия общественной жизни: она полностью полемична. Эта полемичность проявляется прежде всего в противонаправленности Р. о., в том, что смысл почти любой Р. о.—либо нападение на враждебный смысл, точку зрения, довод или вывод, либо защита, обоснование своих воззрений. Оратор атакует или защищает. Понять организацию его речи можно, лишь учитывая тот идеологический план, к-рому она противопоставлена. Полемические выпады, намеки, образы, гиперболичность, ирония, умолчание, антитезы, категорическая резкость оценочных суждений, ход аргументации, контрасты формулировок и другие классические ораторские «средства» организуют речевой контрплан, противовес, к-рый не может быть полностью раскрыт без сопоставления с конкретными воззрениями противной стороны. Поэтому все «приемы» спора исторически выросли как «приемы» ораторские, «эристика» сложилась как вспомогательная дисциплина для риторики (также и логика—античная «диалектика»—и лингвистика как учение о тропах и фигурах, о синонимах, о двусмысленных словоупотреблениях и пр.).

Полемичность ораторской речи, ее боевое общественное назначение обусловили и особое внимание к эмоциональной выразительности, действенности слова, отсюда—разработка «приемов воздействия на чувство», которые восполняют и даже—в определенных ораторских стилях—заменяют аргументацию, анализ понятий и пр. Внимание к эффективности Р. о., к-рая завоевывает оратору и его партии победу, вызвало постоянные аналогии ораторства с военным делом: оратор—полководец; слова́—его армия. И так как смысл победы—в завоевании мнения аудитории, то издавна сложилось воззрение на Р. о. как на речь, специально убеждающую, «заражающую». Оратор организует движение речи как развернутую систему реплик. Для развернутой Р. о. характерна обычно более или менее сложная планомерность—развитие повествования, аргументации, иллюстраций, ссылок, сопоставлений, напоминаний, критики противной точки зрения—оснований и выводов—и утверждение своих воззрений. Отсюда забота о композиционной построенности, наиболее действенной в данных условиях,—разработанное еще древними учение о способах построения речи и ее отдельных частей (вступления, повествования, аргументационной части, заключения и пр.). Отсюда—в частности—широчайшее применение различных форм внутримонологической диалогизации речи и обширная плоскость соприкосновения с языком искусства (речью художественной). Внутримонологическая диалогизация (реплицирование) обнажает и заостряет полемическое движение смысла в Р. о. Всякий монолог есть единство внутренних «реплик» (смысловых компонентов речи), и движение речи реализуется путем их диалектического развития; в известном смысле монолог есть внутренний разговор. Диалогическому реплицированию в монологе соответствуют период, абзац, параграф, раздел, часть, композиционно выражающие движение мысли. Диалогическое строение речи например у античных философов и ученых (философские «диалоги», «речи» у историков) выступало как композиционное средство выражения противоречивого движения мысли и в то же время как явление стиля полемической и дидактической речи (изложение в форме разговора, обнажающее ход мыслей). Для полемически заостренной речи, какой является Р. о., в высшей степени характерны многообразные формы внутримонологического «разговора»: «риторический вопрос», «обращение», вопросно-ответный ход, при к-ром ответ на вопрос может выступить также в форме вопроса (риторические фигуры: «гипофора»—цитирование возможного возражения противника в целях его опровержения, «антипофора» — приведение противодоказательств, «гипокаталепсис»), «уступление» и др. функции их—не только обнажение хода мыслей (аргументации и пр.), но и полемическое заострение—нападение на противника, защита, апелляция к аудитории — «разговор» с нею. Оратор «обращается», задает вопросы и тут же отвечает на них, предупреждает возражения, предвосхищая их характер, и т. п. Зачастую речь драматизируется: появляется полемическая «мишень», образ противника («персонификация»), от лица к-рого формулируются мысли, подлежащие опровержению, и им противополагаются с антитетической резкостью суждения оратора. Забота о действенности, конкретности, яркости и эмоциональной насыщенности выражения мыслей в известной мере сближает ораторский язык с художественным, для которого характерно не терминологическое абстрактное выражение понятий и их связей и отношений, а «образная» конкретность выражения: раскрытие содержания понятий путем обнаружения хода их образования и макси-

мальной конкретизации их определенных сторон и связей, благодаря чему преодолевается всеобщий и расплывчатый характер отвлеченного выражения. Метафора, сравнение, метонимия, гипербола, перифраз, ирония и т. п. средства выражения, сообщающие языку «ощутительную ясность и высшую определительность» (Гегель), широко используются в Р. о. соответственно ее содержанию, целевой установке и ближайшим функциональным условиям. Равным образом оратору приходится (особенно в судебной речи) создавать близкие к художественным формы повествовательной и описательной речи («рисовать картины», «восстанавливать ход событий», строить психологические и пр. «характеристики» людей и т. п.). Кроме того оратор стремится к звуковой, произносительной и в частности интонационной выразительности речи и должен иметь дело с мимико-жестикуляционной стороной произнесения. Здесь — точка соприкосновения с «декламационной» и театральной речью. Само собой разумеется, что не все перечисленные признаки необходимы в каждой Р. о. Эти признаки и сходства и их соотношение меняются в зависимости от содержания и направленности каждой данной Р. о., от исторических условий, ее определивших. Так напр. небольшая митинговая речь может быть свободной от сложной системы логической аргументации и строиться преимущественно в эмоциональном плане и т. п. Все эти многообразные стороны действенной выразительности, к к-рой стремится оратор, издавна определили взгляд на Р. о. как на искусство слова, имеющее непосредственно прикладное значение. Идеалистическое отношение к ораторскому искусству влекло за собой фетишизацию «средств ораторского убеждения», выразительных приемов и способов аргументации, которые в риторике формализировались и наделялись иллюзорной самостоятельной силой и собственным содержанием независимо от реального содержания мысли, от соответствия выражения объективной действительности. Развитию риторики как теории исторически соответствовало риторическое качество Р. о., т. е. ораторская «фраза»: мнимая выразительность, неадэкватность выражения реальной действительности. «Фраза» служит средством самообмана, иллюзорно восполняя игрой понятиями и представлениями ограниченность подлинного познания действительности, а с другой стороны—средством обмана, в соответствии с потребностями эксплоатирующих классов держать массу в идеологическом плену. Вся история Р. о., ближайшим образом связанная с развитием политических форм классовой борьбы, представляет собой историю изменений риторических форм и стилей на пути—скачкообразном и противоречивом—к полному преодолению и снятию риторики и риторичности в теории и речевой практике пролетариата.

История Р. о., традиционно начинающаяся с древнегреческой эпохи, действительно опирается на непреложный факт, что именно на почве антично-рабовладельческого общества ораторство и его теория впервые получили исторически засвидетельствованное относительно широкое и свободное развитие в типических формах, характерных для этого рода речевой практики. Но это конечно не означает, что Р. о. «родилась» именно в древней Греции или что она—«оригинальное порождение» «эллинского духа», продукт «расового» или «национального гения», как пыталась объяснять буржуазная наука. Р. о. возникает и развивается всюду, где возникает общественная потребность и наличествуют необходимые предпосылки экономического и политического характера. Диктатура рабовладельцев, представлявшая политическую сущность античного государства, сопровождалась развитием относительно высоких форм рабовладельческой демократии. Открытая политическая борьба классов и партий внутри свободного населения, процесс демократизации государственного аппарата (выборность, коллегиальность, народное собрание, сенат, гласный состязательный процесс и пр.) в Афинах и в Риме республиканского периода—таковы ближайшие условия расцвета Р. о. В Афинах этот расцвет был подготовлен ходом экономического и политического развития в VII и VI вв. до н. э. Известен напр. рассказ о том, как Писистрат [VI в.], вождь демократических слоев, якобы благодаря своему красноречию, проявленному в народном собрании, захватил верховную власть; а еще раньше [594] законы Солона «в интересах правосудия» разрешали адвокатские выступления на суде лишь по делам малолетних и женщин, а прочие граждане могли только лично защищать свои интересы, что привело на практике к изготовлению «искусных» речей по заказу состоятельных тяжущихся специалистами—«логарифмами». Эпоха морского могущества V и IV вв.—с окончания персидских войн до падения афинской государственности—дала классические образцы греческого ораторского искусства—речи судебной, «совещательной» (в народном собрании) и «эпидектической» («торжественной»). Крупнейшими греческими ораторами разных партий были: Перикл, Клеон, Горгий, Лисий, Исократ, Исей, Ликург, Гиперид, Эсхин, Демад, Демосфен; в их речах политическое содержание древнегреч. классовой борьбы получило наиболее полное, яркое и напряженное софистически-риторическое выражение, обоснованное принципами и соответствующее методу логически выдержанной аргументации. Падение афинской демократии было падением и Р. о., нашедшей приют в школе как средство лит-ого упражнения и замкнувшейся в узкие литературно-академические и обрядово-бытовые формы. Р. о. делается ораторской только по форме. В Риме развитие рабовладельческой демократии точно так же сопровождалось развитием политического «красноречия», которое вовсе не было «привито со стороны» в результате «знакомства» с греческой речевой культурой, а возникло гораздо раньше этого «знакомства»; большое сходство в чертах развития Р. о. с Грецией было обусловлено сходством хозяйственного и политического строя. Начиная с III в., особенно со второй пунической войны [201] и до падения респу-

бликанского режима, Р. о. играла огромную политическую роль, становясь в устах революционных вождей — народных трибунов (величайший из них — Гай Гракх) — столь грозной силой для землевладельцев и плутократов, что правящие классы и партии вынуждены были принимать административно-законодательные меры против распространения риторических школ—проводников ораторского искусства в народные массы (эдикт 92 г. и др.). Крупнейшими ораторами разных партий были: Катон Старший, С. Гальба, Г. Гракх, М. Антоний, Л. Красс, Ю. Цезарь, Цицерон; в их речах воплотился второй и последний исторический тур античной риторики в действии. Монархия, по словам Тацита, смирила все, в том числе и красноречие. Буйный форум опустел навсегда. Сенат превратился в исполнительную коллегию императорских чиновников. Единственным видом политической речи сделался панегирик императору. Ораторское действие превратилось в «спектакль» и в бытовой ритуал; Р. о.— в «изящную словесность», «декламацию».

Поворот умирающего античного общества вспять к натуральному хозяйству, распад хозяйственных и политических связей и отношений сопровождались глубочайшим идеологическим кризисом: социальная катастрофа отразилась теологизацией сознания; религиозная борьба становилась господствующей формой выражения классовой борьбы; теологизировалась и риторика. В IV в. Августин перевел античную риторику на язык христианской идеологии. Именно в этом веке, когда еще существовало античное общество, ораторствовали величайшие христианские агитаторы—Василий Великий, Григорий Богослов и Иоанн Златоуст, ученики греческих «языческих» риторов. В своих речах они обращались к массе еще на общем языке, и сквозь религиозную «небесную» символику и проповедь «спасения души» еще живо проскальзывали «земные» слова открытого выражения экономических и политических интересов, волновавших массы. Средневековый феодализм, с его идиотическими условиями жизни, хозяйственно-политической раздробленностью, ничтожной городской общественностью, сопровождался падением и публичной речи: для нее не было ни широкой потребности ни языковой базы в виде общего языка. Общение масс было крайне ограниченным количественно и качественно. Массы общались на разрозненных, дробных диалектах (говорах), и граница общения совпадала обычно с границей владения помещика-государя или данного города. Единственным общим языком был чуждый, непонятный массам классовый язык феодалов, обслуживающий в первую очередь нужды церкви—крупнейшего феодала—в качестве лит-ого языка (на Западе—латынь, на Руси—церковно-славянский язык). Публичная речь в роли «служанки богословия» (проповедь и диспутивно-лекционная речь) не могла иметь ни массовой аудитории (была непонятна) ни какой-либо другой общественной «площадки» кроме церкви и ее филиала—средневекового университета. Феодализм не нуждался в широком и свободном развитии публичной речи. Средневековая Р. о., застывшая в неподвижных схоластических формах, лишенная своей роли открытого выражения политики, или сближалась с заклинательной магической речью или служила выражением теологических воззрений в виде сложнейших формально-логических спекуляций. Факты рассматриваются как мистический результат. Даже в XVII веке знаменитый французский адвокат Клод Готье, выступая на суде, доказывал, что «демон шестого разряда» «доставил повод для этого процесса», а в XV в. адвокат Арто обосновывал необходимость двух университетов во Франции ссылкой на священное писание, где сказано, что трон Соломона стоял на двух больших основаниях (судебная речь появилась вновь лишь по мере замены средневекового письменного канцелярского процесса гласным состязательным судом). С вступлением на историческую арену буржуазии развернулось широкое антифеодальное движение городов и крестьянства, и это движение требовало развития агитационно-политической деятельности: на новой основе воскресли принципы античной риторики, причем на первых порах ораторы буржуазии (Лютер) и революционного крестьянства (Т. Мюнцер) широко пользовались феодальным оружием религиозной символики, в которую вкладывали новое содержание антифеодальной борьбы; еще кромвелевские революционеры агитировали церковной фразеологией. Но с другой стороны, уже в XVII в. буржуазные представители во французских Генеральных штатах противопоставляли сословно-мистической традиционно-авторитарной фразеологии феодального дворянства открытые формы выражения экономических и политических интересов, говоря от имени «народа» и о «народе». Эпоха национальных революций, ознаменовавших победу и утверждение молодого капитализма, сопровождалась небывалым расцветом публичной речи—печатной и устной. Новый характер производства, повлекший за собой рост и усложнение городской жизни, хозяйственно-политическое объединение народных масс, крушение сословных и всяческих местных границ в пределах национального государства, выход из «идиотической» жизни широких масс, революционное вовлечение этих масс в политику, падение авторитетной религиозной идеологии—все это необходимо учесть для понимания причин и условий расцвета буржуазной Р. о., с небывалым разнообразием ее видов и форм, широтой функций и всеобщностью адреса: революционная буржуазия обращалась ко всей массе общества во имя «массовых» интересов. Буржуазная Р. о. получила наивысшее воплощение в практике французской революции 1789 (Мирабо, Верньо, Дантон, Робеспьер, Сен-Жюст, Марат). Это было красноречие подлинного размаха и героического пафоса. Основные виды Р. о. при капитализме—речь парламентская, митинговая и судебная—развивались тем шире и свободнее, чем шире и последовательнее было развитие демократических форм буржуазной диктатуры. Поэтому «классические» страны буржуазной демократии—Англия и

Франция — дали наиболее высокие и многочисленные образцы капиталистической Р. о. По мере превращения буржуазии из класса революционного в контрреволюционный—с окончанием борьбы с феодалами и усилением борьбы с пролетариатом, подавление к-рого стало основным содержанием всей буржуазной политики,—стало падать и качество буржуазного ораторства. Помимо восполнения риторичностью классовой ограниченности познания действительности, помимо риторического самообмана теперь присоединилось сознательное творчество иллюзий — риторический обман. Риторичность революционная, наличие к-рой не снимало относительно высокой (по сравнению с античностью и тем более—феодализмом) познавательной ценности речи, стала риторичностью реакционной, которая не восполняла, а подменяла иллюзорным выражением познание действительности, чтобы ее затемнить и приукрасить. Ораторская практика контрреволюционной буржуазии во всем мире стала все более обнаженно и грубо риторичной: «публику нельзя убедить логикой, но можно убедить сказками» (Лассвель); «отличительная черта пропаганды—равнодушие к правде; правда ценна постольку, поскольку она может оказать желаемое действие» («Британская энциклопедия»); «когда не можешь возразить по существу, то отделывайся словами» (Гамильтон). Потребность в риторичности стала для буржуазии тем сильнее, чем труднее было удерживать массы в подчинении. Древние принципы софистической риторики, расширенно воспроизведенные на основе всемирно-исторической борьбы капитализма с пролетариатом, оказались особенно необходимыми для защиты господства монополистического капитала от натиска пролетарской революции. Наиболее полно и ярко современный буржуазно-ораторский стиль воплощен в речах фашистов и социал-фашистов (социал-демократов); сущность этого стиля наилучшим образом раскрывается в свете замечания «Коммунистического манифеста» по поводу буржуазного социализма: «Наиболее подходящее для себя выражение буржуазный социализм находит лишь тогда, когда превращается в простую риторическую фигуру» (Маркс К. и Энгельс Ф., Сочин., т. V, изд. ИМЭ, М.—Л., 1929, стр. 509). Загнивание буржуазной демократии сопровождается качественным декадансом ораторства, становящегося все более выхолощенной «риторической фигурой», содержанием к-рой является она сама. Снова ораторское слово сближается с заклинательной «словесной магией». Этого требует неразрешимое противоречие: буржуазия не может обойтись без идеологической «обработки общественного мнения», а классовые интересы буржуазии противоположны реальным интересам всего остального общества; поэтому у буржуазии нет действительно общего по содержанию языка с массами. Этот общий язык она стала фальсифицировать на другой день после своей победы над феодализмом—и чем дальше, тем больше. Адресуясь к массам и их жизненным интересам, Р. о. буржуазии оказывается речью с фальшивым адресом и мистифицированным содержанием, выражение к-рого прикрывает подлинно классово-эгоистические интересы. Новейшим примером буржуазной Р. о. на этапе ее распада, примером, ярко демонстрирующим характерные особенности этого этапа, является фашистская Р. о. (Геринг, Гитлер и др.). Отличительным признаком речей фашистов является подмена убеждения уверениями, документации магическими заклинаниями, подмена действительности, ее отражения в Р. о. мистификацией действительности. Этому способствует и внешняя театрализация—обстановка, одежда,—какая сопутствует ораторствование фашистов. И в области Р. о., как и во всем остальном, буржуазная природа фашизма выступает предельно выразительно.

Пролетариат владеет научно-достоверной диалектико-материалистической теорией и ведет научно обоснованную политику; с другой стороны, он не нуждается в средствах обмана для достижения своих классовых интересов, т. к. эти интересы действительно совпадают с интересами всех трудящихся. Пролетариат стремится не к мистификации классовой борьбы, а к предельному обнажению ее сущности, т. к. его задачей является уничтожение классов и построение бесклассового общества. Поэтому пролетариат враждебен всякой риторике и риторичности, всякой фразе. Пользуясь Р. о. как орудием борьбы за социализм, пролетариат стремится к наиболее адэкватному, полному, всестороннему и действенному выражению реального положения вещей, и это выражение действительно, а не фиктивно адресуется широчайшим массам. Все средства ораторской выразительности, направленные на раскрытие осознания действительности, служат этой задаче, а не риторической «магии», «безразличной к правде». Это не значит, разумеется, что пролетарская Р. о. ограничивается простым констатированием фактов действительности. Волевая целенаправленность—необходимое ее свойство. Отсюда и эмоциональная насыщенность пролетарской Р. о. Но действенность последней вытекает из раскрытия объективной действительности и дальше всего отстоит от магических заклинаний. На ранних этапах пролетарского движения, до соединения его с теорией научного социализма (марксизмом) и до создания самостоятельной политической партии, ораторы пролетариата пользуются еще буржуазным риторическим языком. В эпоху чартизма в речах ораторов-чартистов еще сильны риторические элементы, поскольку сильны еще мелкобуржуазные иллюзии, поскольку пролетариат боролся еще под знаменем буржуазной демократии и либеральной рабочей политики (Гарней, О'Коннор, Джонс и др.). Риторические формы выражали новое социальное содержание, но не осознанное еще до конца как новое, еще искаженное буржуазно-демократической «мифологией». А впоследствии ораторы соц.-дем. (и тогда, когда она была рабочей партией) попадали «во власть фразы», т. е. риторического языка, всякий раз, как они отражали то или иное буржуазное влияние, уклонялись от марксизма, не совместимого с «фразой». Маркс и Эн-

гельс дали впервые в мировой истории образцы пролетарской Р. о., принципиально и практически чуждой всякой риторики и риторичности. Сдобренному «патетическими газами» выражению абстрактных формально-логических неподвижных понятий и субъективно-диалектической игре понятиями был противопоставлен новый речевой стиль, выражение конкретных диалектических понятий и их анализа, вскрывающего наглядно процесс образования понятий и обнажающего противоречия, в них заложенные, для всестороннего гибкого отражения действительности. В речи «О свободе торговли» [1848] Маркс дал классический образец пролетарского речевого стиля, разоблачающего подлинную действительность: «... Не позволяйте обманывать себя абстрактным словом с в о б о д а. Чья свобода? Это слово не означает свободы одной личности по отношению к другой. Оно означает свободу, которою капитал пользуется для угнетения рабочего. Зачем освящать свободную конкуренцию этой идеей свободы? Ведь эта идея свободы сама представляет собою продукт того порядка вещей, который...» и т. д. (Маркс К. и Энгельс Ф., Сочин., т. V, изд. ИМЭ, М.—Л., 1929, стр. 459). Так началась историческая борьба против «прятанья», скрыванья, «затушевывания» действительности, против иллюзорности, искажения реальных фактов и отношений посредством риторической «ловкости»: «патетических газов», двусмысленности, абстрактности, восклицаний, лести, клеветы, запугиваний, уговариваний, стилевой мимикрии и т. д. и т. п. Эта борьба стала неотъемлемым признаком пролетарской Р. о. В речах большевистских ораторов (а также ораторов компартий других стран) дальше развились заложенные Марксом и Энгельсом основы пролетарской ораторской практики.

Ораторская практика Маркса и Энгельса получила дальнейшее широкое и глубокое развитие всемирно-исторического значения в речах большевистских ораторов—и прежде всего Ленина и Сталина. Тов. Сталин характеризовал ораторское искусство Ленина следующими словами: «Необычайная сила убеждения, простота и ясность аргументации, короткие и всем понятные фразы, отсутствие рисовки, отсутствие головокружительных жестов и эффектных фраз, бьющих на впечатление,—все это выгодно отличало речи Ленина от речей обычных „парламентских“ ораторов.

Но меня пленила тогда не эта сторона речей Ленина. Меня пленила та непреодолимая сила логики в речах Ленина, которая несколько сухо, но зато основательно овладевает аудиторией, постепенно электризует ее и потом берет ее в плен, как говорят, без остатка. Я помню, как говорили тогда многие из делегатов: „Логика в речах Ленина—это какие-то всесильные щупальцы, которые охватывают тебя со всех сторон клещами и из объятий которых нет мочи вырваться: либо сдавайся, либо решайся на полный провал“.

Я думаю, что эта особенность в речах Ленина является самой сильной стороной его ораторского искусства» (И. С т а л и н, О Ленине, «Правда», 1924, от 24/II; перепеч. там же, 1934, от 21/I). У т. Сталина в его речах четко выступает та же предельная логическая последовательность, аргументированность, ясность и простота. Скульптурная лепка всей речи и филигранная отточенность формулировок придают речам т. Сталина на фоне пролетарской Р. о. качества особенно высоко стоящих образцов.

Библиография: B e n t h a m J., The book of fallacies, 1824; M u n d t Th., Die Staatsberedsamkeit der neueren Völker, Berlin, 1848; P e r r o t G., L'éloquence politique et judiciaire à Athènes, P., 1873; A u b e r t i n C h., L'éloquence politique et parlementaire en France avant 1789, P., 1882; B l a s s, Die attische Beredsamkeit (I—IV), Lpz., 1868—1881, 2 Aufl., 1887—1898; W i t z, L'éloquence scientifique, Bruges, 1887; C h a b r i e r A., Les orateurs politiques de la France, P., 1887; H a r r i s R., Hints on advocacy, New ed., L., 1889; O r t l o f f H., Die gerichtliche Redekunst, 2 Ausg., Berlin, 1890; F l a t h e Th., Deutsche Reden, 2 Bde, Lpz., 1893—1894; R i n g w a l t R., ed., Modern American oratory, 1898; B r a s t o w L., Representative modern Preachers, 1904; A u l a r d F. A., Les orateurs de la Révolution, nouv. éd., 3 vv., Paris, 1905—1907; N o r d e n E., Die antike Kunstprosa vom VI. Jh. bis in die Zeit der Renaissance, 4 Bde, Lpz., 1915—1923; D a m a s c h k e A., Geschichte der Redekunst, Jena, 1921; C o c h r a n e R., The treasury of British eloquence, Edinb., 1897; R e i n a c h J., L'éloquence française depuis la Révolution jusqu'à nos jours, P., 1894 (хрестом. образцы со вступ. статьей); и др. Особенно велико количество практических руководств—франц., англ. и немецк.—и изданий речей. На русск. яз. литература крайне незначительна; наиболее существенны: Т и м о ф е е в А., Очерки по истории красноречия, СПБ, 1899; Е г о ж е, Судебное красноречие в России, СПБ, 1900; Е г о ж е, Речи сторон в уголовном процессе, СПБ,1897; С е р г е и ч П., Искусство речи на суде, СПБ, 1910; Л я х о в е ц к и й Л., Характеристики известных русских судебных ораторов, СПБ, 1902; К у д р и н Н., Очерки современной Франции, СПБ, 1904; Д е р ю ж и н с к и й В., Публичные митинги в Англии, «Вестник Европы», 1893, №№ 2 и 3; О л а р А., Ораторы революции, 2 тт., М., 1907—1908 (неполн. перев.); Ш м а к о в А., Судебные ораторы Франции, М., 1888 (Сборник речей со статьей Беррье «Очерк истории красноречия»); Т о л м а ч е в Я., Военное красноречие, основанное на общих началах словесности с присовокуплением примеров в разных родах оного, СПБ, 1825; и др. Об ораторской речи в свете риторической проблемы: Г а р р и с Р., Школа адвокатуры, СПБ, 1911; Г л и н с к и й Б., Русское судебное красноречие, СПБ, 1897; Л е в е н с т и л ь А., Речь государственного обвинителя в уголовном суде, СПБ, 1894; А р с е н ь е в К., Французская адвокатура, «Вестник Европы», 1886, № 1; П е в ш и ц к и й В. Ф., Церковное красноречие и его основные законы, Киев, 1906; Г о ф м а н В., Слово оратора. (Риторика и политика), Изд-во писателей в Ленинграде, Л., 1932 (*см.* также библиографические указания к «*Риторике*»). *В. Гофман*

РЕШАД Нури [ок. 1892—]—турецкий писатель. Работал в качестве учителя начальной школы, затем, получив высшее образование,—средней школы. Уехал из Стамбула в провинцию, считая важнейшей задачей просветительную работу среди низших слоев народа. Эта связь с жизнью страны позволила Р. накопить большой материал для лит-ой работы. Р. стал печататься после революции 1908 в условиях большого оживления турецкой лит-ры. Начал Р. с театральной критики. Затем выступил как драматург, написав «Ханчер» (Кинжал), «Ески рууя» (Старый сон) и др., поставленные в крупнейшем национальном театре Стамбула «Дарюльбедае». Одновременно Р. написал ряд рассказов. Значение Р. в турецкой лит-ре определяется однако не этими произведениями, а большими романами и прежде всего романом «Чалы-Кушу» (Королек). Турецкая лит-ра даже периода «Эдебийат-Джедиде» (Новая литература) занималась гл. обр. жизнью стамбульской аристократии, буржуазии и мещанства (*см.* «*Турецкая литература*»). Решад показал про-

винциальную Турцию, реалистически вскрыв противоречия между «прекрасным» буржуазно-помещичьим Стамбулом и нищей, разоренной Анатолией. В «Чалы-Кушу» Р. дал образ Фериде, девушки, вышедшей из «воспитанной» семьи Стамбула, покинувшей спокойную жизнь и приехавшей в Анатолию с целью просвещать «жалких детей народа». Претерпевая огромные трудности, она в качестве учительницы работает в Анатолии. «Лицом к Анатолии, к народу, который погряз в темноте»—таков основной смысл романа. Вместе с тем положительным героем выступает здесь и представитель пантуркизма, защитник националистических идей. Реализму Р. соответствует и язык его романа—живой, простой, близкий к разговорной речи. Язык Р. является образцовым языком прозы современной турецкой лит-ры. Романом «Чалы-Кушу», этим крупнейшим явлением новой турецкой лит-ры, а также другим своим романом—«Дудактан-Кальбе» (От губ в сердце)—Р. выступил как яркий выразитель буржуазно-демократического и националистического движения новой Турции.

Библиография: I. Кроме указ. в тексте: Теменна (Приветствие); Сонмюш йылдызлар (Гашеные звезды); Гизли Эл (Тайная рука); Таш парчасы (Кусок камня) и др.

II. Исмаил Хабиб, История новой турецкой литературы, Стамбул, 1925; Исмаил Хикмет, История турецкой литературы (Двадцатый век), Баку, 1926.

Дж. Ахрем

РЕШЕТНИКОВ Федор Михайлович [1841—1871]—беллетрист. Дед Р. был уездным казначеем, отец—дьячком, к концу жизни—почтальоном. Мать—дочь дьячка. Дядя и воспитатель был приемщиком почтовой конторы в Перми. Родился Р. в Екатеринбурге, воспитывался и учился в Перми—сначала в приходском училище, а затем—в уездном. В 1856 учение Р. было прервано: за хищение корреспонденции из почтовой конторы он был предан суду; по малолетству был присужден к «эпитимии» в монастыре. Наказание Р. отбывал в Соликамске, где монахи приучили Р. к вину. Через год прерванное учение возобновилось; в 1859 Р. окончил уездное училище и уехал из Перми в Екатеринбург, куда был переведен его воспитатель-дядя. В том же году Р. определился на службу в екатеринбургский уездный суд, был сначала писцом, а затем и. д. начальника горнозаводского стола. В Екатеринбурге начались первые лит-ые опыты Р., сурово встреченные домашними. Широкое развитие творческая деятельность Р. получила в Перми, куда он перевелся канцелярским служащим пермской казенной палаты [1861]. В Перми же, в местной газете, появились и первые печатные произведения Р. [1862]. В 1863 по протекции ревизовавшего пермские учреждения министерского чиновника Р. перевелся в Петербург, поступил канцелярским служащим одного из департаментов министерства финансов и в том же году начал сотрудничество в «Северной пчеле». В 1864 в «Современнике» были напечатаны «Подлиповцы», написанные вероятно еще в Перми, «Ставленник», «Макся»; в «Русском слове»—«Воспоминания детства». В том же году Р. вышел в отставку и с этого времени жил лит-ым трудом. В 1865, после поездки на родину, Р. написал большой роман—«Горнорабочие». Первая часть романа была напечатана в «Современнике», две другие после закрытия «Современника» остались на руках у Р. Второй роман из жизни горнорабочих—«Глумовы»—Р. печатал в «Деле» [1866—1867], но напечатаны были только две части: третью часть редакция «Дела» печатать не согласилась. Только третий роман Р. из рабочей жизни—«Где лучше?»—был напечатан полностью («Отечественные записки», 1868). В 1867 семья Р. переселилась



в Брест, где жена Р. получила должность повивальной бабки. В 1867 у Р. появились первые признаки грозной болезни—кровохарканье. В 1870 семья Р. переселилась в Петербург. В том же году вышел новый роман Р. «Свой хлеб». В марте 1871 Решетников умер от отека легких.

Своеобразие творчества Р., резко отличавшее его от других писателей демократического лагеря,—ярко выраженный интерес к рабочему классу, его положению и материальному быту. Этими темами определяется особое место Р. среди группы писателей-шестидесятников (Голицинский, Левитов в известной части своих произведений, Воронов, молодой Гл. Успенский), которых объединяла принадлежность к городской мелкобуржуазной демократии, равнодушие к «народнической» проблематике, понимание противоречий интересов городской бедноты и их эксплоататоров, политический индиферентизм, пессимистическая оценка будущего. Данная группа резко отличалась от революционно-демократических писателей, идеологов революционного крестьянства,—Чернышевского, Некрасова, Салтыкова и др.,—в революционной борьбе с помещиками и буржуазией осуществлявших требования крестьянской демократии.

Народническая критика 70-х гг. не умела различать в «народном мире» составлявшие этот мир стихии. Критика эта, отмечая особенности творчества и интересов Решетникова (Ткачев), находила в них черты «народного реализма»—не больше (Шелгунов, Скабичев-

ский и др.). Эпигоны народнической критики совершенно игнорировали указанное своеобразие Р. и включали его в одну группу с писателями ярко выраженного народнического направления. Наиболее близкими к народничеству в смысле интереса к крестьянству, его положению являются «Подлиповцы». Здесь даны ужасные картины нищенской жизни деревни, где люди живут, как «лошади и коровы», и где их животной жизни противопоставлена тоска автора по человеческому, хотя бы несколько обеспеченному существованию. Но народническая ортодоксия—«мир», «община»—и в этом произведении чужда Р. Основным же содержанием творчества Р. является вопрос о положении рабочих, оставивших деревню и ищущих счастья в наемном труде. Темы о рабочих—волжанах, уральских, петербургских и т. д.—основные темы его произведений, начиная с ранних («Скрипач», «Раскольник») и кончая таким, казалось бы, проблемным, интеллигентским романом, как «Свой хлеб». Говоря о русском рабочем классе в эпоху его становления, Р. не мог обойти деревни и крестьянства и в своих «рабочих» (по темам) произведениях, но оно интересует его только тогда, когда выходит из-под «власти земли» и отправляется на поиски «где лучше» («Старые и новые знакомые», «На заработки», «Женщины Никольского рынка», ряд персонажей и ситуаций в «Где лучше?» и пр.). Однако определение Р. как «пролетписателя начального часа» (Дивильковский), «предшественника пролетарской литературы» (Бродский-Краснов) не может считаться правильным. Р. твердо усвоил истину, что «бедному человеку с ничтожным званием нечего и думать о свободе», что только «богачество» — экономическая независимость—путь к освобождению; он видит, что личное освобождение отдельных рабочих порождает кулаков и эксплоататоров (Корчагин в «Глумовых»), но мысль его не находит выхода: на вопрос «где лучше»—он может ответить только одно: «на том свете, должно быть, лучше». Пессимизм Р., равнодушие к политической борьбе его эпохи, недоверие к революционной интеллигенции, возглавлявшей эту борьбу (см. «Дневник»),—все это не дает никакого права считать Р. идеологом пролетариата даже той ранней стадии пролетарской борьбы. Р. выражает в своем творчестве настроения темной, отсталой, забитой крепостным правом рабочей массы, отделенного от земли крестьянства, городского мещанства. Тем не менее постановка проблемы «рабочего человека» в большой лит-ре, до к-рой Р. поднялся, указание на неразрешимость ее при данных условиях—огромная лит-ая заслуга Р. перед пролетарским движением, и, несмотря на авторский пессимизм, выводы, к к-рым приходили читатели Р., не могли не будить революционной мысли. Это революционизирующее значение творчества Р. особенно велико было в условиях его времени, когда господствовала литература либерального дворянства и буржуазии (Тургенев, Гончаров и др.).

Враждебная демократии критика отказывала Р. в художественном мастерстве: голое фотографирование низменных сторон жизни—главное обвинение, предъявлявшееся Р. из правого лагеря (Авсеенко, позже Чуйко). Расположенная к Р. критика робко защищала его как художника, изобретая внеэстетические категории для определения его художественного мастерства и дарования: «талант тщательного и точного наблюдения» (Михайловский), «характеристичность» (Е. Соловьев), «публицистическое искусство» (Дивильковский); «трезвая правда», которая «дальше итти не может»,—так определял характер творчества Решетникова Тургенев. Изучение экономической стороны жизни («вгрызание в жизнь»), борьба с выдумкой («фантазией»), установка на общественную полезность («делать пользу людям»)—таково эстетическое credo самого Р. Это сближает в какой-то степени его эстетические воззрения с эстетической теорией Чернышевского, хотя положительно можно утверждать, что философия Чернышевского была недоступна Р. В действительности творчество Р., не лишенное натурализма, обнаруживает большую наблюдательность и вдумчивость автора; Р. дал очень выразительную характеристику изображавшейся им среды.

Критика указывала, что в своем художественном творчестве Р. материалистически подходил к жизни (Ткачев и др.), но материализм его примитивен и схематичен; слишком непосредственна у Р. связь между гнетущими экономич. условиями и движением масс и отдельных лиц в его романах и очерках. Масса механически складывается из отдельных человеческих единиц, и ее движение есть только результат действия одинаково направленных сил. Такова бурлацкая толпа, движущаяся к реке в «Подлиповцах», толпа женщин на Никольском рынке, толпа соленосок на варницах и т. д. Каждый из его персонажей думает, чувствует, стремится, как все; пожалуй только в Василии Корчагине («Глумовы»—он же Влас Короваев в «Где лучше?») намечается что-то свое—по крайней мере он не сразу идет по той дороге, по к-рой движутся другие. Каждый выделенный автором из массы персонаж точно отражает массу; был бы выделен другой, он действовал бы также. Личность у Р. бессильна. Она вся целиком зависит от тех обстоятельств, к-рые образуют данную ситуацию, и ничего не пытается в них изменить. В лучшем случае личность либо приспособляется к обстоятельствам, ищет, «где лучше», спокойнее, где не так бы били, где не так бы было голодно (Петров, Терентий Горюнов—«Где лучше?»), Дарья Андреева—«Свой хлеб», Пила и Сысойка—«Подлиповцы»), либо стихийно протестует, озлобленно уходит из жизни (Яшка, Илья Глумов и др.). Правда, личность растет по мере развертывания сюжета: к концу «очерка» выросли Пила и Сысойка, «развились» дети Пилы, растет Пелагея Прохоровна. Но рост героев Р. мало меняет дело: экономическая стихия тяготеет над ними все так же, не вызывая осознанной жажды борьбы и противодействия. Поскольку жизнь массы обусловлена только стихией, теряется смысл отражать внутренние переживания живой личности. Жизненный ее про-

цесс превращается в физиологический, лишь слегка усложненный простейшими психическими актами, до крайности примитивными ощущениями. Несмотря на натуралистич. характер, творчество Р. дает яркие картины социальной действительности своего времени.

Библиография: I. Сочинения, 2 тт., изд. К. Н. Плотникова, СПБ, 1869 (прижизненное изд.); Сочинения, 2 тт., изд. К. Т. Солдатенкова, М., 1874 (ред. Г. И. Успенского, с его вступ. статьей); Сочинения, в 2 тт., дешевое изд. Ф. Павленкова, СПБ, 1890 (ред. М. А. Протопопова и его вступ. статья); То же, изд. 2, СПБ, 1896; Полное собр. сочин., в 2 тт., изд. книжн. маг. П. В. Луковникова, СПБ, 1904 (ред. А. М. Скабичевского и его вступ. статья); Из литературного наследия Ф. М. Решетникова, ред. и вступ. ст. И. И. Векслера, изд. Академии наук СССР, Л., 1932; Избранные сочинения, под ред. И. С. Панова и И. Ф. Рюмина, вступ. ст. и примеч. К. В. Боголюбова, Уральское обл. гос. изд., Свердловск, 1933; Подлиповцы, Этнографический очерк (из жизни бурлаков), в 2 чч., изд. С. В. Звонарева, СПБ, 1868; Где лучше?, Роман, в 2 чч., изд. то же, СПБ, 1869; Свой хлеб, Роман, в 2 чч., изд. К. Н. Плотникова, СПБ, 1871; Знакомые портреты (Былые чудеса, Никола Знаменский, Повесть об отставном коллежском ассесоре Зуботычине, Внучкин), изд. В. В. Оболенского, СПБ, 1878; Подлиповцы, Этнографический очерк из жизни бурлаков, изд. И. Л. Тузова, СПБ, 1880; Глумовы, Роман, изд. то же, СПБ, 1880; Свой хлеб, Роман, изд. то же, СПБ, 1880; В смуте, Драма в 5 д., изд. журн. «Русское богатство», СПБ, 1887; Рассказы: Никола Знаменский, Шелихвостов, изд. Лит. изд. Отд. Н. К. по Пр., М., 1918; Никола Знаменский, Тетушка Парина, изд. то же, П., 1919; Яшка, изд. то же, М., 1919; Подлиповцы, Гиз, М., 1920; То же, «ЗиФ», М.—Л., 1929; То же, М.—Л., 1930; I. Трудно поверить. II. Филармонический концерт, «Литературное наследство», кн. I (М., 1931); Дневник, «Литературное наследство», кн. III (М., 1932).

II. Чужак Н., Литература жизнестроения, «Новый Леф», 1928, №№ 10—11; Дивильковский А., Пролетписатель начального часа, «Красная новь», 1928, № 12; Шаптаев Л., Повести и романы Ф. М. Решетникова, «Ученые записки» Пермского Г. У., 1929, № 1; Вальбе Б., К 60-летию со дня смерти Ф. М. Решетникова, «Резец», 1931, № 10; Ефремин А., Ф. М. Решетников (К 60-летию со дня смерти), «На литературном посту», 1931, № 9 (см. «Красная нива», 1930, № 9); Векслер И., Из предистории пролетарской литературы, «Литературное наследство», 1931, № 1; Его же, К истории горнозаводских романов Ф. М. Решетникова, «Изв. Академии наук СССР, Отд. Общ. Наук», 1932, № 1; Его же, Судьба литературного наследства Ф. М. Решетникова, «Литературное наследство», 1932, № 3; Его же, Ф. М. Решетников в критике, «Изв. Академии наук СССР, Отд. Общ. Наук», 1932, №№ 6 и 8; Бродский-Краснов М., Предшественник пролетарской литературы, изд. Жургазобъединения, М., 1933 (Б-ка «Огонек»); Боголюбов К., Ф. М. Решетников, «Штурм» (Свердловск), 1933, № 11-12.

III. Быков П., Полное собр. сочин. Ф. М. Решетникова, т. II, СПБ, 1904; Венгерова А. С., Критико-биографический словарь русских писателей и ученых, т. VI, СПБ, 1897—1904; Владиславлев И. В., Русские писатели, издание 4, Л., 1924; Его же, Литература великого десятилетия, т. I, М.—Л., 1928.

И. Векслер

РЕШЕТОВ Александр Ефимович [1909—]—современный поэт. Р. в семье крестьянина. Член ВКП(б) с 1930. Начал печататься с 1928 в журн. «Резец». В 1931 состоял в ЛАПП. Творчество Р. всецело связано с реконструктивным периодом. Комсомольская молодежь, ее настроения, формирующиеся в условиях напряженной борьбы за социализм, коллективизация деревни, борьба с кулачеством—основные мотивы первого сборника стихов Р. «Так мы живем!» [1931]. Достоинства и недостатки сборника характерны для творчества большинства начинающих рабочих-поэтов. К первым относится партийная направленность стихов Решетова, ко вторым—слабое умение автора раскрыть поставленную тему в полновесных образах. Стихи слабы технически. Вторая книга («В пути», 1934) значительно лучше первой. Р. показывает гибель старой деревни и сдвиги, происшедшие в сознании колхозных масс. Лучше удается Р. разоблачение собственнической психологии, образы же социалистической деревни слабее. Наиболее острые моменты колхозной действительности—классовая борьба, организация социалистических форм труда—затронуты поверхностно.

Библиография: I. Так мы живем!, ГИХЛ, Л.—М., 1931; То же, 2 дополненное и переработанное изд., «Молодая гвардия», М.—Л., 1932; В пути, Изд-во писателей в Ленинграде, Л., 1934; Стихотворения 1928—1933 гг., изд. «Молодая гвардия», [Л.], 1934.

II. Рецензии на сборник «Так мы живем!»: Мессер Р., «Звезда», 1931, № 5; «Книга—строителям социализма», 1931, № 14; Г. А., «Молодая гвардия», 1931, № 17—18; «Юный пролетарий», 1932, № 33; Надеждина С., «Книга молодежи», 1932, № 12; Долинов М., «Художественная литература», 1932, № 2. На «Стихотворения 1928—1933 гг.»: Родов С., «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1934, № 235, 6 октября.

Н. Р.

РЖЕВСКИЙ Алексей Андреевич [1737—1804]—популярный в XVIII в. лирический поэт, член Российской академии, видный масон. Происходил из старинного дворянского рода. Его кратковременная литературная деятельность [1759—1763] носит отпечаток аристократического дилетантства. Блестящая придворная карьера в царствование Екатерины II заглушила в Р. писателя: за всю последующую жизнь он написал всего несколько од и две трагедии: «Прелеста» и «Смердий» (ставились на сцене, напечатаны не были).

Поэтическое наследие Р. отличается богатством жанров: он писал оды—торжественные и анакреонтические, элегии, идиллии, стансы, сонеты, эклоги, басни, притчи и т. д. По своему лит-ому направлению Р. примыкал к группе Сумарокова и на первом этапе своего творчества сильно ему подражал. Оды Р., посвященные императорам, царствования к-рых он пережил, шаблонны; лучшие его произведения—стансы и элегии. В них преобладают мотивы неразделенной и тоскующей любви и грусти о непостоянстве и суете всего земного. Лирика Р. всегда соединена с дидактикой и является отголоском его масонских взглядов. Проповедь рационалистической добродетели, умеренности и внутреннего самоусовершенствования сочетается с признанием неизбежности желаний и страстей; истинное блаженство дает лишь душевное спокойствие, доступное человеку на всех без различия ступенях социальной лестницы; конечное успокоение и свободу дает смерть.

Внутренняя сосредоточенность некоторой части лирики Р. выгодно выделяет ее на бравурном фоне торжественной поэзии его эпохи; однако образами и красками она не богата. Идейная опустошенность привела Р. к преобладанию в его творчестве формы над содержанием. Р. внес в поэзию ряд сложных лит-ых приемов: стихотворение-период, построенное по типу загадки, стихотворение, читаемое с разным расположением строк, ода из односложных слов и т. п. подчеркнутые ухищрения стиля.

Стихотворения Р. печатались в журн. «Трудолюбивая пчела» и «Ежемесячные сочинения» [1759], «Полезное увеселение» [1760—1762] и «Свободные часы» [1763]; отдельным собранием изданы не были.

Библиография: II. Русский биографический словарь, т. Рейтерн—Рольцберг, СПБ, 1913 (статья без подписи); Гуковский Гр., Ржевский, в его книге: Русская поэзия XVIII в., Л., 1927 (Вопросы поэтики, вып. X).
III. Венгеров С. А., Русская поэзия, вып. VI, СПБ, 1897. *Т. Берхен-Глаголева*

РЗАЙ Виктор Ефремович [1904—]—чувашский советский писатель. Р. в с. Ковали Уртарского р-на. Учился в Восточном пединституте в Казани. Начал печататься в 1926. В 1927 издал сборник стихов «Сямрăк вăхăт» (Молодость). В том же году напечатана поэма Р. «Пăхăр чĕлĕм» (Медная трубка). С 1928 Р. выступает исключительно как прозаик. Названный сборник стихотворений отражает идейные колебания молодого автора: стремление порвать с идиотизмом старой деревни, преодолеть кулацкие влияния, осознание Октябрьской революции как начала «новой жизни» и в то же время кулацко-националистическое восприятие советской деревни (в некоторых произведениях), романтизацию отдельных сторон старой, уходящей деревни и любовное прощание с ней. Поэма «Медная трубка» трактует Октябрь исключительно в аспекте расплаты батрака Алексея (председателя комбеда) с отдельным кулаком, но не показывает борьбы беднейшего крестьянства, организованного в комбеды, против контрреволюционного кулачества. В другой повести—«Пушар»—недостаточная классовая сознательность Р. определяет собою некоторое облагораживание образов представителей контрреволюции. В общем произведения первого периода творчества Р. [1926—1929] указывают, что он не понимал еще социалистической сущности Октября.

Повесть «Тăпра каласять» (Говорит земля, опубликованы первые главы) свидетельствует об искренней и решительной перестройке Р. В этой повести, изображающей социалистическую переделку деревни, писатель с большим мастерством создает образы борцов за коллективизацию, успешно преодолевая схематизм и натуралистическую поверхностность в показе людей и фактов. Язык его обретает все большую ясность и простоту.

Библиография: I. На чувашск. яз.: Сямрăк вăхăт (Сб.), Чебоксары, 1927; Пăхăр чĕлĕм (Поэма), журн. «Сунтал», 1927, № 5; Сăкман айĕнчи ача амăше, Шанна вĕлтĕреноем, Йунлă пупсем и др. рассказы, газ. «Канаш» за 1926—1927; Усĕ хапха (Повесть), там же, сентябрь 1927; Серия сатирических и юмористических рассказов (около 20), в журн. «Капкăн» за 1927; О, хĕвел (Рассказ), альм. «Утăм», № 2; Висĕ калав (Сб. детских рассказов, под псевдонимом Шеппе В.), Казань, 1930; Тăпра каласять (Повесть), альм. «Утăм», 1930, № 3 (I гл.), 1932, № 4 (II гл.); Петрушăн сăкман сюк, там же (под псевдонимом «Ш»); Кӳршĕсем (Рассказ), сб. «Пăнтан епĕ те колхоза нĕртĕп», Чувашиздат, 1933; О молодых чувашских писателях и наши задачи, Чувашиздат, 1934. На русском яз.: рассказ в журн. «Натиск» (орг. Горьковского оргкомитета сов. писателей), 1933, № 7—8; Отрывок из повести «Тăпра каласять» под названием «Бурундуй», в сб. «С волжских берегов», Горьковское краевое изд-во, 1932.
II. Исаев Д м., Сб. критических статей «За пролетарскую литературу», Чувашиздат, 1930; Кузнецов И. Д., Национальный вопрос и чувашская художественная литература, Чувашиздат, 1931 (статьи «Сесьпэль Мишши пултарулăхĕ тавра»); Васильев П., Краткий очерк истории чувашской литературы, Центриздат, М., 1930; Данилов Д. и др., Советская Чувашия, Соцэкгиз, М., 1933; Федоров М., О поэме В. Рзай «Перед грозой», «Сунтал», 1927, № 4. *Д. Данилов*

РЗА-РАСУЛ [1910—] — азербайджанско-тюркский советский поэт. В 1931 Р.-Р. опубликовал поэму «Большевистская весна». В этом наиболее художественном своем произведении Р.-Р. пытается изобразить борьбу за хлопок в Азербайджане. Оно проникнуто пафосом соц. строительства. В 1932 вышла его книжка «Чапей», которая содержит поэму, посвященную революционному движению в Китае, и стих. «Октябрь». В «Чапее» Рза-Расул показывает борьбу китайских трудящихся против капитализма. К недостаткам его творчества следует отнести искусственность композиции, перегрузку метафорами. Последняя поэма Р.-Р. «Алмания» (Германия, 1933) является его лучшим произведением. В этой поэме Р.-Р. изображает революционное движение в Германии, фашистскую реакцию и частично процесс Димитрова.

Библиография: I. Большевистская весна, журн. «Инкилаб ве медениет», Баку, 1931, № 3—4; Чапей, Баку, 1932.
II. Мехти Г., Литературные бои, Баку, 1932; Джахангиров, Предисловие к «Чапей», Баку, 1932. *Дж. Акрем*

РИБЕЙРО Акилино [Aquilino Ribeiro, 1885—]—один из крупнейших писателей современной Португалии. Рибейро—представитель той части мелкобуржуазной интеллигенции, к-рая тяготеет к радикально-революционным течениям европейской мысли, но не решается еще окончательно примкнуть к ним.

Р. начал с «региональных» рассказов, сразу обративших на себя внимание как исключительными достоинствами языка, так и четкостью в обрисовке людей, общественных отношений и природы португальской провинции. Его сборники новелл («Jardin dos tormentos», 1913, «Filhas de Babilonia», 1925) дают целую галерею типов, тесно связанных с окружающей их социально-бытовой атмосферой, чрезвычайно жизненных, реальных. Сочувственное отношение Рибейро к представителям низших классов заставляет португальскую критику сравнивать его рассказы с ранними произведениями Горького.

Переходя к роману, Р. пытается нарисовать более широкие социальные полотна. В «Via sinuoso» (Извилистый путь, 1918), рисуя мелкобуржуазную провинциальную среду последних лет монархии, Рибейро создает тип молодого человека нового поколения, ведущего борьбу против «отцов». Воспитанный в клерикальной семье, верной традициям, герой, по мере того как сталкивается с реальной жизнью, постепенно приходит к сознанию лживости окружающей его обстановки, отказывается от нее, разоблачает церковь и ее реакционную деморализующую роль и становится революционером, борцом за раскрепощение от буржуазной догматики и лицемерия, за создание новых социальных и моральных ценностей. Не выходя за пределы индивидуалистического понимания свободы личности, не имея под ногами твердой почвы, герой характеризует целый социальный слой, отражает определенный этап в истории общественной мысли Португалии.

Этой же теме борьбы «отцов и детей», мятежа мелкобуржуазной молодежи против своей среды, в частности против церкви как основного зла пиренейских стран, посвятил Р. и роман «Человек, который убил дьявола» (O homen que maton o Diabo, 1930).

Библиография: П. Correia de Costa, Eça, Fialho e Aquilino, Lisboa, 1923; Cardoso de Oliveira J. M., Poetas e prosadores portugueses, Lisboa, 1923. *Д. Выгодский*

РИВАС, герцог, **де** [Angel de Saavedra y Ramirez de Rivas, 1791—1865]—испанский поэт и драматург. Родился в Кордове, в аристократической семье, участвовал в освободительной войне [1809], позднее принимал активное участие в политической борьбе, был депутатом и секретарем кортесов. Принадлежа к партии «восторженных» (крайних), вынужден был с большой группой революционно настроенной буржуазной интеллигенции эмигрировать вследствие абсолютистского террора. В Лондоне Ривас познакомился с Байроном и Вальтером Скоттом, в Париже увлекался идеями французского романтизма. Вернувшись в Испанию [1834], получил герцогский титул, постепенно сошелся с консерваторами, дважды назначался министром, послом в Италию и Париж, председателем Государственного совета.

Лит-ая деятельность Риваса началась с подражания классикам («Ensayos poéticos», 1813); он писал поэмы, исторические оды, исторические трагедии («Ataulfo», «Alatar», 1814, и др.), напоминающие Альфиери (*см.*). Сильное влияние В. Скотта произвело постепенный переворот в творчестве Р., введя в него романтические элементы, которые становятся главенствующими уже в поэме «El faro de Malta» [1828]. Следующая поэма «El Moro expósito» (Мавр найденыш, 1834) знаменует собой победу романтизма как направления в Испании. Большая эпопея, воскрешающая испанскую и арабскую старину, излагающая древнюю легенду о семи инфантах Лары, была издана с предисловием Галиано, сыгравшим роль манифеста новой школы. В том же духе романтической стилизации древнего эпоса написаны и «Romances historicos» (Исторические романсы, 1841) Р.

Первое место в творчестве Р. занимает однако драма. Лучшее его драматическое произведение «Don Álvaro ó la Fuerza del sino» (прозаический текст—1831, частичная стихотворная переработка, изд. и постановка на сцене—1835). Экзотические образы, загадочные характеры, национально-временный колорит, возвышенная декламация наряду с рядом формальных «вольностей» (вольная рифма, чередование стихов с прозой, нарушение «единств», смешение трагического с комическим)—все это делает драму типичным продуктом романтической школы. Последующие драматические произведения Риваса не отличаются таким совершенством и не имели такого успеха, как названная пьеса, обеспечившая Р. видное место в развитии испанской драматургии.

Библиография: I. Obras completas, 5 vv., Madrid, 1854—1855; Obras, 7 vv., Madrid, 1894—1904; Romances, ed. di C. de Rivas Cherif, 2 vv., Madrid, 1912.

II. Cueto L. A., de (marqués de Valmar), Discurso necrológico literario en elogio del Duque de Rivas, Madrid, 1866, перепеч. в «Memorias de la Academia española», Madrid, 1870, Anno 1, v. II; Cañete M., Escritores españoles e hispano-americanos. El Duque de Rivas, Madrid, 1884; Piñeyro E., El romanticismo en España, P., s. a.; Azorín, Rivas y Larra: razón social del romanticismo en España, Madrid, 1916; Ero же, El Duque de Rivas, в кн. «Clasicos y modernos», Madrid, 1919 (Obras compl., v. XII); Peers E. A., Rivas and romanticism in Spain, L., 1924; Ero же, Angel de Saavedra, duque de Rivas, «Revue hispanique», 1923, v. 58, № 133-134; Смирнов А. А., Испанский романтизм, История западной литературы, под ред. Батюшкова, т. III, М., 1910. *Д. Выгодский*

РИД Джон [John Reed, 1887—1920]—американский революционный журналист. Похоронен на Красной площади у кремлевской стены. Р. вырос в состоятельной интеллигентной семье. Завершив свое образование в Гарвардском ун-те, обратился к журналистике. Бурный рост рабочего движения и радикализация мелкобуржуазной интеллигенции



в США в первом десятилетии XX в. определили социальную направленность журналистской деятельности Р. Вместе с группой революционно настроенных литераторов Рид в 1910 основал и редактировал социалистический художественный ежемесячник «Masses» (Массы), от к-рого ведет свое начало нынешний орган американского революционного искусства [«New Masses», *см.* (Новые массы)]. Наиболее значительными эпизодами довоенного периода журналистской деятельности Р. нужно считать его выступление против Рокфеллера в связи с кровопролитной стачкой в Колорадо, выдающуюся активность в стачке текстильщиков в Паттерсоне и в особенности корреспондентскую деятельность в Мексике в годы крестьянской партизанской революции, направленной против англо-американского империализма и его ставленников. Сборник его очерков «Революционная Мексика» [1914]—яркая и смелая книга.

С первых месяцев империалистической войны Р.—корреспондент с театра военных действий. Его книга «Вдоль фронта», результат поездки по восточной окраине воюющей Европы (Балканы, Россия, Ближний Восток), интересна не только блестящими правдивыми зарисовками мрачной и своеобразной «фронтовой жизни». В ней ясно ощущается перерастание благодушного пацифизма автора и горячий принципиальный протест. Неудивительно, что в 1917 интернационалист Р., уже обвиненный отечественной прессой в «германофильстве», оказывается в России. Встав на

сторону большевиков, он был свидетелем и участником как предоктябрьских событий, так и самой революции. Вернувшись в США, Р. написал и издал книгу «Десять дней, которые потрясли мир» [1918] и, организовав с группой революционных социалистов раскол социалистической партии, принял участие в организации коммунистического рабочего движения. Травимый в печати и преследуемый полицией и судом, Рид снова едет в Россию. Он присутствует на II конгрессе Коминтерна как делегат США. На этом посту его настигла смерть. Книга Р. об Октябрьской революции—«10 дней, которые потрясли мир»—переведена на многие языки и в свое время сыграла громадную роль в деле революционного воспитания рабочих и интеллигенции за рубежом. Клевете буржуазной печати книга Р. противопоставила полное пафоса революционного героизма повествование о великих исторических днях Октября. Однако в ней имеются серьезные политические недостатки. Недостаточное понимание вопросов стратегии и тактики революции, крупнейшие ошибки в ряде положений (переоценка роли Троцкого, объективистское изображение штрейкбрехерства Каменева, Рязанова и др.) и т. п. делают книгу не соответствующей требованиям современного советского читателя.

Имя Рида как певца пролетарской революции стало знаменем американской революционной лит-ры. Объединения революционного искусства, созданные в последние годы во всех крупных городах США, носят название «Клубы имени Джона Рида».

Библиография: I. 10 дней, которые потрясли мир, перев. В. Яроцкого, предисл. Н. Ленина и Н. Крупской. Краткая биография Джона Рида А. Р. Вильямса, изд. «Красная новь», Москва, 1923 (неск. изд.); Революционная Мексика, перев. П. Охрименко, предисл. к русск. изд. А. Р. Вильямса, изд. «Современные проблемы», М., 1925; Вдоль фронта, перев. И. В. Саблина и В. Ф. Корш, с предисл. А. Старчакова, «ЗиФ», М.—Л., 1928; Дочь революции, перев. Я. М. Черняка, с предисл. Н. Крупской, изд. «Московский рабочий», М., 1928 (то же под названием: Бродвэй, перев. М. Г. Волосова, изд. «Прибой», Ленинград, 1928; Ночь на Бродвэе, перев. П. Охрименко, изд. «Пролетарий», Харьков, 1928).

II. Dos Passos J., Jack Reed, «New Masses», 1930, Oct.; Gold M., John Reed's anniversary, там же; Dinamov S., The literary method of J. Reed, «Literature of the world revolution», 1931, 4, p. 106—116; Hicks G., J. Reed, «New Masses», 1932, Dec.; Исбах А л., «Октябрь», 1928, V (отзыв о книге «Вдоль фронта»); Дос-Пассос Д., Джон Рид, «Вестник иностранной литературы», 1928, XI; Динамов С., Творческий метод Джона Рида, «На литературном посту», 1930, XV—XVI; Вальбе Б., Джон Рид (Опыт литературной характеристики), «Ленинград», 1930, V—VI.

А. Старцев

РИД Томас Майн [Tomas Mayne Reid, 1818—1883]—английский беллетрист. Родился в бедной ирландской семье. 22 лет бежал в Америку, перепробовал ряд профессий; стал там известен как журналист; добровольцем принял участие в американско-мексиканской войне [1846—1848], в которой дослужился до капитанского чина; сорганизовав отряд волонтеров, отправился на помощь баварской и венгерской революциям [1848], но прибыл в Европу слишком поздно. К 1850 относится первый роман Р.—«The Rifle Rangers». Занимался в Англии журналистикой и лит-ой работой, неудачными коммерческими предприятиями и пр. Первое собрание романов Р. в 15 тт. вышло в 1868.

Эпоха Р.—эпоха фритредерства—идеологии только еще начавшей свою экспансию буржуазии. В Соединенных штатах, стране еще мало индустриализированной, эта экспансия осуществлялась руками эмигрировавшего из Европы крестьянства, и фритредерство здесь принимало радикальную окраску. В Англии, где Р. начинал свою лит-ую деятельность, фразеология естественных прав и естественного состояния человека по существу



лишь маскировала экспансионную политику капитализма. В лит-ре настроения стремящейся к колониальным завоеваниям буржуазии выразились в создании романа о смелом и обаятельном, романтическом юноше, ищущем приключений, к-рые обычно развертываются автором в патетически-приподнятой обстановке.

В творчестве Р. можно наметить два периода. Первый характеризуется повышенной романтизацией персонажей и фабулы, хотя сам автор акцентирует реальность своего материала («Охотник за скальпами»). В этот период ставятся социальные проблемы: «естественной жизни»—«The Desert home» (Жилище в пустыне, 1851, своеобразная руссоистская робинзонада), брака белого с «цветной»—«The Quadroon» (Квартеронка, 1856), права индейцев на «самоопределение»—«Oçeola» (Осиола семинол, 1859). Тогда же Р. продолжает традиции Ф. Купера (*см.*) и Ф. Марриэта (*см.*). Это—время значительных лит-ых успехов Р. К началу 60-х гг. популярность Р. падает. После нескольких лет борьбы Р. сдает позиции и уезжает в Америку. Возвращение на родину знаменует собой начало второго периода—писания романов для юношества.

Романы эти пользовались популярностью благодаря занимательному экзотическому сюжету. Они близки романам путешествий, насыщены богатым этнографическим материалом («Прогулка молодых боеров по Южной Африке»), полны боевых и охотничьих приключений («Всадник без головы», «Смер-

тельный выстрел» и т. д.). Образовательная ценность этих романов заключалась гл. обр. в описании экзотич. стран. В поздних произведениях Р. эта описательная часть стала преобладать. В них стирается грань между беллетристикой и научно-популярной книжкой.

В наст. время в странах английского яз. Р. совершенно не читается; он заслонен огромной (в значительной степени возросшей на его опыте) империалистической юношеской лит-рой.

Библиография: I. Works, 15 vv., N. Y., 1868; Собр. сочин., СПБ, 1864—1874, в 20 тт.; приложение к журн. «Вокруг света», М., 1895—1896, 24 тт.; приложение к журн. «Природа и люди», СПБ, 1907—1908; Собр. сочин., «ЗиФ», М., 1930, в 24 тт.

II. Reid E., Mayne Reid, a memoir, L., 1890; Ее же, Mayne Reid, his life and adventures, L., 1900; Языков Н., Детский романист, «Дело», 1874, IX; Сватунин К. А., Жюль Верн и Майн-Рид и образовательное значение их сочинений, «Естествознание и география», 1912, XI.

РИД Чарльз [Charles Reade, 1814—1884]—английский романист и драматург. Начал свою лит-ую деятельность как драматург.

Пьесы Рида—«Ladies Battle» (Женская война, 1851), «Angelo» (Анджело, 1851), «Masks and faces» [Маски и лица, 1852 (впоследствии переделанная в роман под названием «Peg Woffington», 1853)] и «Gold» (Золото, 1853)—не имели успеха (за исключением «Масок и лиц», считавшейся одним из его лучших произведений), и Рид, перейдя к прозе, приобрел известность социальным романом «It's never too late to mend» (Никогда не поздно исправиться, 1856), изображающим злоупотребления в тюрьмах. За ним последовала серия авантюрно-плутовских и уголовных «сенсационных» романов: «The course of true love never did run smooth» (Любовь никогда не протекает гладко, 1857), «Jack of all trades» (На все руки от скуки, 1858), «The autobiography of a thief» (Автобиография вора, 1858), «White lies» (Ложь, 1860) и бытовой роман из жизни шотландских рыбаков «Christie Johnstone» (Христи Джонстон, 1853). В 1861 вышел исторический роман Р. «The cloister and the hearth» (Монастырь и дом), изображающий Голландию XV в. и выдержанный в тонах романтической традиции Скотта-Бульвера. В дальнейшем Рид вернулся к актуальной социальной тематике и после романа «Никогда не поздно исправиться» выпустил «Hard cash» (Наличные, 1863), где изобразил вопиющие условия в домах для умалишенных; в 1869 вышел «Foul play» (Преступные дела), описывающий преступные махинации судовладельцев, а затем Р. выпустил реформистские романы «Put yourself in his place» (Поставьте себя на его место, 1870) и «A woman-hater» (Женоненавистник, 1877), изображающие нищету деревенского населения. Из сенсационных романов последнего периода интересны: «Griffith Gaunt» (Гриффит Гонт, 1866), «The wandering heir» (Наследник-скиталец, 1875; действие этих двух романов происходит в XVIII в.), «A simpleton» (Простофиля, 1873) и «A perilous secret» (Опасная тайна, 1884); несколько особняком стоит роман «Drink» (Пьянство, 1879), написанный под влиянием романа Золя «L'assommoir» (Западня).

Р., дворянин по происхождению (сын оксфордского сквайра), смыкается с реформистской мелкой буржуазией, отражает в своем творчестве типичные для нее противоречия—отрицательное отношение к крупной промышленной буржуазии и симпатию к пролетариату, но наряду с этим боязнь социальной революции. Отсюда частичная критика существующего общественного строя, требование реформ и примиренчество к системе в целом. В творчестве Рида, как и в социальной лит-ре, порожденной чартистским движением, вообще нет попытки сокрушить капитализм, а лишь стремление внести в него поправки для предотвращения революции. Отметим однако противоречия между актуальной социально-политической тематикой и методом, к-рым Р. трактует свой материал.

Р. доводит распространенные в его время принципы сенсационного романа (гиперболизация, риторичность и мелодраматичность) до абсурда. Психологический анализ (за исключением «Монастыря и дома» и «Гриффита Гонта») у него почти отсутствует. Р. широко применяет приемы сенсационной романтики Радклифф, применяя их к новой конкретно-исторической обстановке. Полуразрушенные замки заменяются урбанистическим фоном зловонных улиц, чердаков и подвалов, долговых тюрем и пр.; жестокий граф, герой готического романа, превращается в бесчестного коммерсанта, судовладельца, судебного инспектора и т. п., сохраняя однако черты традиционного злодея. В настоящее время социальные романы Рида представляют интерес лишь для изучающего историю Англии, так как содержат богатый документальный материал.

Библиография: I. На русск. яз. перев.: Лучше поздно, чем никогда, «Биб-ка для чтения», 1857, IX—XII; отд. изд., СПБ, 1863; Никогда не поздно исправиться, СПБ, 1857; Любит—не любит, М., 1860; Монастырь и любовь, «Отечественные записки», 1862, III, VII—XII; отд. изд., СПБ, 1865; Тяжелые деньги, «Отечественные записки», 1864, I—VI; отд. изд., СПБ, 1865; Ревность, «Отечественные записки», 1866, XXII—XXIV; 1867, I—III; Север и юг, М., 1867; Подлог, «Дело», 1868, X—XII; Поставьте себя на его место, СПБ, 1869; Приключение Жерарда, СПБ, 1871; Страшное искушение, СПБ, 1871; Простушка, СПБ, 1874; Вельможный бродяга, СПБ, 1875; Ненавистник женщин, «Отечественные записки», 1877, VI—XII; отд. изд., СПБ, 1877; Простая история, «Вестник Европы», 1884, XI—XII.

II. Coleman J., Ch. Reade as I knew him, L., 1903; Phillips W. E., Dickens, Reade and Collins, L., 1920; Hruby A., Zur Darstellungstechnik des englischen Romans. Die Personen in Charles Reades «Matter of Fact» Romanen, Wien, 1928; Elwin M., Ch. Reade, A biography, L., 1931. *Н. Егорова*

РИКТЮС Жеан [Jehan Rictus, настоящее имя Габриель Рандон (Gabriel Randon), 1867—1933]—французский поэт. Деклассированный интеллигент, Р. с раннего детства прошел тяжелую школу лишений: был уличным торговцем, мальчиком для посылок, мелким служащим. Читал за плату стихи в кабачках Монмартра. Кроме автобиографического романа «Fil-de-fer» [1906] популярны сборники его поэм, из к-рых самый значительный—«Les soliloques du pauvre» [1897]—неоднократно переиздавался. Стихи Р.—мрачные образы отчаяния, нищеты и бесприютности (одна из лучших поэм «Les maisons»). Ненависть поэта к капиталистическому строю ограничивается мелкобуржуазным бунтом анархиста-одиночки, выброшенного за борт буржуазного благополучия.

Поэмы Риктюса написаны в приподнято-патетическом тоне; вместе с тем автор нарочито загромождает свой словарь жаргоном улиц и предместий.

Библиография: I. Les soliloques du pauvre, 2-e éd., 1903 (с илл. Стейнлена); Doleances, 1900; Cantilènes du malheur, 1902; Le cœur populaire, 1914; Dimanche et lundi férié ou le Numéro gagnant, 1905; Un blur littéraire: Le cas Edmond Rostand, 1903.

II. Landre J., Les soliloques du pauvre de J. Rictus, P., 1930 (в серии «Les grands événements littéraires»).

Н. П.-Ф.

РИЛЬКЕ Райнер Мария [Rilke, 1875—1926]— один из крупнейших немецких поэтов, представитель неоромантизма дофашистской Европы. Принадлежал к старинному аристократическому роду. Р. в Праге. Там же получил



первоначальное образование, затем учился в Мюнхене и Берлине. Много путешествовал. Во время мировой войны жил в Швейцарии. Долгие годы жил во Франции, был другом и личным секретарем скульптора Родена. 1899—1900 провел в России. Вел уединенный, почти отшельнический образ жизни. Исследователи справедливо ставят Рильке в тесную связь с группой немецких модернистов, возглавлявшейся Ст. Георге (*см.*): близость эта проявляется в своеобразном лирическом индивидуализме, в утонченном самоуглублении, в пренебрежении самоценностью реального мира, в пренебрежении тематикой конкретной жизни человечества и, в связи с этим, в тяготении к примитивному, к праисторическому. Существеннейшая роль в произведениях Рильке принадлежит двум тематическим комплексам—«вещам» и «богу». Под «вещью» (Ding) Р. понимает и явления природы (камни, горы, деревья) и предметы, созданные человеком (башни, дома, саркофаг, витражи собора), которые являются в его изображении живыми и одушевленными. В своей лирике Рильке дает ряд мастерских образов «вещи». Однако и в таких подчеркнуто «вещных» тенденциях поэта сказывается его гипертрофированный субъективизм: не вещь в своем объективном бытии или в своем значении для практических потребностей человека, а вещь в субъективном восприятии индивидуума, в его эмоциональном самораскрытии составляет основную ценность этого «евангелия вещей». В своей книге о Родене Рильке теоретически защищает такую субъективную ценность «вещей». Однако в культе «вещи» сказались не только общеиндивидуалистические, но и прямые антисоциальные устремления поэта. По мысли Р., «вещи», не противопоставляя субъекту самих себя, чувствам субъекта — своих «противочувств» (Gegengefühl), тем самым вызывают его доверие и помогают ему преодолевать одиночество (Nichtalleinsein). Однако очевидно, что подобное преодоление «одиночества»— только фикция, только способ уйти от людей, от их «противочувств», один из видов самозамыкания субъекта. Другой тематический комплекс лирики Рильке—бог—тесно связан с первым: бог для Рильке—это «волна, проходящая через все вещи»; вся «Книга часов» (Das Stundenbuch, 1905)—лучший сборник Рильке—посвящена такому взаимопроникновению бога и вещей. Однако и тема бога—не выход из индивидуализма Р., но лишь углубление его, и сам бог возникает как предмет мистического творчества (Schaffen) субъекта: «С моим созреванием созревает твое царство»,—обращается поэт к своему богу. В связи с утонченным субъективизмом Рильке строится и художественная форма его стихов, культивируемые им возможности ритмической интонации, опирающейся на частые enjambements, виртуозное пользование евфоническими моментами стиха, выразительность синтаксиса, богатство рифмы. Таким же высоким мастером субъективистской выразительности проявил себя Р. и в своей художественной прозе. Характерны в этом отношении «Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge» (Записки Мальте Лауридса Бригге, 1910). Мистицизм, асоциальность и субъективизм Р. делают его одним из представителей реакционно-аристократической группы немецкого модернизма. Аристократические тенденции Рильке проявляются и в ряде созданных им образов («Записки Мальте», «Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke»—«Песнь о любви и смерти корнета Кристофа Рильке», 1906). Несмотря на большой интерес к Р. у русских поэтов-символистов, большого влияния на их творчество он не оказал.

Библиография: I. Gesammelte Werke, 6 Bde, Lpz., 1927; Erste Gedichte (вошли произведения из трех сборников: Larenopfer, 1896; Traumgekrönt, 1897, и Advent, 1898), Leipzig, 1913; Die frühen Gedichte, Lpz., 1909 (является вторым изданием книги «Mir zur Feier, 1900); Das Buch der Bilder, Stuttgart, 1902; Auguste Rodin, Berlin, 1903; Geschichten vom lieben Gott, Lpz., 1904; Neue Gedichte, I—II, Lpz., 1907—1908; Requiem, Lpz., 1909; Das Marienleben (Gedichte), Lpz., 1913; Стихи в «Inselalmanach», 1914—1924, и в журн. «Inselschiff»; Die Sonette an Orpheus, Lpz., 1922; Duineser Elegien, Lpz., 1923; Briefe (1902—1907), 2 Bde, Lpz., 1929—1930; Briefe an Auguste Rodin, Lpz., 1928; Briefe aus d. Jahr. 1907 bis 1914, Lpz., 1933; Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit, 1899 bis 1902, Lpz., 1931. На русском яз.: Заметки Мальте-Лауридс Бригге, перев. А. Горбуновой, М., 1913; Жизнь Марии, перев. В. Маккавейского, Киев, 1914; Собрание стихов, перев. Александра Биска, Одесса, 1919; отд. произведения переведены Вл. Ю. Эльснером (в его сб. «Современные немецкие поэты», М., 1913), Ю. Анисимовым, Б. Пастернаком, Я. Гордон и др.

II. Key E., Seelen u. Werke, Berlin, 1911; Schwiefert E., R. M. Rilke, Strassburg, 1913; Scholz H., R. M. Rilke, Halle, 1914; Heygrodt R. H., Die Lyrik R. M. Rilkes, Freiburg i. Br., 1921; Gasser E., Grundzüge der Lebensanschauung R. M. Rilkes, Bern, 1925; Hess M., Der Prosastil R. M. Rilkes, Diss., Frankf., 1926; Jaloux Ed., R. M. Rilke, P., 1927;

Kawerau S., St. George und R. M. Rilke, 2 erw. Aufl., Berlin, 1928; Buchheit G., R. M. Rilke, Zürich, 1928; Andreas-Salomé L., R. M. Rilke, Lpz., 1928; Zweig S., Abschied v. R. M. Rilke, Tübingen, 1928; Olivero F., R. M. Rilke, Torino, 1929; Faesi R., R. M. Rilke, 2 Aufl., Wien, 1929 (с библиографией, составленной F. A. Hünich'ом); Zech P., R. M. Rilke. Der Mensch u. das Werk, Dresden, 1930; Errante V., Rilke, Milano, 1930 (библиограф. на стр. 397—406); Schrank W., Sein und Erziehung im Werke R. M. Rilkes, Weimar, 1931; Sieber K., René Rilke. Die Jugend R. M. Rilkes, Lpz., 1932; Дрожжин С., Современный германский поэт Райнер Рильке (Из записок и воспоминаний), «Путь», 1913, XII. *В. Дынник*

РИЛЬСКИЙ М.—*см. «Рыльский»*.

РИМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА.

I. Эпоха республики
1. Древнейший период [671]
2. Литература III—II вв. до н. э. [674]
3. Литература периода гражданских войн [680]
II. Эпоха перехода к империи («век Августа») [685]
III. Эпоха империи [690]
Библиография [698]

I. ЭПОХА РЕСПУБЛИКИ. *1. ДРЕВНЕЙШИЙ ПЕРИОД.*—Документируемая история Р. л. восходит к середине III в. до н. э., к эпохе конституирования римского нобилитета как рабовладельческого класса, борьбы Рима за преобладание в Средиземноморском бассейне, а затем и экспансии на восток, в страны эллинизма. В процессе эллинизации римской культуры и нарождается известная нам лит-ра Рима, ориентирующаяся на греческие лит-ые формы. Словесное искусство предшествующего периода, заглушенное дальнейшим ходом лит-ого развития и совершенно отвергнутое возобладавшей литературной теорией, почти не оставило письменно закрепленных следов. Оно восстанавливается по ничтожным отрывкам, разрозненным заметкам римских писателей, а также по пережиткам в позднейшей лит-ре и фольклоре Рима.

Древний Рим был крестьянской общиной, с большим количеством мелких хозяйств, основанных на парцеллярной собственности, многочисленными пережитками родового быта и низким культурным уровнем. В полном соответствии с примитивностью верований и малым развитием изобразительных искусств лит-ра не поднималась выше ступени, обычно присущей словесному искусству патриархально-земледельческих общин. Ритмизованная речь (carmen), почти не отделившаяся еще от музыки и ритмического телодвижения, в значительной мере оставалась связанной с трудовым или сакральным действием, к-рое определяло собой жанровую характеристику «песни». Для Рима засвидетельствованы все основные типы песенных образований, характерных для примитивной лирики: рабочая песенка, культовый гимн (например песнь «арвальских братьев», песнь «салиев»), магическое заклинание, свадебная песня, заплачка по умершим. Празднества и обряды, связанные с плодородием (праздники жатвы, свадьба и т. п.), сопровождались импровизируемой перебранкой в форме амабейной песни, ритуальным сквернословием, к-рому приписывалось благодетельное сопричащение к производительным силам природы и тем самым способность отвращать злых демонов («фесценнинские» песни); этот же комплекс представлений, но на более поздней стадии осмысления, лежал в основе «триумфальных» песен, насмешек и колкостей, отпускавшихся римскими воинами по адресу победоносного полководца, когда он вступал с войском в Рим справлять триумф: подвергаясь фиктивным оскорблениям, триумфатор, как и жених на свадьбе, страховал себя этим от «зависти» сверхъестественных сил. В ином обрядовом контексте песенки этого типа приобретали характер «обличения» и служили для выражения общественного порицания, напр. в форме кошачьего концерта перед домом виновного в бесчестном поступке (ср. французское charivari). Обычай этот повидимому часто применялся на ранних стадиях классовой борьбы в Риме, и аристократическое законодательство устанавливало суровые кары за песни, «порочащие доброе имя». Римские писатели сообщают, что в древние времена на пирах исполнялись песни о славе и доблестях предков; в сфере аристократической эпики выработался вероятно тот «сатурнов стих», к-рый применялся в римской эпической поэзии до перенесения в нее греческого гекзаметра. Сатурнов стих представляет собой уже относительно сложный размер, продукт длительной практики эпического песнопения, и хотя упоминаемый римскими писателями обычай повидимому рано вывелся из употребления, гипотеза Нибура о происхождении исторических сказаний римлян из эпических песен остается в известной своей части весьма правдоподобной.

Нельзя не констатировать так. обр. значительного отставания римской поэзии, сохранявшей весьма примитивные формы, от темпов социального развития Рима. В то время как в Греции эпоха городских революций и становления античного общества [VII—VI вв.] вызвала значительное лит-ое оживление, соответствующий период римской истории, эпоха борьбы патрициата с плебсом, не нашел аналогичного отражения в литературе и повидимому вообще не сопровождался значительной ломкой мировоззрения. Господствующий класс продолжал опираться на консервативных мелких собственников деревни; идеологическое господство жречества, набиравшегося из верхушки патрициата и тесно смыкавшегося с руководящими органами римской общины, оставалось несломленным. Сохранение культовой связанности идеологических форм не создавало благоприятных условий для развития секуляризованной поэзии на культовой и мифологической основе, как это имело место в Греции; к тому же Рим не имел сколько-нибудь развернутой мифологии в смысле системы повествований о богах и героях. В Греции эта мифология творилась гл. обр. певцами и складывалась из скрещения многообразных мифов разных греческих общин—Рим же был небольшой общиной, окруженной враждебными племенами, и руководящая роль жрецов тормозила развитие мифотворчества, консервировала религиозные представления и выдвигала на первое место сложную систему суеверных обрядов и гаданий. Культурное влияние этрусков, которые в течение некоторого времени были владыками Рима, могло лишь способствовать закреплению застойных жреческих форм идеологии, а влияние это было в древний период



ЦВЕТНАЯ МИНИАТЮРА К 1-Й «ОДЕ К МЕЦЕНАТУ» ГОРАЦИЯ
(СТРАСБУРГ, 1498)

Отдел редких и старопечатных книг биб-ки им. В. И. Ленина в Москве

весьма значительным и оставило многочисленные следы во всех областях римской культуры. Через посредство этрусков римляне получили свой алфавит (одно из ответвлений западногреческих алфавитов, *см. «Латинский яз.»*) и первое знакомство с греческой мифологией. В отношении лит-ых форм этруски сами стояли повидимому на весьма низкой ступени. Римляне переняли от них ритуальную форму заплачки (нения, *см.*), а также сценические игры как элемент культа. Эта



Сцена из римской комедии (с италийской вазы)

примитивная драма не получила однако литературного развития, как не получила его и оставшаяся на импровизационной стадии ателлана (*см.*), комедия постоянных масок, попавшая в Рим от кампанских осков и родственная фольклорным буффонадам южноиталийских греков. Есть основания думать, что отставание поэтических жанров в известной мере компенсировалось более интенсивным развитием искусства прозаической речи. Уже у ранних римских писателей (например Плавт) заметно развитое искусство речи и богатство стилистических фигур, которые по характеру своему не могут быть возведены ни к древнеримской поэзии ни к греческим источникам и предполагают устойчивую традицию римского красноречия (гипотеза Лео). Устный характер римского судопроизводства, дебаты в сенате, выступления магистратов перед народным собранием, древний обычай «погребального восхваления» (laudatio funebris) на похоронах римских аристократов способствовали выработке словесного искусства, отвечавшего усложнившимся социальным отношениям. Изменения социально-экономической структуры отражались в первую очередь в праве, и право стало в Риме той надстроечной областью, к-рая раньше других освободилась от культовой связанности. В языке права и публичной речи закладывались основы будущего лит-ого языка. Должностные лица и коллегии издавна вели архивы и официальную хронику («анналы»); аристократические роды собирали, а зачастую и измышляли сведения о деяниях своих членов, закрепляя их в погребальных речах, надписях на могилах и восковых изображениях предков. Эти псевдоисторические материалы играли для римской аристократии ту же роль, что сказания о героях-прародителях в Греции.

Рост значения торгового капитала, слияние верхушки плебса с патрициатом в единый рабовладельческий класс, новые политические задачи Рима, сделавшегося крупнейшей военной силой Средиземноморья,—все это требовало значительного обновления идеологических форм. Симптоматично, что первое сохраненное традицией имя в истории Р. л. является одной из первых отчетливых фигур в политической истории Рима—это Аппий Клавдий Цек* [1] (Appius Claudius Caecus, «Слепой», цензор 312, консул 307 и 296), последовательно проводивший политику сближения с представителями торгового капитала и уничтожения старопатрицианских привилегий. Автор радикальной реформы, уравнявшей городское население в правах с землевладельцами, вдохновитель опубликования исковых формул, которые до этого времени оставались тайной жрецов, Аппий Клавдий составляет в сатурновых стихах сборник изречений («Sententiae»), переведенных из какой-то греческой антологии. Еще в эпоху Цицерона сохранялась речь Аппия Клавдия в сенате против заключения мира с Пирром [280], древнейший письменно закрепленный образец римского красноречия. Ему же приписывается орфографическая реформа, установившая соответствие правописания с реальным звучанием слов. Одинокая фигура Аппия Клавдия характерна для выяснения как тех слоев, от к-рых шло искание новой идеологии, так и тех источников, откуда эту идеологию хотели почерпнуть. Денежное хозяйство и усложнение товарооборота требовали более усложненного осмысления социальных отношений и углубления внутренней мотивировки поведения, не укладывавшегося в традиционные формы. С этой целью естественно было обратиться к грекам. Греческая техника и культы давно уже просачивались в Рим: завоевание Кампаньи, Южной Италии и Сицилии ввело в состав Римского государства области с греческим населением и укладом жизни. С середины III в. до н. э. эллинизация римской культуры начинает итти более быстрым темпом; тогда же в Риме появляется литература по греческому образцу.

2. *ЛИТЕРАТУРА III—II ВВ. ДО Н. Э.* (архаический период).—Р. л. создается так. обр. как лит-ра подражательная, как пересадка греческих лит-ых форм на римскую почву. Конституирующийся рабовладельческий класс, идеологию к-рого эта лит-ра призвана была отражать и формировать, по природе своей не был отличен от рабовладельческого класса Греции; идеологическая направленность греческой лит-ры и ее стилевые формы в основном отвечали потребностям римского нобилитета. Путь Р. л. раннего периода—от

[1] Звездочка (*) при имени писателя указывает, что от него не сохранилось цельных произведений и что его лит-ая деятельность известна по фрагментам и по свидетельствам других писателей.

переводов и переделок к самостоятельным произведениям в греческом стиле. Абстрактно-логическое и статичное мировоззрение рабовладельческого общества, в развитом виде быстро принимавшего застойные хозяйственные формы, создавало в сфере поэтики представление о незыблемости жанров, однажды раскрывшихся в согласованности своих частей («обретших свою природу», по выражению Аристотеля) и не допускающих дальнейшего развития; задача поэта—совершенное воплощение «природы» жанра в художественном



Муза поэзии (с помпейской фрески)

произведении, творческий метод—«подражание» предшественникам в надежде «превзойти» их. Р. л. теоретически осмыслялась как «подражание» грекам и «соревнование» с ними, развитие ее—как процесс перенесения в Рим греческих жанров без осознания тех трансформаций, которым эти жанры подвергались в римской обстановке, а иногда и глубоких отличий по существу при поверхностном сходстве. На самых высоких ступенях развития Р. л. корифеи ее (Вергилий, Гораций, Проперций и др.) вменяют себе в заслугу введение в лит-ру неиспользованного прежде греческого жанра; на ранних стадиях даже перевод считался (а при неразработанности латинского лит-ого языка в известном смысле и являлся) поэтическим достижением. Несмотря на формальное «подражание» грекам, Р. л. в целом не является сколком с греческой лит-ры; греческие жанры подвергаются в Риме глубокой трансформации в силу своеобразия римского варианта развития античного общества и вытекающего из этого своеобразия использования греческой лит-ры: стилевые формы классической лит-ры греков воскресают в Риме в обновленной и модернизированной форме, с устранением местных особенностей и пережитков, обусловленных историей возникновения отдельных жанров, обогащенные опытом лит-ры эллинизма, и Р. л. отражает тот новый расцвет античного общества на более широкой производственной основе, который связан с господством Рима. И если лит-ра европейского классицизма опиралась на античность гл. обр. в ее римском, а не греческом аспекте, то это объясняется конечно не большей распространенностью латинского языка в Западной Европе, а тем, что римский вариант античного общества имел больше точек соприкосновения с социальными условиями эпохи абсолютизма, чем социальная структура греческого общества классического периода.

В III в. система римского рабовладельческого хозяйства находилась еще в периоде роста и притом на сравнительно ранней ступени. Возникающая римская лит-ра ориентируется не на «ученую» или «легкую» литературу эллинизма, а на более богатые идейным содержанием старые «классические» жанры греков—эпос, трагедию, комедию; эллинистическая лит-ра проникала гл. обр. в своих «низших» массовых формах. Театральные постановки, с которыми римские воины и торговый люд имели возможность познакомиться в Южной Италии (населенной греками так наз. «Великой Греции»), особенно привлекали своей зрелищной новизной. Греческая культура как фактор организации идеологии вызывала на первых порах опасливое отношение со стороны господствующего класса, опиравшегося в основном на свою мощь в деревне, совершенно не затронутой еще новыми экономическими отношениями. Эллинизирующаяся прослойка аристократии росла медленно и встречала подчас значительную оппозицию. Консервативные круги стремились ограничить эллинизацию потребностями внешних сношений (отсюда например длительный дуализм «цивильного права» внутри Рима и «права народов» в сношениях Рима с гражданами других общин), и в эллинизированной Р. л. показ греческой жизни долгое время преобладал над римскими темами. Непосредственного участия в литературе нобилитет не принимал; если видный аристократ Фабий Пиктор мог написать около 200 г. сочинение по истории Рима с целью пропаганды римской политики среди греков, он обращался непосредственно к ним на греческом языке; лит-ра на латинском языке, служившая для внутреннего употребления, обслуживалась людьми незначительного социального положения, чаще всего не римскими гражданами.

Основоположник эллинизированной Р. л. Ливий Андроник* [Livius Andronicus, ок. 284—204], пленный грек, перевел сатурновым стихом «Одиссею», служившую у греков книгой для начального чтения, и составлял переделки трагедий и комедий греческого репертуара для постановки на культовых играх (первый раз в 240). Сохранившиеся незначительные фрагменты этих первых в европейской лит-ре образцов художественного перевода при всей своей неуклюжести свидетельствуют о серьезном стремлении создать диференцированный стиль для различных поэтических жанров. Если в эпосе Ливий мог опереться на традиции сатурнова стиха, то в области драмы ему пришлось, исходя из стиховых форм римского фольклора, создать новое стихосложение, приближавшееся к греческому и легшее в основу дальнейшего развития римской драмы. Греческий хор был заменен сольными ариями, так что «римская трагедия стала более похожа на современную

оперу, чем трагедия на греческой сцене» (Т. Франк). Андроник Ливий снискал одобрение властей, поручавших ему составление религиозных гимнов; более оригинальный в своем творчестве кампанец Невий* [Naevius, в Риме, ок. 235—204], широко откликавшийся на современную жизнь и стремившийся ввести во все жанры римскую тематику, подвергся репрессиям и был изгнан из Рима за нападки на стоявшую у власти группу Сципионов, представителей агрессивной военной политики. Изображение римской жизни на сцене казалось еще социально опасным, и созданный Невием жанр «претекстаты»[1] (Fabula praetextata), историч. трагедии с римским сюжетом, не привился и мог быть использован лишь на случайных празднествах, т. к. культы греческих божеств требовали греческой мифологической тематики, а римские культы оставались консервативными и не допускали драм греческого образца. Долгое время не находила последователей и попытка Невия писать комедии из италийской и римской жизни; широкое развитие получил зато примененный им при переделке греческих пьес прием «контаминации»—обогащения фабулы пьесы помощью вставки мотивов и сцен из других пьес. Невий создал и эпос с римским сюжетом, версифицированную хронику первой пунической войны—«Bellum poenicum» (Пуническая война): вражда между Римом и Карфагеном обосновывалась в мифологическом плане сказаниями об Энее и Дидоне, и поэма начиналась с повествования о странствиях Энея и основании Рима Ромулом. Ничтожность сохранившихся отрывков не позволяет уточнить классовую позицию этого поэта, но в его творчестве заметна демократическая струя, отражающая быть может интересы некоторых слоев римского плебса и италиков.

К эпохе преобладания эллинофильской группы Сципионов относится и расцвет деятельности Плавта [T. Maccius Plautus, ок. 254—184, *см.*]. Плавт специализируется в области «паллиаты» (комедии с греческим сюжетом); переделывая греческие пьесы, он избегает моментов политической сатиры, сохраняет греческую обстановку и типаж, романизирует лишь непонятные для зрителей детали. Любовная интрига и типические фигуры «новой комедии» (влюбленный юноша, гетера, паразит и т. п.) подаются в подчеркнутой дистанции от римского быта, как пикантная экзотика. Гуманно-филантропическая тенденция «новой комедии» (проблемы прав ребенка, нравственной ценности личности раба, угнетенного положения женщины) и отличающее греческих мастеров этого жанра тонкое искусство характеристики почти не находят отражения у Плавта, стремящегося и при выборе оригиналов и при их обработке к густым краскам (жадная гетера, сварливая жена, пройдоха-раб и т. д.) и буффонным ситуациям (исключение составляет «слезная комедия» «Captivi»—«Пленники»). Римский городской плебс, на которого рассчитаны пьесы Плавта, остается еще чуждым социально распыленному, атомизированному укладу жизни эллинизма, но уже втягивается в новые, более сложные хозяйственные формы. Пройдоха-раб, способный преодолеть любые препятствия и получающий в конце пьесы свободу, литературный прообраз реального дельца вольноотпущенника,—излюбленная фигура Плавта. Малодоступный для римской публики медитативный элемент смягчается привнесением в него непосредственно-комических эффектов или дается в форме арии («кантик») с музыкальным сопровождением. Повышенная по сравнению с утонченной греческой комедией динамичность действия (для этого зачастую применяется соединение в одну пьесу эпизодов из двух или большего числа греческих пьес, «контаминация»), богатство и разнообразие вокальных номеров, приближающихся по метрической форме к «низшим» жанрам эллинистической драмы, живой и богатый словесными фигурами диалог, не стесняющийся грубой шутки и опирающийся на римские формы словесного искусства,—отличительные черты комедии Плавта, к-рая не преследует дидактических целей и стремится лишь развлечь не очень прихотливого зрителя.

Интенсивный рост рабовладельческой системы с начала II в. и экспансия в страны эллинизма определяют собой новый этап в эллинизации Рима и в развитии Р. л. Прежде греческая лит-ра проникала в Рим стихийно; теперь эллинизирующаяся аристократия, в первую очередь группа Сципионов, начинает организовывать литературу как орудие идеологической пропаганды; организационными формами становится меценатство и создание лит-ых кружков вокруг руководящих деятелей господствующего класса. Калабриец Энний* [Quintius Ennius, 239—169] является уже приближенным поэтом группы Сципионов. Его лит-ая программа—введение Р. л. в русло греческой лит-ой традиции на основе полного овладения всеми сторонами греческой образованности и сочетания поэтического искусства с риторикой и философией. В поэме «Annales» (Анналы), содержавшей изложение римской истории от мифических странствий Энея до современных поэту деяний его аристократических покровителей, Энний ставит себе задачу прослыть «вторым Гомером»: в I книге поэмы рассказывалось сновидение, как тень Гомера явилась к Эннию и сообщила, что душа Гомера после долгих странствий переселилась в него, Энния (пифагорейская теория метемпсихозы). Отвергнув традиционный в римском эпосе сатурнов стих, Энний создает латинский гекзаметр и старается воспроизвести многие формально-стилистические особенности гомеровских поэм, хотя по существу «Анналы» ближе к эллинистической эпике. Пронизывающая поэму Энния установка на прославление отдельных выдающихся представителей знати является уже отражением ее реального расслоения, оформленным по эллинистическому образцу, в то время как традиционная аристократическая идеология Рима не допускала значительного возвышения личности над уровнем класса.

[1] «Претекста»—одеяние высших римских магистратов, к-рые были героями этих пьес.

Как трагический поэт Энний воспроизводит по преимуществу пьесы Еврипида, глашатая индивидуалистического мироощущения; в дидактических произведениях он является популяризатором греческого вольнодумства, но он обслуживает и иные интересы аристократии переводами гастрономической поэмы Архестрата и порнографических стихов Сотада. Выдающийся мастер слова и метра,



Иллюстрация к комедии Теренция «Евнухи» [1499]

Энний стал действительным основоположником латинского поэтического языка, а «Анналы» оставались национальным эпосом римлян в течение всего республиканского периода, до появления «Энеиды» Вергилия. В направлении более углубленного эллинизирования Р. л. действовали и ближайшие последователи Энния—комедиограф Стаций Цецилий* [Statius Caecilius, ок. 220—168], отказавшийся от приема «контаминации» и ориентировавшийся на более серьезную часть греческого комедийного репертуара (гл. обр. на Менандра), и «ученый» трагический поэт Пакувий* [M. Pacuvius, ок. 220—130], к-рый разрабатывал менее известные мифологические сюжеты и значительно усложнил философский и риторический элемент трагедии. Тенденция аристократии к выработке классового «чистого» языка, «городской речи» (sermo urbanus), отличной как от «плебейской речи» низших классов Рима, так и от «деревенской речи» сельских местностей, нашла лит-ое выражение в комедиях Теренция [P. Terentius Afer, ок. 185—159, *см.*]. Не отказываясь от «контаминации», Теренций пытается воспроизвести стиль греческой комедии, с ее искусством характеристики и усложненной проблематикой [образы добродетельной гетеры и кроткой, загнанной жены в «Свекрови» (Несуга), отца, страдающего от своей жестокости в отношении сына, в «Самоистязателе» (Heautontimorumenos), проблема сурового и снисходительного воспитания в «Братьях» (Adelphae)]; близко придерживается он оригиналов и с формальной стороны, избегая вставки арий и словесных фигур, которыми пользовался Плавт; специфически греческие детали он устраняет, не заменяя их, как Плавт, черточками из римского быта. По типу своему пьесы Теренция приближаются к «слезной» комедии, и на его драматической технике росла драма нового времени (начиная с эпохи Возрождения). Идеологическая направленность комедий Теренция связана с позицией Сципионов, которые были испуганы обострением классовых противоречий рабовладельческой системы, ростом торгово-ростовщического капитала, обезземеливанием крестьянства и моральным разложением аристократии. Политическим лозунгам группы Сципионов (отказ от новых завоеваний, подачки обремененному крестьянству) в области этики соответствовало покровительство стоической проповеди согласия между людьми, гуманности и любви к ближнему; стоицизм, ориентировавшийся на Рим как космополитическое государство, вскоре становится почти официальной идеологией либеральных кругов римской аристократии. Консервативные, тесно связанные с деревней группы господствующего класса вели ожесточенную борьбу с этой эллинизацией римской идеологии и ее лит-ыми формами. Катон Старший* [M. Porcius Cato, 234—149] как литератор действовал в области прозы речами, историческими и дидактическими трактатами, в то время как пропаганда эллинизма развивалась преимущественно в поэтических формах.

3. ЛИТЕРАТУРА ПЕРИОДА ГРАЖДАНСКИХ ВОЙН.—Во второй половине II в. до н. э. лит-ра греческого образца окончательно утвердилась в Риме вместе с породившими ее хозяйственными отношениями; греческое образование стало классовым отличием римской аристократии. В обостренной обстановке наступившего периода гражданских войн господствующий класс уже не удовлетворяется литературным обслуживанием со стороны выходцев из других классов; аристократы начинают принимать непосредственное участие в лит-ре. С другой стороны, во все области лит-ры проникает римская тематика. Даже мифологические трагедии Акция* [L. Accius, 170—ок. 86] политически заострены: тирады против «тиранов», в защиту республиканской «свободы» отражают идеологию консервативных слоев нобилитета, защищавших «свободу» расширения латифундий и хищнической эксплоатации провинций. Но мифологическая трагедия вообще перестает быть актуальным жанром и становится сферой литературных упражнений знатных дилетантов. Стекавшиеся в Рим массы обезземеленного крестьянства, наполнявшие собой ряды римского пролетариата, нуждались в более доступном зрелище, и «тогата», «комедия в тоге», т. е. на римские темы, занимает место прежней «паллиаты». Поэты «тогаты» [Титиний* (Titinius), Афраний* (Lucius Afranius, p. 154), Атта* (Atta, ум. 78)] создают, согласно античным свидетельствам, жанр, «средний между комедией и трагедией» (Сенека), во многом отходят от условных сюжетов и типических масок «паллиаты» с ее рабами и гетерами и переносят действие в обстанов-

ку латинских городков, в сферу мелкого свободного люда, ремесленников и торговцев. Этот псевдодемократический жанр для массового зрителя избегает острой социальной тематики и ограничивается гл. обр. кругом семейных конфликтов (несправедливо заподозренная жена, брак против воли родителей, социальное неравенство влюбленных и т. п.) с установкой на жалость, продолжая так. обр. «гуманную» тенденцию «слезных» комедий «паллиаты». Образцов «тогаты» не сохранилось, и самый жанр существовал недолго. В связи с ростом непроизводительного и деклассированного пролетариата (в римском значении слова), политически неустойчивого и отдававшего свои голоса той группировке господствующего класса, к-рая сулила больше подачек и развлечений, «тогата» была заменена более острой и пряной ателланой (*см.*) [Помпоний* (Pomponius Comicus), Новий* (Novius)], лит-ым воспроизведением фольклорной комедии масок. Типические фигуры ателланы выступали в самых разнообразных ситуациях (напр. «Макк»—«дурень»—в роли «воина», «трактирщика», «изгнанника», даже «девушки»), действие происходило гл. обр. в кругу низших классов (крестьяне, рабы) и деклассированных элементов населения (воры, проститутки) с весьма широким захватом различных сфер общественной жизни: высмеивались высшие классы с их греческой образованностью, а также отдельные политические деятели, но в целом ателлана сохраняла характер беспринципного фарса; как греческая драма сатиров, она ставилась вслед за трагедией. В конце республиканского периода ателлана в свою очередь была вытеснена эллинистическим мимом (*см.*), к-рый оставался любимым театральным зрелищем и в течение эпохи империи.

В начале периода гражданских войн создается новый поэтический жанр, имеющий своим предметом непосредственную актуальность. Луцилий* [C. Lucilius, ок. 180—103, *см.*], первый римский поэт, вышедший из среды господствующего класса, переносит в лит-ру напряженную атмосферу политической и идеологической борьбы между различными группировками римского нобилитета. Пользуясь различными греческими жанрами—пародией, ямбографией, популярно-философской диатрибой,—он создает сатиру (satura—«смесь»), облеченную нередко в форму занимательного рассказа (совет богов, сцена суда, описание путешествия и т. п.), жестоко высмеивающую противников сципионовского круга, к к-рому Луцилий принадлежал и с позиций которого он пытался вести борьбу с моральным разложением аристократии. В отличие от большинства греческих морально-обличительных жанров сатира Луцилия не ограничивается общими рассуждениями и имеет личный характер. Стихотворная форма становится традиционной для римской сатиры.

Усиленно развивается в эту эпоху проза. Гражданские войны породили обширную публицистическую, памфлетную и историографическую лит-ру—автобиографии, мемуары, монографии и объемистые хроники, излагавшие, а зачастую и фальсифицировавшие всю историю Рима с точки зрения различных политических группировок. В связи с повышением политической роли народного собрания и судебных инстанций вопросы теории и практики публичной речи и вообще прозаического стиля становятся в центре внимания. Эллинистическая риторика, наука о красноречии, к-рая еще в середине II в. казалась политически опасным новшеством, отныне является необходимой составной частью аристократического образования. Какое значение придавалось красноречию как орудию влияния на массы видно из того, что в 92 было предпринято гонение (правда, безрезультатное) против «латинских риторов», пытавшихся демократизировать обучение риторике и обосновать его на латинских образцах вместо обычных греческих. Уже в речах Гракхов* заметно проникновение в Рим патетического («азианского») стиля эллинистического красноречия. Однако характерные признаки этого стиля—стремление к орнаментальной перегруженности речи в ущерб содержанию и к максимальной действенности каждой части фразы—принимают в римской практике менее резкие формы, поскольку римское красноречие продолжает оставаться орудием политической борьбы, в то время как в эллинистических монархиях оно



Иллюстрация к комедии Теренция «Самоистязатель» [1499]

имеет лишь характер торжественной, «парадной» декламации. «Азианистами» в большей или меньшей мере являются все выдающиеся ораторы рассматриваемого периода [Красс* (L. Crassus), Антоний* (M. Antonius), Гортензий* (Quintus Hortensius Hortalus) и др.]. К этому же направлению в значительной мере примыкает (хотя и отмежевывается от него в теории) завершитель и крупнейший мастер ораторского искусства в республиканском Риме—Цицерон [M. Tullius Cicero, 106—43, *см.*]. Идеолог «всадников» (представителей торгово-ростовщического капитала), начавший свою политическую карьеру заигрыванием с «народной» партией во время сул-

ланской реакций, а затем испугавшийся радикализации масс, Цицерон перекочевал в лагерь оптиматов и пытался проводить политику соглашения интересов нобилитета и «всадников»; в силу этой промежуточной примиренческой позиции, а также благодаря личным качествам — нерешительности, тщеславию, стремлению играть первую роль в государстве в такой момент, когда обостренная классовая борьба выдвигала на командные места людей более активного, волевого склада,—он до конца жизни оставался поборником соглашения между различными группировками рабовладельческого класса на основе традиционной республиканской конституции и признания ведущей политической роли сената. Цицерон является поэтому последним, несколько запоздавшим представителем мировоззрения рабовладельческого общества периода роста, с оптимистической оценкой человеческой «природы» (статически понятой) и ее общественных инстинктов и верой в благодетельность ее всестороннего развертывания в рациональном поведении. Продолжая и в политике и в лит-ре традиции сципионовского кружка, он обосновывает с помощью греческих политических теорий государственное устройство Рима и этическую установку на гуманное отношение к людям, уважение к чужой личности и ее стремлениям, деятельность, направленную к общему благу. «Либерализм» этот заострен против демократической партии, лозунгов передела земли и отмены долгов, требований, к-рые «потрясают основы государства, внутреннее согласие и справедливость». Как теоретик красноречия Цицерон неизменно подчеркивает недостаточность общедоступного и уже демократизировавшегося риторического обучения и требует от оратора углубленного философского образования, диалектической тренировки, умения анализировать конкретное человеческое поведение в его соотнесенности с теоретическими проблемами. «Обилие» (copia) речи, искусство всестороннего развертывания мысли, богатство и разнообразие средств выражения— характерные черты стиля Цицерона. Он— мастер периода с четкой логической и синтаксической структурой, уравновешенного во всех своих частях, богато орнаментированного и в значительной мере ритмизованного: проблеме ритмической концовки («клаузулы») уделено много места в риторических трактатах Цицерона (особенно в трактате «Оратор»). В речах Цицерона практически осуществляется и другой его теоретический постулат—свободное владение различными «стилями», гибкость языка, умение приспособлять выразительные средства к оттенкам мысли и настроения. Значение Цицерона как мастера «классического» языка чрезвычайно велико в истории римской лит-ой прозы; огромную роль в этом отношении сыграли не только его речи, но и философские диалоги, популяризирующие в легкой изящной форме основные учения эллинистической философии.

Современникам однако ясна была внутренняя фальшивость республиканизма Цицерона, его стремление к искусственной позе и пышным фразам. Ожесточенная классовая борьба последних десятилетий республики требовала более простых и действенных лозунгов, более сжатого и концентрированного красноречия. С другой стороны, гражданские войны создавали в кругах мелких и средних землевладельцев Италии неверие в традиционный государственный строй, стремление к отходу от общественных интересов. Культурная верхушка открыто отрывалась от масс, уходила в мистику или в старину. Эти противоречивые устремления нашли лит-ое отражение в реакции против цицероновского стиля, возникшей в 50-х гг. I в. Представителям нового направления [Калидий* (Calidius), Кальв* (Calvus), Брут* (Brutus)] стиль Цицерона казался слишком «азианским», напыщенным и недостаточно энергичным; их лит-ым лозунгом был, в связи с аналогичными тенденциями в греческой лит-ре этого времени, аттицизм, возвращение к строгой словесной дисциплине, к неорнаментированному стилю ранней аттической прозы Лисия и Фукидида. Стиль «аттиков» создавал позу холодной деловитости или суровой этической непреклонности. Нарочитая безыскусственность и строгий языковый пуризм «Записок» (Commentarii de bello Gallico) Юлия Цезаря [C. Julius Caesar, 102—44] сближают их с «аттиками»; Саллюстий [C. Sallustius Crispus, 87—36], стремящийся в заостренных против нобилитета исторических трактатах сохранить маску беспристрастного повествователя и неподкупного моралиста, облекает свое по существу напряженное и драматическое изложение, скомпанованное по методам патетической историографии эллинизма, в архаически-торжественную, сжатую до темноты форму, ориентированную на стиль Фукидида.

Если в период роста римского рабовладельческого общества лит-ра брала по преимуществу установку на старые «классические» жанры, в эпоху гражданских войн грани, отделявшие римскую культуру от эллинистической, в значительной мере стираются, и в Р. л. начинают преобладать стилевые формы эллинизма. Даже консервативный грамматик-эрудит М. Теренций Варрон Реатинский* [M. Terentius Varro Reatinus, 116—27], любитель и многосторонний исследователь римской старины, изъяснял преимущества старого времени над современностью в новеллистически-дидактической форме «Менипповых сатир» (Menippae saturae), сочетая элементы италийского фольклорного стиля с «азианской» манерой. Историк-аристократ Сизенна* [Sisenna] перевел модную новинку греческой литературы, сборник фривольных новелл Аристида Милетского. Тенденции к изысканной форме, сложным «фигурным» метрам, эротико-мифологическим темам [«Эротопегниа» Левия* (Laevius)], к жанровому изображению жизни сельского населения и низших слоев города по образцам Феокрита (*см.*) и Геронда [Матий* (Matius), Суэй* (Sueius)], усиливающиеся по мере роста общественного индиферентизма, вводят римскую поэзию в русло эллинистической литературы. Традиционалист Цицерон в своих поэтических опытах еще идет по стопам эпигонов Эн-

ния; новая школа («неотерики»), имевшая замкнутый кружковой характер—поэт-грамматик Валерий Катон* [Valerius Cato], оратор-аттицист Кальв* [C. Licinius Calvus], Катулл [C. Valerius Catullus, ок. 87—54, *см.*],—исходит из лит-ой программы александрийских поэтов, гл. обр. Каллимаха; эти «ученые» поэты стремятся к малой форме и тщательной отделке деталей и разрабатывают либо мифологические жанры эллинизма, эпиллий (малый эпос) и элегию, либо малые лирические формы, фиксировавшие мимолетные настроения и мельчайшие события из жизни членов поэтического кружка. И в той и в другой сфере творчества господствующее место занимает эротическая тематика—психология и патология страсти. «Ученый» колорит поэзии создается как выбором редких и малоизвестных мифов, так и обработкой материала—насыщением лит-ого произведения заимствованиями и реминисценциями из других авторов, доступными лишь для искушенного и литературно образованного ценителя; эти скрытые цитаты и полуцитаты рассматриваются как лит-ый комплимент, как признание стилистических достоинств используемого автора. В мелких стихотворениях Катулла непосредственная сила лирического переживания (напр. стихи к Лесбии) и живая струя италийского фольклора сочетаются с переутонченностью эллинистической эпиграммы; «ученые» стихотворения его отличаются сложной «рамочной» композицией и стремлением приблизить ритмико-синтаксическую структуру латинского стиха к эллинистическому образцу. «Неотерики» подготовляли ту реформу латинского поэтического синтаксиса, которая впоследствии была завершена Вергилием. Социальная проблематика была чужда новой школе: политические эпиграммы Катулла безыдейны и сводятся к персонально заостренной насмешке. Характерно поэтому, что поэт-философ Лукреций [T. Lucretius Carus, около 99—55, *см.*] стоит в стороне от новой школы; его поэма «О природе вещей» (De rerum natura), являющаяся изложением механистического материализма Эпикура, также связана с ростом общественного индифферентизма; но Лукреций, глубоко потрясенный социальными неурядицами, ищет исхода от тревоги, охватившей значительные слои италийского населения, в созерцании закономерности природного процесса, к-рое освобождает от страха перед смертью и богами и вызываемых этим страхом мелких страстей; от мрачного настоящего поэт уносится мечтой в прошлое, в эпоху Сципионов и Энния, к-рый остается для Лукреция и формально-стилистическим образцом. Промежуточную позицию между старой и новой школой занимал П. Теренций Варрон Атацинский* [Varro Atacinus], на к-рого поэты «века Августа» часто ссылаются как на своего предшественника.

II. ЭПОХА ПЕРЕХОДА К ИМПЕРИИ («ВЕК АВГУСТА»).—Гражданские войны привели к созданию империи, военной диктатуры при частичном сохранении внешних республиканских форм, диктатуры, основанной на компромиссе между наиболее мощными группировками господствующего класса, крупными землевладельцами и представителями торгово-ростовщического капитала и утвердившейся в борьбе италийского рабовладения с рабовладельцами эллинистических провинций. Новый режим, установленный Октавианом Августом, положил конец гражданской войне и надолго стабилизировал общественные отношения: за



Иллюстрация к «Собр. сочин.» Вергилия (Страсбург, 1502)

нобилитетом сохранилась видимость политического преобладания; сословие «всадников» служило самой верной опорой нового строя. Установление империи проходило, с одной стороны, под национально-консервативными лозунгами восстановления старинного государственного устройства и древних культов, а с другой—под лозунгом религиозного освящения новых учреждений, обожествления императора как «спасителя», победителя тьмы и носителя «благоденствия», установившего прочный «мир» после долгих междоусобий. Лозунги эти не встречали искреннего энтузиазма, хотя италийские землевладельцы приветствовали и окончание гражданских войн, и рост внешней мощи империи, и установление экономического примата Италии; более широкий отклик находила лишь идеализация римского прошлого, к-рую поддерживала потерявшая реальную политическую власть аристократия. Новый строй был поэтому не одинаково благоприятен для всех видов литературы. Красноречие, прежде служившее политическим целям, потеряло почву с установлением империи и превратилось в да-

лекую от жизни риторическую декламацию, в к-рой вскоре восторжествовали принципы «азианского» стиля. Идеализация исторического прошлого нашла лит-ое выражение в объемистой истории Тита Ливия [Titus Livius, 59 до н. э.—17 н. э.], но его скорбные размышления о былом величии Рима таили в себе опасность значительного расхождения с официальной идеологией в оценке настоящего. Август покровительствовал



Иллюстрация к 4-й книге «Энеиды» Вергилия (Страсбург, 1502)

гл. обр. поэзии, и его помощник Меценат собирал вокруг себя поэтов, с тем, чтобы привлечь их к пропаганде проводимых реформ. Привлечение это шло медленно, так как широкие круги населения не столько поддерживали новый режим, сколько примирились с ним; в литературе «века Августа» официальное ликование часто сопровождается тонами пассивной резиньяции, тоски и утомления, тем более, что идеология «гражданина» должна была уступить место идеологии «подданного», как бы это ни маскировалось хитроумными юридическими и религиозными конструкциями. Для переходной эпохи характерно однако стремление осмыслить наступивший перелом, ввести атомизированное индивидуалистическое мироощущение в систему, согласованную с социально-политическими тенденциями нового строя, внутренне обосновать примирение с ним в идее нового расцвета римской державы.

Лит-ым выражением этого процесса явилась реакция против александринизма, возвращение к идеологически значимому содержанию и большой форме, ориентированной на классическую лит-ру греков, сочетание филигранного искусства эллинизма с широким размахом классического стиля. Поколение, пережившее падение республики, умело придать этому сочетанию известную углубленность выстраданного мировоззрения и поднять римскую поэзию на высшую ступень («золотой век Р. л.» — традиционное обозначение для прозы цицероновского периода и поэзии «века Августа»).

В творчестве Вергилия [P. Vergilius Maro, 70—19, *см.*] ориентация на классиков усиливается параллельно с повышением социальной значимости тематики. Начав лит-ый путь поэтическими опытами в стиле Катулла, он еще в «Буколиках» продолжает линию «неотериков»; разрабатывая эллинистический жанр идиллии в годы ожесточенных гражданских войн, Вергилий воспринимает современность сквозь призму условного лиризма «пастухов», преданных любви и поэзии, и создает нежный певучий стиль, в к-ром осуществлена начатая «неотериками» реформа латинского поэтического синтаксиса, приближение его к нормам художественной прозы; однако по сравнению с интеллектуальной рафинированностью эллинистической идиллии (Вергилий воспроизводит темы и мотивы Феокрита) стихотворения Вергилия отличаются эмоциональной интенсивностью и более углубленной разработкой психологии афекта; пастушеская маска римского поэта—попытка бегства из остро ощущаемого социального тупика. В «Поэме о земледелии» («Георгики»), где Вергилий выступает уже как пропагандист восстановительной политики Октавиана, учено-деловитая дидактика эллинистического эпоса уступает место симпатическому восприятию природы и торжественному пафосу в прокламировании ценностей этического порядка. Наконец в «Энеиде», формально ориентированной на Гомера, Вергилий обращается к прошлому Италии и италийским мифам и создает новый тип эпической поэмы большого стиля: ряд эпизодов, обработанных согласно технике эллинистического эпиллия, с его концентрированным драматизмом, объединен в целое не только сюжетной связью, но и пронизывающей всю поэму идеей, идеей судьбы, к-рая ведет Энея в Лациум, а его потомков (в их число включал себя Август) к власти над миром. При этом в трактовке мифологического материала религиозная философия стоицизма сливается с национально-консервативной устремленностью религиозных реформ Августа. Примитивизм гомеровских персонажей заменен высокими афектами: установка на «возвышенное» характеризует и поэму в целом и разработку деталей; в образе главного героя сосредоточены добродетели, которые официальная идеология признавала исконно-римскими. Созданный Вергилием стиль далек и от «азианской» напыщенности и от искусственной простоты «аттицистов»; наибольшие эффекты достигаются раскрытием выразительных возможностей обыденных слов и формул путем искусного словосочетания. Этот стилистический метод рекомендуется и Горацием [Q. Horatius Flaccus, 65—8, *см.*]—лит-ым теоретиком господствующего направления—в его «De arte poetica» (Об искусстве поэзии): старая Р. л. не удовлетворяет Горация с формально-стилистической точки зре-

ния, александринистов он осуждает за безыдейность и зовет к новому изучению греческих классиков; принимая выдвинутый неотерикамии лозунг длительной и тщательной отделки поэтического произведения, он подчеркивает примат содержания и необходимость философской выучки: «Мудрость—начало и источник правильного писания». Творчество Горация по преимуществу медитативно и остается в пределах малых форм. Виртуозное стилистическое и метрическое мастерство «Од» облекает мотивы поэзии и философии эллинизма в формы древнегреческой лирики, отражая миросозерцание мелкого рабовладельца, обретшего успокоение после гражданских войн, избегающего житейской суеты и городской сутолоки и желающего безмятежно вкушать блага жизни и культуры под охраной нового режима. В рельефно-законченной лирике Горация эротические и застольные темы чередуются с философскими и политическими медитациями; Гораций становится даже официальным певцом внутренне чуждой ему национально-консервативной политики. В «Сатирах» Горация резкость и политическая заостренность луцилианской сатиры сменяются тоном юмористической непринужденной беседы на отвлеченные темы, лишь с иллюстрациями из современной жизни, но и эта ослабленная полемическая направленность «Сатир» в дальнейшем смягчается и переходит в спокойную дидактику «Посланий». В юности республиканец, Гораций начал лит-ую деятельность с инвективы и обличения («Эподы»)—в иронической философии квиетизма и умеренности он находит средство «сохранить свою внутреннюю самостоятельность» (Лео) при изменившихся политических условиях.

Оппозиция против официальной идеологии находит выражение в кратком расцвете эротической элегии. Условная сентиментальность эллинистической эротики, в лит-ых истоках восходящая к образам несчастных влюбленных трагедии и «новой» комедии, приобретает у римских элегиков, в связи с общими тенденциями эпохи к мировоззренческому углублению, видимость принципиальной жизненной установки. Маска влюбленного поэта, «слуги» суровой «владычицы», врага войны и наживы, бездеятельного в практической жизни, давала возможность высказывать настроения, враждебные консерватизму Августа, его попыткам возродить древнеримские «добродетели» и строгость семейных нравов. Восприятие мира под углом зрения любовной тоски находит выражение в циклах элегий, посвященных некоей реальной или фиктивной возлюбленной, которая фигурирует под каким-либо поэтическим псевдонимом (как у эллинистических поэтов и Катулла). В лит-ом отношении школа римских элегиков следует традициям «неотеризма» и, противопоставляя элегию находившемуся под официальным покровительством эпосу, опирается на лит-ую программу эллинистических мастеров. Создание римской элегии Корнелием Галлом* [Gallus, 70—27] было таким же продолжением поэтической работы Катулла и его группы, как и «Буколики» Вергилия, и по стилистической направленности элегия на первых порах оставалась связанной с римским «аттицизмом». Проперций [Sextus Propertius, ок. 50—ок. 15, *см.*], «римский Каллимах», вырабатывает для изображения «тяжкой» любви к Кинфии затрудненный, взволнованный стиль, в своей конденсированности напоминающий стилистические тенденции Саллюстия, и уснащает элегию громоздкой мифологической ученостью; позже Проперций переходит к другой отрасли эллинистической элегии, к «ученой» разработке антикварных тем из римской древности. Совершенно избегает актуальной политической тематики Тибулл [Albius Tibullus, ок. 54—19, *см.*], член поэтического кружка республиканца Мессаллы, в мечтательных элегиях, стилизующих любовь на фоне сельской жизни и приближающихся по строгой шлифовке языка к цезарианской простоте и четкости. В этот замкнутый, условно сентиментальный мир, в к-ром реальность занимает незначительное место и служит лишь мотивировкой элегического излияния, Овидий [P. Ovidius Naso, 43 до н. э.—17 н. э., *см.*] вносит разлагающий элегию фривольно-реалистический момент. Внешний блеск августовского Рима и сутолока римской улицы схвачены живой наблюдательностью поэта и переданы в виртуозно-легком и гладком стиле. В то время как прежние элегии претендовали на изображение серьезного и глубокого чувства, эротическая поэзия Овидия превращается в салонную ироническую игру лит-ыми мотивами, в изощренное искусство психологической и стилистической вариации, блещущее эффектами модной риторики: установка на вариацию, многократную трактовку одной темы в разном стиле и разными способами, является организующим принципом и элегических «Героид» (Heroides) и эпических «Метаморфоз». Срывая с себя традиционную сентиментальную маску влюбленного поэта, Овидий от «субъективной» элегии переходит к разработке эротико-мифологических тем, но мифологические персонажи снижаются при этом до уровня галантного римского общества, и миф становится эротической новеллой. Это обстоятельство кладет резкую грань между Овидием и стилизующими тенденциями начала «века Августа» и приводит к столкновению поэта с драпирующейся в консервативную маску политикой императора. Август нашел повод изгнать из Рима фривольного автора «дидактической» поэмы о «Науке любви» (Ars amatoria).

III. ЭПОХА ИМПЕРИИ.—Овидий вырос в атмосфере империи, и в его творчестве наблюдается уже ряд характерных черт нового этапа Р. л. Во всех областях общественной жизни империи скоро стали обнаруживаться признаки застоя, а затем и упадка. Уменьшение притока рабов по окончании эпохи больших завоеваний и рост «предложения» «свободного» труда при непрекращающемся процессе концентрации земельной собственности обусловили замену крупного латифундиарного хозяйства системой отдачи мелких участков в аренду («колонат»); возрастающая экономическая самостоятельность западных провинций подтачивала благосостояние Италии; сельскохозяйственная и промышленная техника медлен-

но, но неизменно деградировала. Воздвигая кровавые преследования против аристократической оппозиции, императоры сосредоточили в своих руках огромные земельные богатства; государственный аппарат превращался в бюрократическую машину. «Материальной опорой правительства было войско, гораздо более похожее на армию ландскнехтов, чем на старое римское крестьянское войско, моральной же опорой было всеобщее убеждение, что из этого положения нет выхода, что не тот или другой император, но эта основанная на военной диктатуре империя является неизбежной необходимостью... Всеобщему бесправию и отчаянию по поводу того, что наступление лучших времен невозможно, соответствовали всеобщая апатия и деморализация. Немногие, оставшиеся в живых старорим-ляне патрицианского духа и образа мыслей были устранены или вымерли. Последним из них был Тацит. Остальные были рады, что могут держаться вдалеке от общественной жизни. Их существование заполнялось наживой богатства, наслаждением богатством, частными сплетнями, частными интригами» (Энгельс). В связи с общественной апатией лит-ра также приобретает «частный» характер: повышается интерес к бытовым деталям, к природе, к внутренней жизни личности; в известном смысле литература эпохи империи «реалистичнее» и «психологичнее» лит-ры предшествующего периода. Впервые в античной лит-ре (как греческой, так и римской) в эту эпоху появляется углубленная характеристика индивида, а не только типической маски, искусство детально разработанного лит-ого портрета, способность к тщательному самоанализу. Однако при отсутствии проблем широкого социального захвата внутренняя жизнь либо бедна либо окрашена религиозно-мистическими настроениями, и «реализм» лит-ры господствующего класса эпохи империи раскрывал лишь картину класса, лишенного будущности, не способного к творчеству культурных ценностей. Лит-ым выражением общественного застоя явилось господство риторики, культ изысканной формы при отсутствии сколько-нибудь нового и значительного содержания. Литература становится излюбленным занятием потерявшей политическое значение аристократии: отсюда огромный количественный рост лит-ой продукции при ее ничтожном качестве. Уже в эпоху Августа оппозиционный оратор и историк Азиний Поллион* [Asinius Pollio, 76 до н. э.—5 н. э.] кладет начало обычаю «декламаций», публичных чтений поэтических и прозаич. произведений. Литература эта, не преследуя социально-учительных целей, является в первую очередь светским развлечением и развивается в отрыве от масс. Характерной особенностью ее служит и то, что она опирается главным образом на римскую литературную традицию (это заметно уже у Овидия) и во многом отходит от греческой литературы: Рим, хозяйственный гегемон империи, начинает диктовать грекам свои литературные вкусы.

Разумеется, застой наступает не сразу. Первый век империи отмечен еще видимостью хозяйственного роста и значительной лит-ой продукцией («серебряный век Р. л.»), в к-рой преобладание риторики является лишь симптомом грядущего упадка. Если написанная при Тиберии [14—37] астрологическая поэма («Astronomica») Манилия [Manilius], стоический эквивалент к эпикурейской поэме Лук-

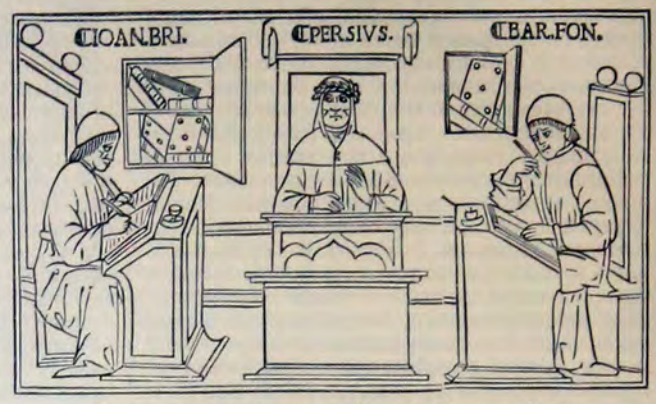


Иллюстрация к «Сатирам» Персия (Венеция, 1494)

реция, выдержана в стиле поэтов «века Августа», то период борьбы между императорами и аристократической оппозицией создает новый стиль, казавшийся «мощным», — страстный, чувственно-яркий, развертывающийся в нагнетении кратких, но образных и заостренных сентенций, с широким применением в прозе средств поэтического выражения. Лучший мастер этого стиля, разрабатывавшегося уже риторами «века Августа» и в зачатках своих наблюдающегося у Овидия, — Сенека [L. Annaeus Seneca, 4 до н. э.—65 н. э., *см.*], моралист, приспособлявший ригористическую этику стоиков к потребностям римских аристократов, к-рые надеялись обрести в стоическом фатализме силу пассивного сопротивления императорскому режиму. Проповедь ухода в частную жизнь звучит наряду с обличениями «тиранов» и в трагедиях Сенеки, предназначенных, как вообще трагедия этого времени, не для сцены, где господствовал мим, а для рецитации. В этих риторических трагедиях, написанных на традиционные мифологические сюжеты, главную роль играет патетическая декламация; действие сведено к наиболее напряженным моментам с явным пристрастием к ужасному и патологическому. Поэты времени Нерона систематически обновляют лит-ые жанры, в которых работали ставшие уже «классическими» и вошедшие в школьное обучение писатели «века Августа». Буколическая поэзия [Кальпурний (T. Calpurnius Siculus)] возвещает наступление нового «золотого века»; Цезий Басс* [Caesius Bassus] продолжает линию горацианской лирики. Попытка серьезного обновления традиционных форм сделана в исторической поэме Лукана [M. Annaeus Lucanus, 39—67, *см.*] «Гра-

жданская война» (Bellum civile), где с большим ораторским пафосом в стиле новой риторики излагается оппозиционно-аристократическая концепция падения республики: симпатии автора—на стороне Помпея и в особенности Катона, Цезарь изображен в виде кровожадного злодея. Эпос Лукана приближается к риторической историографии: повествование неоднократно прерывается страстными отступлениями, традиционный мифологический аппарат совершенно устранен, зато охотно вводится «научный»—географический и естественно-исторический—материал. Стоическая проповедь примата внутренней жизни над внешними благами лежит в основе сатир Персия [A. Persius Flaccus, 34—62], трактующих в кабинетно-учительном тоне популярно-философские и лит-ые темы; лощеной патетике риторов Персий противопоставляет резкую прерывистость «низменного» стиля, богатого неожиданными и сильными образами. За пределами аристократической оппозиции новый стиль не находил широкого отклика. В вышедшем из придворных кругов комико-реалистическом романе Петрония [Petronius, ум. в 66, *см.*], пародирующем в форме менипповой сатиры любовные романы, много места занимает лит-ая полемика, и автор неизменно остается на классицистической позиции; иронически-небрежный тон и беспощадная откровенность романа, рисующего в красках, близких к миму, провинциальных вольноотпущенников, мелкий люд и подонки общества, отражают презрение разложившейся верхушки к подымающимся дельцам; выдвигаемый Петронием лит-ый лозунг «откровенности» и голой жизненности является лишь маской, скрывающей идейную пустоту. Не затронуты новым стилем и басни Федра [Phaedrus, *см.*], единственный сохранившийся лит-ый памятник творчества низших классов начала эпохи империи: завуалированная социальная сатира, басня Федра отражает настроение безысходности, охватившее широкие массы; от политических раздоров в среде господствующего класса Федр не ждет улучшения жизни низших слоев населения.

С 70-х гг. I в. н. э. (династия Флавиев) в империи наступили более спокойные времена. Старопатрицианская аристократия была сломлена; консолидация италийских, а затем и провинциальных землевладельцев, ставших служилым сословием, придала более монолитный характер и сенатской коллегии и реорганизованной по более строгому классовому принципу армии; императоры сами являлись выходцами из италийской или провинциальной знати. Нервная атмосфера периода дворцовых интриг уступила место тяге к «добрым нравам» и скромной семейственности. В лит-ре этот поворот ознаменовался классицистической реакцией. Риторика выдвигает лозунг возвращения к манере Цицерона [Квинтилиан (M. Fabius Quintilianus), ок. 35—95], к-рое на практике сводится однако лишь к отказу от эксцессов «нового» стиля и поверхностным заимствованиям. Снова расцветает эпос с мифологической тематикой или по крайней мере с обильным мифологическим аппаратом. Валерий Флакк [C. Valerius Flaccus] переделывает поэму Аполлония Родосского об аргонавтах («Argonautica»), широко используя эпическую технику «Энеиды»; Силий Италик [Silius Italicus, 25—101] с помощью заимствованной у Вергилия мифологической бутафории перелагает в стихи повествование Ливия о второй пунической войне. Даже наиболее видный эпический поэт этого времени, лауреат императора Домициана, Папиний Стаций [P. Papinius Statius, ок. 40—96], автор ученой «Фиваиды» и незаконченной «Ахиллеиды», признает себя лишь эпигоном Вергилия. Предназначенная для публичной рецитации по частям, «Фиваида» содержит ряд эпизодов, богатых эффектной риторикой, но поэту лучше всего удаются описания и чувствительные сцены. Видное место занимает описательный элемент и в сборнике стихотворных «Эскизов» (Silvae) Стация, быстро набросанных стихотворений на случай: описания вилл, статуй, празднеств и т. п. чередуются с поздравительными стихами по серьезным и ничтожным поводам и выражениями соболезнования. Этот новый жанр риторической лирики отражает упадок общественных интересов, стремление замкнуться в сфере частной жизни. Несмотря на риторический схематизм общего построения, Стаций умеет схватывать индивидуальные черты и в соответствии с характером темы варьировать лирические тона — от торжественного пафоса до мягкой интимности. Чувствительное переживание спокойной живописной природы, развивающееся в античном обществе эпохи упадка, находит в Стации лирического выразителя: так, он является первым в мировой лит-ре певцом Неаполитанского залива. Тенденция к лит-ому воплощению мелких жизненных событий и бытовых деталей порождает расцвет малых жанров. Эпиграмма в эпоху господства риторического стиля получила ту отточенную остроту, которая связывается с этим термином в его позднейшем понимании. Марциал [C. Valerius Martialis, около 42—102, *см.*], мастер насмешливой эпиграммы, пользуется ею для зарисовок самых разнообразных сторон римской жизни, противополагая свою «пахнущую человеком» поэзию ученым мифологическим жанрам. Поэт-«клиент», зависящий от богатых покровителей, Марциал часто является кривым зеркалом, но униженное положение дает ему возможность развернуть гораздо более реалистическую картину общества, чем это способен сделать поэт господствующего класса—Стаций.

Орудием лит-ой фиксации единичных фактов и мимолетных настроений становится и художественное письмо. Письма Плиния Младшего [Plinius Secundus, ок. 62—114], оставаясь реальными письмами, обращенными к реальным адресатам, обычно концентрируются вокруг какой-либо небольшой темы, сжато, но исчерпывающе разработанной, и в отношении лит-ой преемственности ближе связаны с поэтической эпистолографией римских александринистов и поэтов «века Августа», чем с письмами Цицерона, к-рого Плиний в теории признает своим образцом. В письмах Плиния уделено много внимания лит-ой жизни: многочисленные знатные диллетанты

(к к-рым в известной мере принадлежал и сам Плиний), не имея возможности играть серьезную политическую роль и тяготясь государственными и общественными обязанностями, предпочитают спокойную жизнь в своих виллах и ждут славы от поэтических упражнений в стиле старинных писателей. В то время как самодовольный аристократ Плиний восхищен «счастливыми временами» и составляет торжественный «панегирик» императору Траяну, сатиры Ювенала [D. Junius Juvenalis, 47—130, *см.*], представителя средних слоев, вытесняемых со своих экономических и социальных позиций, рисуют мрачную картину жизни римского общества, роскошь и разврат богачей, унижения клиентов, нищету пролетариев, бедственное положение интеллигентных профессий, обезлюдение Италии. При меткости и реалистической силе отдельных зарисовок афектированная моралистическая декламация Ювенала не подымается до уровня социального протеста, на который не была способна представляемая им прослойка; острие «негодования» сатирика не обращено против социальной системы: он возражает против недостаточности подачек со стороны знати. Острое ощущение общественного упадка, старопатрицианская ненависть к деспотизму вместе с сознанием безвыходности положения и предчувствием грядущей катастрофы нагнетают атмосферу обреченности в исторических трудах Тацита [Cornelius Tacitus, ок. 54—117], самого оригинального писателя эпохи. Исторический кругозор Тацита ограничен,—он интересуется гл. обр. императорским двором, городом Римом и армией,—но в этой классовой ограниченности, в страхе перед движениями масс—ключ к исторической концепции римского аристократа, испуганного падением моральной силы его класса. В напряженном драматизме его повествования, сближающем Тацита с Саллюстием и эллинистической историографией, кульминируют все достижения Р. л. I в. н.э.—искусство психологического портрета, живописного изображения деталей, точеная сжатость стиля. Тацит интересуется и историко-литературными проблемами: упадок красноречия в эпоху империи он объясняет отсутствием политической свободы («Диалог об ораторах»—«Dialogus de oratoribus»). Тацит подымается однако значительно выше среднего уровня политической мысли господствующего класса: для историографии этого периода более характерными являются риторическое изложение отдельных эффектных эпизодов римской истории [Флор (P. Annius Florus)] или регистрирующие или классифицирующие сырой материал жизнеописания императоров [Светоний (C. Suetonius Tranquillus), ок. 75—150].

Во II в. в связи с ростом хозяйственной самостоятельности провинций Италия теряет экономический примат. Господствующее положение провинциальной землевладельческой знати, поставляющей императоров и высшую бюрократию, с одной стороны, религиозные движения в массах, идущие с Востока,—с другой, создают космополитическое культурное единство империи, в к-ром ведущую роль приобретает греческий язык. В то время как в греческой лит-ре этого времени наблюдается некоторое оживление («вторая софистика», *см.* «*Греческая литература*»), Р. л. оскудевает: римские писатели II в. пользуются либо обоими языками либо исключительно греческим [Фаворин (Favorinus), Марк Аврелий (M. Aurelius)]. Идеология господствующих классов приобретает застойный характер: разрешения социальных проблем ищут в филантропии, обосновывая ее учениями киников и стоиков. Для лит-ры характерна тяга к простому, безыскусственному содержанию (природа, сельская жизнь) и чувствительности, соединенная однако с вычурной искусственностью формы («фигурные» стихи, усложненная метрика и т. п.). В культурной верхушке рабовладельческого общества эпохи упадка распространяется любование эпохой роста, антикварный и стилистический интерес к римской старине, к республиканской доцицероновской лит-ре и старинному языку. Параллельно аттицизму на греческой почве в Риме развивается архаистическое направление. Заметное уже в I в., но не игравшее значительной роли в лит-ре, оно достигает расцвета к середине II в. [ритор Фронтон (M. Cornelius Fronto), ок. 100—175; грамматик и антиквар Авл Геллий (Aulus Gellius), ок. 200]. Опираясь на старинных писателей, архаисты писали языком, свободным от строгих классических норм, но все же чрезвычайно далеким от обыденного языка, который развивался уже в направлении к романским («вульгарная латынь»). Благодаря интересу архаистов к древним писателям до нас дошли значительные фрагменты Р. л. эпохи республики, в то время как от многочисленных второстепенных писателей времени Августа и первого века империи не осталось почти никаких следов.

Более оживленный характер имело лит-ое движение в выступающих на культурную арену романизованных провинциях, где основным языком культуры оставался латинский. Так, в Африке цветистая и вычурная «вторая софистика» нашла яркого представителя в лице Апулея [Apuleius (*см.*)], философа-мистика и странствующего ритора, к-рый подвизался в разнообразных жанрах «софистической» прозы: религиозно-мистический уклон имеет и его роман «Метаморфозы», нанизывающий на аллегорически интерпретируемый сказочный остов многочисленные реалистические эпизоды, с широким использованием фольклорного и фривольно-новеллистического материала. В Африке же ранее, чем в других областях, появляется оригинальная христианская лит-ра на латинском языке: ее открывает Тертуллиан [Q. Septimius Florus Tertullianus, ок. 150—230], переносящий, как и его греческий современник Климент Александрийский, в христианскую литературу приемы «софистического» стиля, и Африка в течение долгого времени оставалась центром христианской лит-ры на латинском языке.

Революция III в. положила по существу конец рабовладельческому строю. Создающаяся в конце века деспотическая монархия основана уже на преобладании крепостнических

форм эксплоатации; центр империи переходит из Рима в Константинополь, и христианство становится господствующей религией; однако наряду со многими другими пережитками рабовладельческого общества античные литературные формы еще продолжают существовать вплоть до окончательного распада Римской империи и уничтожения ее «варварами». Школа, грамматическое и риторическое «обучение» поддерживают искусство владения «классическим» стилем и старой квантитативной (основанной на различении долгих и кратких слогов) метрикой, потерявшими уже всякую опору в живом языке. Задачу возрождения Р. л. ставит себе во второй половине IV в. группирующийся вокруг оратора Симмаха [Q. Aurelius Symmachus, ок. 350—410] кружок римских аристократов, остающийся верным античной религии и противопоставляющий традиции римской культуры как христианству, так и «варварству» (деятельности этого кружка мы обязаны между прочим сохранением тщательно выверенных текстов многих древних авторов). «Панегирики» галльских риторов и Симмаха, его же письма, фигурная версификация Оптатиана Порфирия [Publilius Optatianus Porfyrius], риторические стихотворения Авзония [(*см.*) Decimus Magnus Ausonius, около 310—395], история Аммиана Марцеллина [Ammianus Marcellinus, ок. 330—ок. 400], являющаяся продолжением «Истории» Тацита, биографии императоров, продолжающие труд Светония, многочисленные конспективные изложения римской истории—все это свидетельствует о стремлении писателей IV в. примкнуть к лит-ой традиции I—II вв. (Плиний, Стаций, Флор, поэты II в. и т. д.). Когда в конце IV в. выделение Западной римской империи вернуло Италии значение политического центра, вновь возникла придворная поэзия с политической тематикой, прославлявшая успехи Рима в борьбе с «варварами» [Клавдиан (Claudius Claudianus, в V в.), Меробауд (Merobaudes) и Аполлинарис Сидоний (Apollinaris Sidonius, ок. 430—480)]. Восторженную хвалу Риму как центру мирового владычества содержит поэма Рутилия Наматиана [Rutilius Namatianus], описывающая возвращение автора из Рима в Галлию в 416. Еще в V—VI вв. африканские поэты при владычестве вандалов упражняются в трактовке мифологических тем, в риторических описаниях и эпиграммах [Драконтий (Dracontius), Луксорий (Luxorius) и др.], а в Италии Максимиан (Maximianus) сочиняет эротические элегии. Отрыв от восточной части империи и упадок знания греческого языка на западе с середины III в. порождают многочисленные переводы гл. обр. научных сочинений, но также и лит-ых произведений—дидактических поэм [Авиен (Avienus)], басен Бабрия [Авиан (Avianus)], романов. Но вся эта поэзия питается исключительно лит-ой традицией прошлого, работает в значительной мере «центонами» (гл. обр. из Вергилия) и покоится на формально-риторическом искусстве стиля, которое продолжало оставаться классовым отличительным признаком господствующей верхушки. Вычурная форма, школьный педантизм, переплетающийся с символико-аллегорической фантастикой,—характерные признаки этой лит-ры. Риторический стиль господствует и в христианской лит-ре [Лактанций (Lactantius), Иероним (Hieronymus, ок. 331—420), Августин (Aurelius Augustinus, 354—430) и др.]. Укрепившись в господствующей верхушке, христиане не меньше «язычников» культивируют традиции классической Р. л.: поэты пересказывают библейские сюжеты помощью вергилиевской эпической техники [Ювенк (Juvencus), Марий Виктор (Marius Victor), Киприан (Cyprianus), Седулий (Sedulius), Авит (Avitus)] или следуют в своей лирике формам Горация и Авзония [Пруденций (Aurelius Prudentius Clemens, ок. 348—410), Паулин Ноланский (Paulinus Nolanus)]; даже в литургических гимнах [Амвросий (Ambrosius, ок. 340—397)], воспроизводящих в известной степени приемы «народной» поэзии, сохраняется квантитативная метрика. Лишь завоевание Римской империи «варварами» окончательно уничтожило античное общество и создало условия перехода античной формации в феодальную и вместе с тем оборвало традицию старых лит-ых форм, которые лишь частично трансформировались в жанры средневековой латинской лит-ры.

Библиография: Fabricius J. A., Bibliotheca latina, Hamburg, 1697; Teuffel W., Geschichte der römischen Literatur, bearbeitet v. W. Kroll und F. Skutsch, Lpz., I[6], 1916, II[7], 1920, III[6], 1913; Schanz M., Geschichte der römischen Literatur, 4 Bde, 3 Aufl., München, 1907—1922 (B. I вышел в 1924, 4 изд.); Leo F., Geschichte der römischen Literatur, Bd I, Berlin, 1913; Его же, Die römische Literatur d. Altertums (Kultur der Gegenwart, T. I, Abt. 8), 3 Aufl., Lpz., 1912 (русский перевод: Очерк истории римской литературы, СПБ, 1908); Martini E., Grundriss d. Geschichte der römischen Literatur, T. I, Münster, 1910 (русск. перевод: История римской литературы, ч. 1, СПБ, 1912); Norden E., Römische Literatur (Einleitung in d. Altertumswissenschaft, hrsg. v. E. Norden, Bd I, H. 4), Lpz., 1923; Kappelmacher A., Die Literatur der Römer bis zur Karolingerzeit, «Handbuch der Literaturwissenschaft», Potsdam, 1925—1933; Klotz A., Geschichte der römischen Literatur, Bielefeld, 1930; Nageotte E., Histoire de la littérature latine, P., 1885 (русский перевод: История латинской литературы, М., 1914); Lamarre C., Histoire de la littérature latine depuis la fondation de Rome jusqu'à la fin du gouvernement républicain, 4 vv., P., 1900; Его же, Histoire de la littérature latine au temps d'Auguste, 4 vv., P., 1907; Amatucci A. G., Storia della letteratura romana, Napoli, 1912; Duff J. W., A literary history of Rome from the origins to the close of the Golden Age, 7 ed., L., 1927; Ribbeck O., Geschichte der römischen Dichtung, Stuttgart, I[2], 1894, II[2], 1900, III, 1892; Plessis F., La poésie latine (De Livius Andronicus à Rutilius Namatianus), P., 1909; Patin H. J. G., Études sur la poésie latine, 2 vv., P., 1869; Sellar W. Y., Roman poets of the Republic, 3 ed., Oxford, 1889; Его же, Roman poets of the Augustan Age, Oxford, 1884; Kroll W., Studien zum Verständnis der römischen Literatur, Stuttgart, 1924; La Ville de Mirmont H., de, Études sur l'ancienne poésie latine, P., 1902; Müller L., Quintus Ennius, SPB, 1884; Leo F., Plautinische Forschungen, 2 Aufl., Berlin, 1912; Norden E., Die antike Kunstprosa, 2 Bde, 3 Aufl., Lpz., 1915—1918; Michaut G., Le génie latin, P., 1900; Ussani V., Originalità e caratteri della letteratura latina, Venezia, 1920; Jachmann G., Die Originalität der römischen Literatur, Lpz., 1926; Cocchetia E., La letteratura latina anteriore del influenza ellenica, 3 vv., Napoli, 1924—1925; Weyman K., Beiträge zur Geschichte d. christlich-lat. Poesie, München, 1926; Модестов В. И., Очерк истории римской литературы, СПБ, 1888 («Дополнения», М., 1906); Нарушевский Д. И., Основы библиографии по истории римской литературы, Казань, 1889; Его же, Библиография по истории римской литературы в России, Казань,

1889; Варнеке Б. В., Очерки из истории древнеримского театра, СПБ, 1903; Его же, Наблюдения над древнеримской комедией. К истории типов, Казань, 1905; Малеин А. И., Библиографический указатель книг и статей по римской истории на русском яз. (в книге: Б. Низе, Очерк римской истории и источниковедения, изд. 3, СПБ, 1910); Нагуевский Д. И., История римской литературы, тт. I—II, Казань, 1911—1915; Малеин А. И., «Золотой век» римской литературы, П., 1923; Дератани Н. Ф., История древнеримской литературы, М., 1928. *И. Троцкий*

РИСАЛЬ Хосе [Jose Rizal Mercado, 1861—1896] — крупнейший писатель и деятель национального освобождения Филиппинских о-вов. Р. в Камаибе (о. Лусон) в семье состоятельного тагала (народность малайского племени на Филиппинских о-вах) землевладельца, получил хорошее образование, пополненное длительными путешествиями по Европе, Азии и Америке, был врачом, филологом, художником, скульптором. За революционную деятельность был сослан на о. Минданао, где провел несколько лет, потом из уважения к лит-ым заслугам получил разрешение ехать в Кубу в качестве военного врача, но во время его поездки на Филиппинских о-вах разразилось восстание против колониальных властей. Обвиненный в организации его, Рисаль был снят с парохода, возвращен в Манилу и расстрелян.

В своей революционной деятельности Р. опирался на туземную буржуазию и в особенности на ее интеллигенцию, кладя в основу своей пропаганды идею национального равноправия и требуя прежде всего для тагалов права на свою культуру. Залог победы он видел в росте культуры и образования среди его соотечественников, много способствуя их просвещению, основывая школы и читая лекции. Р. вел самую жестокую борьбу против испанских властей и монашеских орденов, беспощадно разоблачал их самоуправство, достигавшее здесь размеров, невиданных в Европе. Р. старался не выходить за пределы легальных способов сопротивления и предпочитал слово и перо художника и публициста всем иным видам оружия, откладывая решительное выступление на неопределенный срок, когда культура тагалов сравняется с культурой завоевателей.

Эти идеи лежат в основе двух романов Р. «Noli me tangere» [1886] и «El filibusterismo» (Флибустьерство, 1891), скупавшихся и уничтожавшихся филиппинскими монахами, но тем не менее получивших широкую популярность далеко за пределами родины Р. В романах Р. развернута во всей ее неприглядности картина чудовищной эксплоатации, к-рой подвергаются тагалы, разгул, хищничество, беззаконие и безнаказанность колониальных властей и в частности духовенства. Р. рисует широкую картину жизни и быта тагалов, их упорную каждодневную борьбу за свой клочок земли, отбираемый духовными чинами, их тягу к просвещению, их способность к наукам и культурному росту; с другой стороны — стихийные вооруженные выступления, непрекращающуюся ни на один час жестокую партизанскую войну, подготовку к восстаниям, рост революционных союзов и освободительных идей.

Для своего времени имели значение также другие работы Р. исторического, филологического и поэтического характера («Mi último pensamiento», 1897).

Библиография: I. Noli me tangere, Novela tagala, Berlin, 1886, Manila, 1908, Barcelona, 1908; El filibusterismo, Novela filipina, Gent, 1891, Manila, 1908, Barcelona, 1908; Barrentes y el teatro Tagalo, Barcelona, 1889. II. Blumentritt F., Biography of Dr J. Rizal, Singapore, 1898; Его же, El Noli me tangere de Rizal, Barcelona, 1889; Retana W. E., Vida y escritos del doctor J. Rizal, Madrid, 1907; Elio V., Compendio de la vida y de las doctrinas é ideales del idolo del pueblo filipino, J. P. Rizal Mercado, Manila, 1913; Немирович-Данченко В., Цветок своего народа, в кн. «Вечная память», М., 1907. *Д. Выгодский*

РИТМ — закономерное повторение соизмеримых и чувственно ощутимых единиц. Напр. стук маятника или удары пульса ритмичны: в них мы имеем, во-первых, единицы, т. е. определенные (отграниченные друг от друга какими-либо интервалами, законченные) явления (стук, удар), во-вторых — соизмеримость, однородность этих единиц (удар однокачественен с ударом), в-третьих — повторяемость единиц (ряд их), в-четвертых — упорядоченность, закономерность повторения и наконец, в-пятых, — чувственную ощутимость, возможность непосредственного восприятия этих единиц и интервалов между ними. Р. в широком смысле присущ непосредственно и целому ряду природных явлений (морские волны и т. п.) и человеческому организму (ритмично дыхание, работа сердца, кровообращение и т. д.).

В основе ритмической организации человеческой речи лежит тот естественный, первичный Р., который характеризует деятельность человеческого организма и в частности человеческое дыхание. Поскольку процесс дыхания относительно ритмичен, постольку ритмична в известной мере и человеческая речь: необходимость периодических вдохов и выдыхов вызывает соответствующие остановки голоса — паузы, к-рые разбивают речь на единицы, называемые речевыми тактами. Р. речи является так. обр. результатом закономерного повторения каких-либо однородных элементов речи, характер к-рых определяется составом данного языка. Поскольку речь (на понятном языке) всегда делится на слова, постольку эти повторяемые речевые элементы могут быть определены и как повторение однородных словесных сочетаний, подобранных по сходству тех или иных словесно-звуковых их особенностей (порядок ударных и безударных слогов, расположение пауз, звуковые повторы и т. п.). Таким образом единицей речевого ритма становятся слово или группа слов, отграниченные от последующих при помощи интервала — сильной паузы — и соизмеряющиеся с другими единицами благодаря повторению однородных словесно-звуковых особенностей. Напр. в следующем отрывке мы можем установить наличие Р. на основе целого ряда однородных признаков, повторяющихся в каждой единице, т. е. в каждом сочетании слов, отграниченном от других при помощи сильной паузы:

«Она отдалась без упрека,
Она целовала без слов —
Как темное море глубоко,
Как дышат края облаков».

В этом отрывке чередуются строки, отделенные друг от друга сильными паузами,

т. е. представляющие собой законченные ритмические единицы. В то же время они соизмеримы благодаря повторению в них сходных словесно-звуковых элементов. В них одинаковое число слогов (9—8, 9—8 и т. д.), одинаковое число ударений—по 3 в каждой строке, ударения эти находятся на одних и тех же слогах в каждой строке (2—5—8 слоги), на всех четных строках ударение падает на последний слог, на всех нечетных—на предпоследний, концы строк отмечены звуковыми повторами (рифмами); все это и создает основу соизмеримости этих строк, позволяющую воспринимать их в качестве однородных ритмических единиц. Кроме того в этом отрывке имеется еще ряд вторичных элементов соизмеримости: первая и вторая строки построены почти параллельно в звуковом отношении (последовательность ударных звуков «*а—а—о*» в обеих строках), параллельны в синтаксическом отношении («она отдалась»—«она целовала»); то же легко заметить и в следующей паре строк. Закономерное повторение этих соизмеримых речевых единиц и создает Р. В зависимости от изменения тех словесно-звуковых элементов, к-рые кладутся в основу соизмеримости, меняется и характер Р. В то же время все эти элементы (паузы, определенная расстановка ударных и безударных слогов, характер окончаний, число слогов в строке и т. д.) даны не сами по себе, а в определенных сочетаниях слов. Слова эти, в зависимости от смысла, произносятся с определенным выражением, с определенной интонацией и т. д. На некоторые из них падает сильное ударение, на некоторые слабое и т. д. В результате—в зависимости от характера слов, т. е. от содержания произведения,—приобретают соответствующую своеобразную окраску и те словесно-звуковые особенности, к-рые положены в основу Р., они получают свое реальное звучание лишь в связи с содержанием данного произведения.

Таким образом Р. является сложным явлением, в основе которого лежит целый комплекс признаков (пауза, расстановка ударных и безударных слогов, расположение окончаний и т. д.) и к-рый получает свое реальное наполнение лишь в связи с данной словесной системой, в к-рой он осуществляется. Поэтому напр. совпадение тех или иных признаков Р. (напр. одинаковая расстановка ударных и безударных слогов в строке) вовсе не означает совпадения Р., поскольку в иной словесной системе они дадут уже иное звучание благодаря различным смысловым ударениям, интонациям, иной расстановке пауз и т. п. Поэтому например в художественном переводе точное повторение расстановки ударных и безударных слогов вовсе еще не означает точности в передаче Р. подлинника, поскольку остальные элементы той сложной системы, которой является Р., в условиях иного языка уже не совпадают (обычная ошибка переводчиков).

Возникновение поэтического Р., как показал это К. Бюхер в своей известной книге «Работа и ритм», связано с той естественной первичной ритмичностью речи, к-рая с наибольшей отчетливостью обнаруживается во время рабочего процесса. В ряде случаев движения во время работы сопровождаются теми или иными восклицаниями, междометиями и т. п. Поскольку рабочие движения ритмичны, постольку сопровождающие их восклицания также располагаются ритмично, т. е. повторяются через определенные промежутки времени, периодически; тем самым они подчеркивают ритм работы, являются звуковыми сигналами его и, помогая осознать этот Р., способствуют работе. Отсюда этот звуковой Р. становится одним из существенных элементов трудового процесса первобытного человека, он организует ритм работы. Своеобразие Р. каждой данной работы определяет и своеобразие Р., ее сопровождающего, бессвязные восклицания постепенно сменяются словами, относящимися к этой работе,—создается рабочая песня, первичная форма ритмически организованной речи как один из элементов трудового процесса.

В играх первобытного человека, воспроизводящих трудовые процессы, воспроизводятся и рабочие песни, их сопровождающие; исполнение рабочей песни, характерной для данного трудового процесса, заменяется его воспроизведением. Слова, входящие в песню, становятся характеристикой этого процесса, его описанием и т. д. (*см.* «*Лирика*», «*Песня*»). Так постепенно рожденный в трудовом процессе речевой Р. от него отходит, становится одним из элементов отражения этого процесса, получает идеологическое значение. Смысл его в том, что он как бы типизирует, обобщает, повторяет в наиболее сгущенном виде характерные особенности речи: интонации, ударения, звучание и т. д.

В художественно-литературном творчестве ритмическая организация речи и выступает как одно из средств достижения максимальной выразительности, типизированной эмоциональной напряженности речи; паузы ритмич. речи и их подчеркнутость, звуковая насыщенность и т. д.—все это делает ее одним из важнейших выразительных средств художественной речи. Самый же характер Р. неразрывно связан с тем словесным контекстом, к-рый его создает, с той речью, к-рую он типизирует,—отсюда и с т о р и ч н о с т ь Р., самое разнообразие ритмических систем, к-рые создаются различными стилями в историческом лит-ом процессе. Так напр. Р. стихов Маяковского с его ораторской установкой резко отличен от Р. есенинской поэзии, к-рому прежде всего присуща лирическая напевность.

Эмоциональная насыщенность ритмической речи определяет связь ритма с лирическими и лиро-эпическими жанрами, которые как раз характеризуются наибольшей эмоциональностью, напряженностью. В этом смысле понятие ритмически организованной речи сливается с понятием речи стихотворной, одним из отличительных признаков которой ритм и является.

Сложным и далеко не решенным является вопрос о Р. прозы, несмотря на многочисленные попытки ряда исследователей (Марбе, Сейнтсбери, Пешковский и др.) установить этот ритм. Проза несомненно ритмична, но лишь в том смысле естественного, первичного

Р., к-рый вообще присущ речи. Как заметил Верье, «ритм прозы есть не что иное как черновик ритма». Эта же мысль хорошо выражена поэтом Н. Тихоновым, указавшим, что Р. прозы так же отличен от Р. стиха, как обычная походка отлична от движений бегуна. Фразы в прозаической речи настолько свободно организованы в смысле разнообразия в числе слогов, ударений, их взаимоотношений и т. п., что благодаря этому отпадает их соизмеримость, в силу чего фразы не могут быть осознаны и как единицы ритма. Р. как последовательно проведенная система организации речи присущ только стиху, попытка ритмизации прозы представляет собой лишь перенесение в прозу тех или иных особенностей стиха (проза А. Белого, Вельтмана, К. Павловой, клаузулы классических ораторов и др.). Стихотворения же в прозе («Poèmes en prose» Бодлера) представляют собой, точнее говоря, лирику в прозе (т. е. именно не в стихе, без ритмической организации). *См. «Поэзия и проза», «Стихосложение».*

Библиография: H. Verrier P., Métrique anglaise, P., 1903; Habermann P., Rhythmus, в кн. «Real-lexikon der deutschen Literaturgeschichte», Bd III, Berlin, 1928—1929, S. 49—57; Бюхер К., Работа и ритм, перев. С. С. Заяицкого, М., 1923; Тимофеев Л., Проблемы стиховедения, изд. «Федерация», М., 1931; Его же, Теория литературы, М., 1934 (гл. V).

III. Ruckmich A., A bibliography of rhythm, «The American Journal of Psychology», XXIV (1913), p. 508—520, и XXVI (1915), p. 457—459 (дана литература до 1915); Балухатый С., Теория литературы, Л., 1929; Штокмар М. П., Библиография работ по стихосложению, [М.], 1933 (см. по предметному указателю). *Л. Тимофеев*

РИТМИКА. — Понятие Р. употребляется в двух значениях. В одном случае оно обозначает комплекс ритмических особенностей, характерных для того или иного поэта («ритмика Маяковского», «ритмика Пушкина»), направления, школы (ритмика символистов, футуристов и т. д.) и даже языка в целом (Р. русской речи).

В другом—Р. выступает как особый раздел стиховедения, посвященный изучению стихотворного ритма. Сюда входит изучение звуков речи с точки зрения их ритмообразующего значения, определения ритмической единицы и ее модификаций в данной системе стихосложения, изучение строфики, фоники, рифмы, паузит. п. с точки зрения их ритмообразующего значения. Далее Р. включает в себя историческое и сравнительное изучение ритма и его элементов в различных системах стихосложения различных лит-ых стилей. И наконец в задачи Р. входит изучение содержательности ритма, т. е. определение его значения как одного из существенных средств выразительности исторически-конкретной художественно-лит-ой речи в связи со всеми остальными элементами ее. *См. «Ритм», «Стиховедение», «Стихосложение».* *Л. Т.*

РИТОРИЧЕСКИЙ ВОПРОС, так же как риторическое восклицание и риторическое обращение, — своеобразные обороты речи, усиливающие ее выразительность, — так наз. фигуры (*см.*). Отличительной чертой этих оборотов является их условность, т. е. употребление вопросительной, восклицательной и т. д. интонации в случаях, к-рые по существу ее не требуют, благодаря чему фраза, в которой употреблены эти обороты, приобретает особо подчеркнутый оттенок, усиливающий ее выразительность. Так, Р. в. представляет собой в сущности утверждение, высказанное лишь в вопросительной форме, в силу чего ответ на такой вопрос заранее уже известен, напр.:

«Могу ль узреть во блеске новом
Мечты увядшей красоту?
Могу ль опять одеть покровом
Знакомой жизни наготу?» (Жуковский).

Очевидно, что смысл этих фраз в утверждении невозможности вернуть «мечты увядшей красоту» и т. д.; вопрос является условным риторическим оборотом. Но благодаря форме вопроса отношение автора к явлению, о котором идет речь, становится гораздо более выразительным и эмоционально окрашенным.

Аналогичный условный характер имеет и риторическое восклицание, в котором восклицательная интонация не вытекает из смысла слова или фразы, а произвольно ей придается, выражая тем самым отношение к данному явлению, напр.:

«Взмах! Взлет! Челнок, снуй! Вал, вертись в круг!
Привод, вихрь дли! Не опоздай!» (Брюсов).

Здесь слова «взмах», «взлет», так сказать, констатирующие движение машин, даны с восклицаниями, выражающими те чувства, с которыми поэт эти машины наблюдает, хотя в самих этих словах по их непосредственному смыслу для восклицательной интонации оснований нет.

В этом же примере находим и риторическое обращение, т. е. опять условное обращение к предметам, к к-рым в сущности обращаться нельзя («Челнок, снуй!» и т. д.). Структура такого обращения та же, что и в риторическом вопросе и риторическом восклицании.

Таким образом все эти риторические фигуры являются своеобразными синтаксическими конструкциями, передающими известную приподнятость и патетичность повествования. *См. «Фигуры».* *Л. Т.*

РИТОРНЕЛЬ [итальянское ritornello—«возвращение»]—восходящая к формам итальянской народной песни строфа из трех стихов, рифмующихся по схеме «*а в а*»; второй стих Р. не должен рифмоваться до конца всего стихотворения, первый же стих обычно короче остальных, часто образуя вопрос или не связанное с остальным восклицание.

В русской поэзии Р. встречается очень редко, лишь в качестве нарочитой стилизации. Образец Р.—в «Опытах» Брюсова:

«Серо
Море в тумане, и реет в нем рея ли, крест ли;
Лодка уходит, которой я ждал с такой верой!
Прежде
К счастью так думал уплыть я. Но подняли якорь
Раньше, меня покидая... Нет места надежде!
Кровью
Хлынет закат, глянет солнце, как алое сердце:
Жить мне в пустыне отныне—умершей любовью!»

См. «Строфика». *R. S.*

РИФМА—звуковой повтор в конце ритмической единицы:

«Мой дядя самых честных пр|а в и л,
Когда не в шутку за|н е м о г,

Он уважать себя заст|а в и л
И лучше выдумать | н е м о г» (П у ш к и н).

Выделенные слоги на концах строк связаны между собой звуковыми повторами, которые подчеркивают ритмическую законченность каждой строки; в этом ритмическое значение Р.,—она является звуковым сигналом, отмечающим членение данного ритмического движения на определенные единицы. Этим рифма и отличается от обычного звукового повтора, к-рый не связан с ритмом, а если иногда и связан, то эпизодически, а не с той закономерной последовательностью, к-рую дает Р. Благодаря этому повтор и не выполняет той ритмической функции, к-рая присуща Р. Отсюда—неправильно рассматривать Р. как простой звуковой повтор, как это делал например Корш («рифма есть украшение чисто звуковое»), и столь же неправильно рассматривать звуковой повтор как «внутреннюю Р.»: ибо рифма является з в у к о в ы м о б о з н а ч е н и е м з а к о н ч е н н о с т и р и т м о р я д а.

Необходимо отметить, что Р. не является единственным признаком законченности ритморяда; благодаря наличию сильной паузы, конечного ударения и клаузулы конец строки (как ритмической единицы) определяется и без Р., напр.:

«Четырех царей неверных
Дон Родриго победил,
И его прозвали Сидом
Побежденные цари» (Ж у к о в с к и й).

Но наличие рифмы подчеркивает и усиливает эту законченность, а в стихах более свободного ритмического строения, где соизмеримость ритмических единиц выражена с меньшей отчетливостью (строки различны по числу слогов, местам ударений и т. п.), ритмическое значение Р. выступает с наибольшей отчетливостью (в с в о б о д н о м и в о л ь н о м с т и х е, в раешнике и т. д.), напр.:

«Пусть книги горят на кострах дымносизых,
Пусть древние мраморы в тогах и ризах
Разбиты на части (заряды для новых орудий),
Пусть люди,
Отдавшие жизнь за свободу народа,
У входа
Опустелых темниц
Расстреляны падают ниц» и т. д. (Б р ю с о в).

Наоборот, в том случае, если звуковой повтор не опирается на паузу, ударение и клаузулу, Р. не возникает даже при последовательном применении звукового повтора, т. к. в этом случае нет той законченности ритморяда, в связи с которым и возникает Р.; напр. в следующем стихотворении Брюсова:

«Детских п л е ч твоих дрожанье,
Детских г л а з недоуменье,
Миги в с т р е ч, часы свиданья,
Долгий ч а с, как век томленья» и т. д.

внутренняя рифма не ощущается, так как звуковой повтор расположен в середине ритморяда.

Наряду с ритмическим в Р. имеется и большое смысловое значение. Слово, находящееся на конце строки, подчеркнутое следующей за ним паузой и выделенное при помощи звукового повтора, естественно привлекает к себе наибольшее внимание, занимает наиболее выгодное место в строке. У неопытных поэтов стремление к Р. приводит к погоне за звуковым повтором и в ущерб смыслу; рифма, как говорил Байрон, превращается в «могучий пароход, заставляющий стихи плыть даже против течения здравого смысла».

Ограниченность запаса рифмующихся слов грозит опасностью повторений, штампа, особенно в тех случаях, когда каноны созвучания Р. более или менее строги. Так, в России в XIX в. господствует точная Р., требующая полного совпадения всех входящих в звуковой повтор звуков. В связи с этим еще Пушкин в «Мыслях на дороге» указывал на ограниченность запаса Р. и предсказывал переход к б е л о м у с т и х у (*см.*). Драматический стих, требующий большей разговорности, зачастую отказывается от Р.

В звуковом отношении Р. может быть весьма разнообразна. В качестве звукового минимума она требует повторения одного звука—обычно ударного гласного (последнего в строке), напр.: «любви—мои», в качестве максимума она включает в себя целый комплекс звуков как до, так и после ударного гласного, захватывая иногда даже и слова, предшествующие последнему, т. е. уже обязательно рифмующему слову, напр.:

«Рвется вете|р о д и ч а л ы й
Буря знак да|ла п о г о н ь...
С бурей споря—|р о д и ч а л ы й—
Машет сотней| л а п о г о н ь» (Б р ю с о в).

Своеобразной гипертрофией Р. являются так наз. п а н т о р и ф м ы, или с п л о ш н ы е р и ф м ы, как у Гумилева:

«Слышен с|в и с т и в о й л о к о м о б и л е й,
Дверь линг|в и с т ы в о й л о к о м о б и л и»,

но, не говоря уже о единичности этих примеров, мы в сущности не имеем здесь дела с рифмой как звуковым повтором, обладающим ритмической функцией.

С точки зрения звукового построения Р. может быть т о ч н о й, т. е. давать полное совпадение рифмующих звуков («нам—волнам»), и н е т о ч н о й, т. е. включать в звуковой повтор не совпадающие или лишь приблизительно совпадающие звуки («докеры—оперы»). В том случае, если в Р. совпадают гласные звуки, а согласные не совпадают, ее называют а с с о н а н с о м («ветер — пепел»). В редких случаях Р. создается благодаря повторению четко звучащего контекста согласных звуков при различии ударного гласного («мячики — пулеметчики») — так наз. к о н с о н а н с (*см.*). В зависимости от характера звуковой организации Р. в стиховедческой лит-ре имеется ряд попыток дать классификацию Р., однако сколько-нибудь удовлетворительной классификации нет. В зависимости от характера клаузулы Р. делится на Р. м у ж с к у ю (на конце ударный слог), ж е н с к у ю (на конце — безударный), д а к т и л и ч е с к у ю (на конце — 2 безударных), г и п е р д а к т и л и ч е с к у ю (на конце—более 2 безударных) и т. д. В зависимости от места в с т р о ф е (*см.*)—на Р. п а р н ы е (идущие рядом), п е р е к р е с т н ы е (через строку), о п о я с а н н ы е (стоящие до и после парной Р.) и т. д. В зависимости от характера рифмующихся слов Р. бывают с о с т а в н ы е

(«вдруг ли—угли», «колокол—молоко лакал»), омонимические (*см.*), тавтологические (т. е. повторение одинаковых слов: «занавесила окно — загляни еще в окно»—Блок), каламбурные (*см.* «*Каламбур*»).

Смысловое, ритмическое, звуковое значение Р. определяет ее значимость как существенного фактора организации стиха. В связи с этим Р. неодинаково используется в различных лит-ых стилях. Помимо того непосредственного различия Р. разных лит-ых стилей, которое определяется иным в каждом из них отношением к слову, иным словарным запасом и т. д., это различие сказывается и в разном подходе к Р., в к-рой подчеркивается то звуковая сторона, то, наоборот, смысловая и т. д. Так напр. у символистов Р. чрезвычайно разработана в звуковом отношении, в отношении неожиданности сочетаний рифмующихся слов («берега—Тиберика»), разнообразия слов и т. п., что стоит в связи с общим отношением символистов к слову, стремлением к «музыкальности» стиха и т. д. Наоборот, напр. для Д. Бедного характерно стремление не к самоцельной музыкальности Р., но к Р., максимально выразительной в смысловом отношении:

«На фабриках отрава,
На улицах—расправа,
И тут свинец, и там—свинец,
Один конец!»

Это различие конечно есть различие стилевое. Р. входит как один из элементов в общую систему данного лит-ого стиля и лишь в этой системе, т. е. исторически, может быть осмыслена. Самое возникновение Р. в европейских лит-рах, как можно думать, связано с звуковой организацией стиха. Неорганизованные вначале звуковые повторы в том случае, если они совпадали с наиболее отчетливо выделенными на конце ритмической единицы словами, звучали наиболее резко и заметно; благодаря этому и создавалось определенное тяготение их к концам строк или полустиший. Это тяготение усиливалось и благодаря синтаксическому параллелизму, т. е. повторению однородных частей речи со сходными окончаниями. В то же время переход от устных стихотворных систем с музыкально-ритмической организацией к стиху письменному, ослабляя четкость ритмической организации стиха, вызывал поиски новых ритмообразующих элементов, к-рым в частности и явилась Р., неизвестная по существу ни античному ни народному стихосложению (хотя спорадически она в них и появлялась). Комплекс этих условий, в каждом данном случае исторически своеобразный, и лежит в основе появления Р. в новой поэзии.

В России Р. эпизодически появлялась в былинах, напр.:

«Он подъехал на кобылке соловенькой
А ко этой ко сошке кленовенькой»,

а также в письменных памятниках XVII в. как результат совпадения (при параллелизме стихов) грамматических окончаний:

«Сему писанию конец предлагаем.
Дела толикие вещи во веки не забываем.
Настоящего изыскуем,
В пространную сию историю сия написуем» и т. д.

Но в основном Р. получает свое развитие в силлабических стихах, начиная с Симеона Полоцкого [1629—1680] и других поэтов, у которых она складывалась под влиянием западной поэзии и в первую очередь польских поэтов. Самое это влияние было основано на том процессе создания письменного стиха взамен устного, к-рый протекал в XVII в. в России и был вызван резкими социальными и культурными сдвигами.

Уже в это время Р. получает значительное распространение и развитие (ср. каламбурную Р. у С. Полоцкого: «Плутон—плут он», составные—у Ф. Прокоповича, Козачинского: «на ны—страны»; «на ни—агаряни» и т. д.), переходит в народную поэзию через всякого рода интермедии и вслед затем получает широкое распространение, давая самые разнообразные модификации. Современная Р. характеризуется большой смысловой насыщенностью и значительной звуковой свободой, т. е. включением в звуковой повтор лишь приблизительно совпадающих звуков («докеры — оперы»), отбрасыванием заударных согласных («стран—сестра») и т. д., что создает возможность наиболее гибкого и разностороннего ее использования сравнительно с прошлыми периодами в истории русской поэзии. *См.* «*Вирши*», «*Строфа*», «*Стихосложение*».

Библиография: Ehrenfeld A., Studien zur Theorie des Reims, 2 Bde, Zürich, 1897—1904; Delaporte P., De la rime française, ses origines, son histoire.., P., 1898; Schmidt E., Deutsche Reimstudien, Berlin, 1900; Saintsbury G. E. B., History of English prosody from XII-th century to the present day, 3 vv., L., 1906—1910; Saran F., Deutsche Verslehre, München, 1907; Schipper J., A history of English versification, L., 1910; Grammont M., Le vers français, 2-e éd., Paris, 1913; Neumann F., Geschichte des neuhochdeutschen Reimes von Opitz bis Wieland, Berlin, 1920; Pretzel A., Geschichte des Reims, Diss., Göttingen, 1930; Lanz H., The physical basis of rime, An essay on the Aesthetics of Sound, Stanford, Calif., 1931; Thieme H. P., Bibliographie de la littérature française, t. III, P., 1933 (дан лит-ра о Р.); Штокмар М. П., Библиография работ по стихосложению, [М.], 1933 (см. по предметному указателю). *Л. Тимофеев*

РИХТЕР Зинаида Владимировна [1890—]—современная писательница-журналистка. Родилась в артистической семье. Впервые в печати выступила с «Записками путешественницы.—Пешком по России» [1914]. С 1918—военная корреспондентка «Известий», работник Роста. С 1930 перешла на лит-ую работу. В 1934—спецкорреспондент «Правды».

К очерку Р. пришла от стенгазеты Роста, агитстатей и военно-корреспондентских сводок. Материал для своих очерков Р. черпает из путешествий. Сванетия, далекие углы севера, прокладка нового воздушного пути на первых советских самолетах (Москва—Монголия—Китай), арктические плавания ледореза «Литке», жизнь Алтая, Киргизстана, Казакстана и др.—вот материал ее очерков. Очерки Рихтер отличаются остротой восприятия, живостью, но в то же время страдают некоторой поверхностностью описаний. Р. собирает факты, наблюдения, разговоры, но недостаточно обобщает виденное. В сборниках «7 000 километров по воздуху», «Москва—Монголия — Китай», где тема требует политической заостренности, доминируют у Рихтер описания банкетных и религиозных церемоний, черты бытового своеобразия Китая и

Монголии, но слабее представлено революционное движение. Р. дала книгу о гражданской войне—«Поход Осевэка» (особый северный экспедиционный отряд), повествующую о героической борьбе с Колчаком.

В настоящее время [1935] Р. работает над книгой о советском периоде нефтяного Баку («История фабрик и заводов»).

Библиография: I. Кавказ наших дней, 1923—1924, изд. «Жизнь и знание», М., [1924]; За полярным кругом, изд. «Молодая гвардия», М.—Л., 1925; 7 000 километров по воздуху. Москва—Монголия—Китай, изд. Авиоиздат, М., 1926; Золотой Алдан. [Путевые очерки], Гиз, М.—Л., 1927; Алдан. [Путевые очерки], изд. Акц. изд. об-ва «Огонек», М., 1928 (Биб-ка «Огонек»); По Лапландии. [Путевые очерки], изд. то же, М., 1929 (Биб-ка «Огонек»); Семафоры в пустыне. На изысканиях Туркестано-Сибирской железной дороги, предисловие А. Халатова, изд. «Молодая гвардия», М.—Л., 1929 (Биб-ка экспедиций и путешествий); Азиатская Швейцария. (По киргизским кочевьям), изд. «Физкультура и туризм», М.—Л., 1930 («Биб-ка пролет. туриста»); В солнечной Абхазии и Хевсуретии. [Путевые очерки], изд. то же, М.—Л., 1930 («Биб-ка пролет. туриста»); В стране голубых озер (Очерки Алтая), изд. [«Молодая гвардия»], М.—Л., 1930 (Биб-ка экспедиций и путешествий); Мед и золото. [По Алтаю], изд. то же, М.—Л., 1930 («Биб-ка пролет. туриста»); Мои путешествия по суше, морю и воздуху, изд-во «Красная газета», Л., 1930 (прилож. к журн. «Вокруг света»); Это и есть Москва. Очерки, зарисовки, заметки, изд-во «Федерация», Москва, 1930; На «Литке» к острову Врангеля. Записки участника спасательной экспедиции, изд. «Молодая гвардия», М., 1931 (У нас и за границей); У белого пятна. Спасательная экспедиция ледореза «Литке» на остров Врангеля, изд. «Федерация», М., 1931; То же, изд. 2, испр., М., 1931; Поход Осевэка [Особый северный экспедиционный отряд. Урал. 1919 г. Правдивый рассказ, предисл. С. Меженинова], ГИХЛ, [М.], 1933.

II. «Журналист», 1925, XI (о книге «За полярным кругом»); Мар И., «Книгоноша», 1926, VIII; «Журналист», 1926, III; Антонов, Как не надо писать о Монголии, «Жизнь Бурятии», 1927, I—III (о книге «7.000 километров по воздуху»); Инбер Вера, Четыре женщины, «Журналист», 1927, XI; Обручев С., Журналист и факты, «Печать и революция», 1927, VI; Смирнов Ник., «Новый мир», 1930, V; И. И., «Книга и революция», 1930, XXIII—XXIV; Резников Б., «Красная новь», 1930, VIII (о книге «Это и есть Москва»).

Н. Унанянц

РИХТЕР Иоганн Пауль Фридрих [лит-ый псевдоним Жан-Поль (Jean Paul), Johann Paul Friedrich Richter, 1763—1825]—немецкий беллетрист-юморист и сатирик. Р. в семье органиста, впоследствии пастора. С 1781 Р. в Лейпциге изучал некоторое время теологию, затем античную лит-ру гуманистов, великих буржуазных сатириков и просветителей. Первая книга Р.—сатира на умственную жизнь и быт «маленького Парижа»—Лейпцига—носит название произведения знаменитого памфлетиста Эразма Роттердамского «Lob der Dummheit» (Похвала глупости). Первым романом, намечающим основные линии творчества Р., явился роман «Die unsichtbare Loge» (Незримая ложа, 1793); имя Р. получило известность после выхода в свет романа «Hesperus oder 45 Hundsposttage» (Геспер или 45 дней собачьей почты, 1795). За ним последовали «Blumen- Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs» (Отрывки о цветах, плодах, шипах, или супружество, смерть и свадьба адвоката для бедных Зибенкейза, 1796—1797). В Веймаре Р. познакомился с Гёте, Шиллером, Гердером. Затем появляются «Titan» (Титан, 1800—1803), в 1804 «Flegeljahre» (Озорные годы, 1804—1805) и «Vorschule der Aesthetik». В том же году он окончательно переселился в Байрейт. В байрейтский период своей жизни Р. издал романы «Dr. Katzenbergers Badreise» (Путешествие д-ра Катценбергера на воды, 1809) и «Der Komet oder Nikolaus Marggraf» (Комета или Николай Маркграф, 1820—1822) и др.

Р. вышел на лит-ую арену, когда замерло течение «Бури и натиска», отражавшее в лит-ре протест «плебейских» элементов бюргерства не только против феодализма, но и против ограниченности общебуржуазных стремлений. Убежденный сторонник идей Великой революции, чуждый узкому национализму,



ищущий в умственной жизни Германии национального преломления «всечеловеческих» (т. е. буржуазно-демократических) идей, Р. непосредственно примыкает к «штюрмерам», но вместе с тем является учеником великого просветителя—Лессинга.

Подобно «штюрмерам» Р. является певцом и апологетом низших слоев третьего сословия [«Зибенкейз», «Leben des Quintus Fixlein» («Жизнь Квинта Фикслейна», 1796), «Озорные годы»]. От «штюрмеров» идет и руссоистская борьба Р. за свободу чувства. Близка к «штюрмерам» и социология Р. — восприятие государства и общества как живого организма, который не должен терпеть насилия и принуждения. В полном согласии с традициями XVIII в. Р. во время наполеоновских войн четко отделяет вопрос национального освобождения Германии от ненависти к французскому народу, французской культуре и Великой революции.

В последнем своем романе «Комета» Р. клеймит политику Священного союза и начатую в Германии «травлю демагогов».

Социология, этика, мораль, эстетика Р. противостоят тому периоду немецкой лит-ры, который немецкие писатели-демократы 30—40-х гг. звали «периодом искусства», «периодом идеализма» или даже «периодом Гёте». В своем не только личном, но и социальном бунте против «холодного, односложного, бездушного бога» Гёте и «скалоподобного» Шиллера (Р. воспринял Шиллера в Веймаре не как «штюрмера» и автора «Разбойников», а как

автора «Мессинской невесты») Р. предвосхитил отношение к «периоду искусств» интернациональной демократии 30-х и 40-х гг., особенно ярко проявившееся у Гейне и Герцена. Счеты свои с «миром эстетической видимости» (Мерингг) Р. сводит в романе «Титан», к-рый вместе с «Vorschule der Aesthetik» является наиболее ценной частью его творческого наследия. Он не только дает почти портретное изображение жизни при веймарском дворе, не только переносит характерные для Гёте черты на образ ледяного эгоиста Гаспарда, но на судьбе Дианы и художника Шоппе показывает, что искусство, оторванное от жизни, может привести только к смерти и безумию.

Все проблески буржуазного демократизма и творческого реализма в произведениях Р. конечно не могли развиться в стройное и логическое целое. Социально-политическое бессилие немецкой буржуазии, ее бесправие и безволие тяготеют и над творчеством Р. «Немецкое убожество»(Энгельс)определяетслабость его положительных утверждений. Р. дал замечательные образцы буржуазной сатиры на жизнь немецких захолустных княжеств, на мелкие интриги при дворе («Незримая ложа», «Геспер» и «Титан»), на те государства, где, по его выражению, «вопреки фараонову сну семь жирных коров пожирают семь тощих, богатые—бедных, высшие—низших, дворяне—крестьян, и один—всех». Р. неоднократно говорит, что любовь к человечеству не отделима от ненависти к его угнетателям.

И все же плебейский демократизм «штюрмеров» претерпел большие изменения у Рихтера, творившего в эпоху примирения Гёте и Шиллера с немецкой действительностью. В мире своих плебейских героев Рихтер видел малые дела, простые чувства, верность природе. Мещанские идиллии Р. написаны о людях бездейственных, к-рые черпают свое счастье в себе самих («Жизнь Квинта Фикслейна», «Озорные годы»). Активное вмешательство в жизненные дела, попытки переустройства жизни являются для Р. началом, вносящим внутренний разлад в человеческую психику. Сквозь все его романы проходит взаимно связанная и взаимно ответственная дружеская пара—человек действия и человек бездейственный; верное природе дитя, которому все удается из-за внутренней гармоничности. Таковы Фенк и Оттомар в «Незримой ложе», Виктор и Фламин в «Геспере», Зибенкейз и Лебгебер в «Зибенкейзе». Высшей точки это противопоставление достигает в «Титане», где Р. пробует также его уточнить. Рокайроль, действенность к-рого эгоистична, антигуманна,—это, по определению Р., «раб прошлого», в нем Р. воплотил хищную активность «жирных коров, поедающих тощих»; сыном будущего, подлинным титаном является Альбано, и Р. тщетно старается дать этому образу черты иной, гуманной и альтруистической действенности. Альбано отрицает мир эстетической видимости, Альбано защищает Великую революцию от нападок герцога Гаспардо, Альбано хочет участвовать в национально-освободительных войнах республиканской Франции. Но дальше декларация Альбано не идет, и если Р. достаточно ясно обрисовал ложный «титанизм» (Линда и Рокайроль), то образ истинного титана ему не удался и противоречие между действенностью и гармонической верностью природе он не разрешил и не мог разрешить.

Вместе с Лоренсом Стерном Р. является родоначальником той лит-ры, в к-рой основным героем является сам автор и к-рая получила высшее свое выражение в творчестве Генриха Гейне. В творчестве Р. сильны также черты реализма, к-рые делают его предшественником и учителем не только Гейне и младогерманцев, но и более поздних реалистов (Келлер напр.). Несомненным предшественником и учителем Гейне является Р. в своей теории и практике комического. В «Vorschule der Aesthetik» Р. дает обоснование своему юмору, к-рый он звал «смехом сквозь слезы». Юмор, по Р., должен иметь серьезную, даже трагическую основу, потому что он является смехом над людским безумием, а «безумие друга наполняет нас горькой болью: и разве не все люди любимые друзья наши». Кроме этой, по определению Гейне, «серьезной подмалевки шуток» Р. очень полно владеет оригинальной техникой комического. Из неожиданного сближения понятий Р. выводит новые и правильные заключения. Форма романов Р. крайне причудлива и своеобразна, так же как и его язык. Лирические отступления, вводные эпизоды, своеобразие в подаче материала (напр. собачьи депеши в «Геспере», написанные столь лаконично, что их почти нельзя расшифровать) делают его произведения чрезвычайно трудными и мало доступными по форме.

Р. высоко ценили представители буржуазной и буржуазно-демократической лит-ры первой половины XIX в. в Германии (Бёрне, Гейне, Мундт, Лаубе, Планк, Гервинус и т.д.). После довольно длительного забвения интерес к творчеству Р. стал возрождаться в Германии в 10-х гг. XX века, причем в центре внимания эстетической и декадентской критики оказались болезненная раздвоенность и композиционная разорванность творчества Р., а не буржуазно-сатирические и реалистические его элементы. В столетнюю годовщину смерти Р. [1925] в Байрейте организовано специальное «Jean-Paul-Gesellschaft»(Жан-полевское общество).

В России Р. пользовался вниманием и успехом в 40-х гг. прошлого столетия. К этому времени относятся все русские работы о Р., а также и все переводы его на русский язык.

Библиография: I. Наиболее полное собр. сочин.: Jean Pauls Werke (с биограф. R. Gottschall'я), 60 Theile, Berlin, Hempel, 1879. С 1927 в Веймаре изд. критическое собрание сочинений Ж.-Поля, рассчитанное на 22 тт., под ред. E. Berend'a. До июля 1934 вышло 12 тт. Произведения Р. переводились на русский яз. гл. обр. в журналах первой половины XIX в.: «Мнемозина» (1824, т. I), «Московский телеграф» (1827, №№ 10, 11), «Московский вестник» (1827, тт. I, II, III; 1830, т. IV), «Современник» (1838, т. XII; 1841, т. XXII), «Московский наблюдатель» (1839, т. I) и др. Отд. издания: Антология из Жан-Поля Рихтера, СПБ, 1844; Цветы, плоды и шипы, или брачная жизнь, смерть и свадьба адвоката бедных Зибенкейза, перев. Е. Г. Бартеневой, Роман, СПБ, 1899.

II. Автобиография: Wahrheit aus Jean Pauls Leben, 8 Bde, Breslau, 1826—1833 (Bde 2—8 v. C. Otto u. E. Förster); Spazier R. O., Jean Paul Friedrich Richter. Ein biographischer Commentar zu dessen Werken, 5 Bde, Lpz.—Berlin, 1833—1836; Nerrlich P., Jean

Paul und seine Zeitgenossen, Berlin, 1876; Его же, Jean Paul, Berlin, 1889; Czerný J., Sterne Hippel und Jean Paul, Berlin, 1904; Berend E., Jean Pauls Aesthetik, Berlin, 1909. Воспоминания и свидетельства современников о Р. собраны в кн. Беренда «Jean Pauls Persönlichkeit», München, 1913; Jaeggi Fr., G. Keller und Jean Paul, Bern, 1914; Marcus F., Jean Paul und H. Heine, Marburger Diss., 1920; Müller J., Jean Paul u. seine Bedeutung für die Gegenwart, Lpz., 1923; Harich W., Jean Paul, Berlin, 1925; Burschell F., Jean Paul. Die Entwicklung d. Dichters, Stuttg., 1926; Meier W., Jean Paul. Das Werden s. geist. Gestalt., Zürich, 1926; Roemisch-Arosa W., Jean Paul u. wir. Vortrag, Dresden, 1926; Glock W., Jean Paul als Freigeist, Eine literarhistorische Studie, Hdlb., 1927; Schmitz W., Die Empfindsamkeit J. Pauls, Hdlb., 1930; Voigt G., Die humoristische Figur bei Jean Paul, Halle, 1934; Биография Р. в журн. «Светоч», 1861, кн. III (без подписи); Белинский В. Г., Полное собр. сочин., под ред. С. А. Венгерова, т. VIII, СПБ, 1907 (отзыв об «Антологии»); Шахов А., Гёте и его время, изд. 3, СПБ, 1903, стр. 278—286; Де Ла-Барт Ф., Литературное движение на Западе в XIX ст., изд. 2, М., 1914; Сретенский Н. Н., Историческое введение в поэтику комического, ч. 1. Учение Жан-Поля о комическом, Ростов н/Д., 1926 (ср. отзыв Р. Шор, «Печать и революция», 1927, III).

III. Berend E., Jean-Paul-Bibliographie, Berlin—München, 1925; Его же, Prolegomena zur historisch-kritischen Gesamtausgabe von Jean Pauls Werken, Berlin, 1927; Пиксанов Н. К., Два века русской литературы, изд. 2, М., [1924], стр. 118—119: разработка темы «Влияние Ж.-П. Рихтера в России» *Е. Книпович*

РИХТЕР Оскар [1898—]—латышский советский писатель, беллетрист. Сын безземельного крестьянина, рабочий. Участник партизанского движения в Латвии во время немецкой оккупации и после падения советской Латвии в 1919. В сборниках «Красные разведчики» и «В тылу врага» отобразил виденное и пережитое в гражданской войне. Его герои — люди с железной волей, преданные борцы за победу нового строя.

Р. силен в непосредственной передаче пережитого и прочувствованного, слабее в его осмысливании, в обобщениях. Рассказы Р., не отличаясь полной художественной законченностью, все же увлекают сюжетностью, драматизмом, живостью языка. *А. П.*

РИЧАРДСОН Семюэл [Samuel Richardson, 1689—1761]—английский романист, один из основоположников европейского сентиментализма (*см.*). Родился в семье столяра. Работал наборщиком, корректором, позднее стал собственником небольшой типографии. Конец жизни провел в материальном достатке, окруженный почетом и известностью.

Лит-ую деятельность Р. начал поздно. В 1740—1741 он дебютировал романом в письмах «Pamela, or the virtue rewarded» (Памела, или вознагражденная добродетель), быстро завоевавшим себе широкую популярность не только в Англии, но и на континенте. Роман повествует о несокрушимой добродетели девушки-служанки, за к-рой настойчиво ухаживает ее господин, распутный повеса лорд. Чтобы сломить сопротивление девушки, он пускает в ход все средства, вплоть до оскорблений и клеветы. Но все напрасно. Добродетель Памелы торжествует, и в конце концов лорд женится на ней, покоренный ее стойкостью и незлобивостью. Победа оказывается на стороне мещанской морали, аристократический Дон-Жуан безоговорочно капитулирует. Пользуясь эпистолярной формой, автор широко раскрыл внутренний мир своих героев, набросал картину сложных душевных переживаний. Роман быстро стал знаменем борьбы мелкой буржуазии в европейском масштабе. Зато со стороны враждебного лагеря на него посыпались многочисленные пародии («Поведение Памелы в высшем свете», 1741; «Анти-Памела»; «Памела осужденная»; пародия Филдинга «Джозеф Эндрюз», 1742, и др.), стремившиеся ослабить огромное впечатление, произведенное романом.

Популярность Р. еще больше возросла после выхода в свет его второго романа «Clarissa Garlow, or the history of a young lady»



(Кларисса Гарло, 7 тт., 1747—1748), в к-ром изображалась трагическая судьба молодой девушки из богатой буржуазной семьи, падающей жертвой своей любви к красавцу аристократу, повесе и бреттеру Ловеласу (имя, ставшее нарицательным). По словам автора, в романе затрагиваются «важнейшие отношения семейной жизни», особенно же показываются несчастья, проистекающие из «непредусмотрительного отношения детей и родителей в делах брака». «Кларисса»—ярчайший образчик семейного буржуазного (т. н. сентиментального) романа. Произведение это имело шумный успех. Читатели оплакивали судьбу Клариссы, но также, что уже шло в разрез с намерениями автора, весьма тепло отнеслись к образу обаятельного волокиты Ловеласа. Чтобы дать читателям подлинного «героя», Р. выпустил свой третий роман «History of Sir Charles Grandison» (Сэр Чарльз Грандисон, 6 тт., 1753). Грандисон должен был явить идеал «порядочного» человека, истого джентельмена, как его понимал мелкий буржуа. Но аристократ в роли олицетворения мелкобуржуазных пуританских добродетелей оказался сухой и мертвой фигурой. Роман этот такого успеха, как первые два, не имел. Между тем дух пуританского морализирования, столь резко выявившийся в «Грандисоне», вообще составляет характерную черту художественного метода Р. За психологом в Р. неизменно скрывается мыслитель-моралист, внимательно изучающий внутреннюю жизнь человека со стороны ее нравственных функций как возможную иллюстрацию к тем или иным

положениям буржуазно-пуританской этики. Его интересуют не страсти сами по себе, но психологическая механика добродетели или порока. Отсюда тот рассудочно-аналитический характер, к-рым отмечены психологические зарисовки Р. (стремление к систематизации



Ходовецкий. Иллюстрация к роману Ричардсона «Кларисса» [1785]

чувствований, каталог нравственных достоинств Памелы в конце одноименного романа, аналитические штудии Клариссы: стремясь все увидеть, обсудить и оценить, она делает для себя подробное перечисление и классификацию достоинств и недостатков Ловеласа с обозначением их всех по номерам и пр.). В этом—характерная особенность Р., резко отличающая его жанр от молодого Гёте и др. сентименталистов-штюрмеров, иррационалистов по своим основным тенденциям. От последних Р. отличается и неприязнью ко всему экзальтированному, стихийно необузданному. Его герои чуждаются бурных порывов, сильных восклицаний, их речь часто впадает в книжную правильность или даже напыщенность. При всем этом творчество Р. сыграло огромную роль в деле ниспровержения канонов классицистической лит-ры.

Огромная масса английской мелкой буржуазии, вызванная к широкой политической жизни двумя предшествующими революциями и началом промышленного переворота, увидела в Р. своего крупнейшего писателя. Французская буржуазия, подготовлявшая почву для революции 1789, особенно восторженно встретила произведения Ричардсона. Дидро (см.) поставил Р. наряду с Гомером, Софоклом, Еврипидом. Руссо считал, что ничего подобного романам Р. ни на одном языке создано не было. В Германии Клопшток, Виланд, Геллерт и др. восхваляли Р. Романы Р. были также в конце XVIII и начале XIX вв. весьма популярны и в России. С начала XIX в. популярность Р. стремительно падает. В условиях XIX века проблематика его романов утратила свою актуальность, и за Ричардсоном установилась репутация многословного и скучного писателя.

Библиография: I. The Works, ed. E. Mangin, 19 vv., L., 1811; Works (Lesley Stephen), 12 vv., L., 1883; Novels, by Ethel M. M. M'Kenna, 20 vv., Philadelphia, 1901; The Shakespeare Head, Edition of the Novels of S. Richardson, in 18 vv., Oxford, 1930—1932; Памела, или награжденная добродетель, перев. Чертков, СПБ, 1787—1796 (4 чч.); Английские письма, или история кавалера Грандисона, перев. А. Кондратовича, СПБ, 1793—1794 (8 чч.); Достопамятная жизнь девицы Клариссы Гарлов, СПБ, 1791—1792 (6 чч.); Кларисса, или история одной барышни, «Биб-ка для чтения», 1848 (пересказ у А. В. Дружинина, Собр. сочин., т. V, СПБ, 1865).

II. Schmidt E., Richardson, Rousseau und Goethe, Jena, 1875; Neudr., 1924; Gassmeyer G. M., Richardsons Pamela, Diss., Lpz., 1891; Thomson C., Richardson, L., 1900; Dobson A., S. Richardson, N. Y., 1902; Dibelius W., Englische Romankunst, Bd I, Berlin, 1910; Danielowski E., Richardson's erster Roman, Entstehungsgeschichte, Berlin, 1917; Schüking L., Die Grundlagen des Richardsonschen Romans, «Germanisch-Romanische Monatsschrift», Bd XII, 1924, S. 21—42, 88—110; Его же, Die Familie im Puritanismus, Lpz., 1929; Downs B. W., S. Richardson, L., 1928; Beckstein J., Richardson's «Pamela» nach ihrem Gedankengehalt betrachtet, Erlangen Diss., 1930; Dottin P., S. Richardson, P., 1901; Его же, L'accueil fait à «Pamela», «Revue anglo-américaine», 1930, Août; Батюшков Ф. В., Западная литература накануне XIX в., в изд. «История западной литературы XIX в.», т. I, изд. «Мир», М., 1912. Общие курсы по западно-европейской литературе: Фриче В. М., Когана П. С., Стороженко Н. И. и др.

РИШПЕН Жан [Jean Richepin, 1849—1926]—французский писатель. Р. в Алжире в семье военного врача. Некоторое время учился в École Normale в Париже. Не окончив курса, отправился добровольцем на франко-германскую войну [1870]. Вел бродяжнический образ жизни, испробовал несколько профессий. Начал литературную деятельность очерком о Жюле Валлесе «Les étapes d'un réfractaire» [1872]. Громкую известность приобрел сборником стихов «La chanson des gueux» (Песнь босяков, 1876). Эта книга, являвшаяся как бы отдаленным отголоском поэзии Франсуа Вийона, имела успех скандала; мастерски написанные стихотворения рисуют быт так наз. «подонков общества»; Р. дает здесь острую сатиру на мещанские идеалы. За ним последовал сб. «Blasphèmes» [1884]. После первого успеха Р. стал быстро приспособляться ко вкусам средней и мелкой буржуазии; наибольшим успехом пользовались его пьесы, из к-рых большинство в стихах. Наиболее известны две драмы Р.: «Le flibustier» [1888 (из жизни моряков)] и «Le chemineau» [1897 (из жизни железнодорожников)]. Драматический конфликт в них сводится к борьбе личности со средой. Героями Р. являются преимущественно представители люмпенпролетариата и мелкого крестьянства. Изображение босяков дало повод некоторым критикам сравнивать

Р. с Горьким. Но аналогия здесь может быть только внешней. Босяки Р. трактуются с позиций мелкобурж. богемы, к-рые всегда были чужды великому пролетарскому писателю.

Произведения Р. отличаются умелой композицией, сочным реализмом в духе Рабле, ярким, богатым языком; Р. любит необычайные фабулы, острые положения; в этом отношении на нем заметно некоторое влияние Эдгара По. Благодаря этим чертам, равно как и своему поверхностному анархическому бунтарству, Р. сделался одним из любимых писателей невзыскательной мелкой буржуазии, ценившей в его произведениях пикантность «запретного плода». Стихи Р. часто лишены подлинного лиризма и являются пустой декламацией. Основным недостатком всех его произведений является погоня за внешними эффектами. В 1908 Р. был избран в члены Французской академии. Некоторые произведения Р. переведены на русский язык.

Библиография: I. Кроме указ. следует отметить стихи: Les caresses, 1877; La mer, 1886; драмы в стихах: Par le glaive, 1892; прозаические произведения: La glu, 1881; Le pavé, 1883; Miarka, la fille à l'Ourse, 1883 (впоследствии Р. написал оперное либретто на этот же сюжет). На русск. яз. перев.: Госпожа Андре, Роман, СПБ, 1879; Из рассказов, «Русское богатство», 1880, № 4; Ради науки, Рассказ, там же, 1881, № 9; Клейкая, Роман, Москва, 1881; Образцовое преступление, Рассказ, «Русское богатство», 1892, №№ 4 и 5; Первые шаги Цезария Борджиа, Историческая повесть, СПБ, 1910; Тина, Роман, изд. Русск. кн-ва в Париже, 1911—1912 (то же, что «Клейкая»); Добрый шут, Романическая драма в 1 д., СПБ, 1914; Испанские рассказы, перев. Э. Л. Вейнбаум и И. И. Зак, изд. «Прибой», Л., 1927.

II. Roger-Milès L., J. Richepin, P., 1887; Faguet E., Propos de théâtre, t. III, P., 1906; Doumic R., Le théâtre nouveau, P., 1908; Lemaitre J., Les contemporains, t. II, P., 1889; Bourget P., Quelques témoignages, P., 1928; Леметр Ж., Современные писатели, СПБ, 1891. *Е. Г.*

РОБАКИДЗЕ Григорий [1884—]—грузинский писатель, поэт, беллетрист, драматург, критик; представитель декадентской буржуазной литературы; один из зачинателей грузинского символизма. Происходит из крестьян. Окончил среднюю школу в Кутаисе, высшую—в Германии.

Отражая процесс загнивания городской буржуазии, Р. в своем творчестве развивал упадочнические идеи, проникнутые мистицизмом и аморализмом. После советизации Грузии Р. во всех своих произведениях, особенно в драмах «Лонда», «Мальштрем» и др., возрождал старые мотивы, характеризующиеся отрывом от реальных процессов действительности. Новым явлением в творчестве Р. явилась драма «Ламара», в которой автор пытался перейти к фольклорному реализму и народным мотивам, но эта попытка не увенчалась успехом.

Всю советскую созидательную работу Р. воспринимал в искаженном виде. Предпочитая быть «нейтральным», он сознательно избегал животрепещущих социальных тем современности, не решался выявить полностью свое отрицательное отношение к ним. В романе «Змеиный панцырь» (издан в 1928 на немецком яз. с предисловием Ст. Цвейга) автор косвенно затронул вопросы революционного движения в колониях против английского империализма, охарактеризовав это движение как регрессивное, направленное против европейской цивилизации и культуры.

В 1932 Р. выехал в Германию, где и остался, примкнув к антисоветским группам эмигрантов и фашистских националистов. *Г. Т.*

РОБИНЗОНАДА—термин, вошедший в лит-ру через роман Дефо (*см.*) «Жизнь и приключения Робинзона Крузо, моряка из Иорка, проведшего 28 лет на необитаемом острове, описанные им самим» (The life and strange surprizing adventures of Robinson Crusoe, 1719). Этот термин обозначает лит-ые произведения, в к-рых изображается жизнь, приключения и производство обособленных личностей вне общества. Будучи близкой к романам авантюрно-приключенческого типа, составляя как бы отдельный вид этого рода произведений, Р. имеет свою отличительную сюжетную характеристику. В то время как авантюрно-приключенческий роман строится на конфликте между людьми, Р. имеет своим сюжетным стержнем борьбу обособленного человека с противостоящей ему природой. Р., по указанию Маркса, «не являются—как воображают историки культуры—лишь реакцией против утонченности и возвращением к ложно понятой природе... Напротив того, мы имеем здесь дело с предвосхищением буржуазного общества, которое начало развиваться с XVI ст., а в XVIII—сделало гигантские шаги на пути к своей зрелости. В этом обществе свободной конкуренции отдельная личность выступает освобожденной от естественных связей и т. д., которые в прежние исторические эпохи делали из нее составную часть определенного ограниченного человеческого конгломерата. Пророкам XVIII ст. ...этот индивид XVIII в.—продукт, с одной стороны, разложения феодальных общественных форм, а с другой—новых производственных сил, начавших развиваться в XVI в.,—представляется идеалом, существование которого относится к прошлому, не результатом истории, а ее исходным пунктом. Т. к. этот индивид казался им воплощением естественных свойств и (соответствовал) их воззрениям на природу человека, то он представлялся чем то не исторически возникшим, а установленным самой природой» («К критике политической экономии». Введение). Сказанное Марксом объясняет нам происхождение образа Робинзона, получившего свое дальнейшее развитие в теории идеального «естественного» человека, провозглашенной идеологами революционной буржуазии второй половины XVIII в. При всей ошибочности своих теоретических воззрений Дефо поднял вопрос на такую принципиальную высоту, дал ему столь художественное реалистическое выражение, до какого не поднялся ни один из его последователей и подражателей. Изображая деятельность Робинзона на необитаемом острове, Дефо нарисовал символическую картину общественного развития, как он себе его представлял. Робинзон последовательно проходит через стадии охотничьего, пастушеского и земледельческого быта. Появление Пятницы начинает собой рабовладельческий период. Драчуны и лодыри матросы, пытающиеся заставить колонистов острова работать на себя, символизируют феодализм. Однако уже в своей исходной точке концепция Дефо проявляет несостоятель-

ность. Робинзон начинает деятельность на острове, уже обладая известными запасами знаний, привычек и навыков культурного человека, представляющих собой продукт долгого общественного развития; он наконец обладает припасами и инструментами, также являющимися продуктами общественного развития. Эти теоретические построения Дефо


ПРИКЛЮЧЕНІЯ
ОДНОГО МОЛОДАГО
МАТРОСА
На пустомъ островѣ,
или
Двѣнадцатилѣтній Робинзонъ
МОСКВА.
Въ типографіи С. Селивановскаго.
1823

однако не оказали большого влияния на большинство романов подражательной литературы Р. Каждый автор, в той или иной степени формулировал свое отношение к вопросу о возможности существования и развития производства отдельно взятого индивида и почти всегда в положительном смысле, но глубокого развития в художественной литературе этот вопрос не получил. Взгляды Дефо по этой линии получили развитие в буржуазной политической экономии (А. Смит, Рикардо, затем Бастиа, Кэри, Прудон) и подверглись уничтожающей критике со стороны Маркса. Маркс считал, что «производство обособленного индивида вне общества—редкий случай, который может произойти с цивилизованным человеком, случайно заброшенным в необитаемую местность и динамически уже носящим в себе общественные силы,—такая же бессмыслица, как развитие языка без совместно живущих и разговаривающих между собой индивидов» («К критике политической экономии». Введение). Все это, продолжает Маркс, «нелепости, понятные у людей XVIII в. и имевшие тогда смысл», тот смысл, который объяснен им в первой из вышеприведенных цитат.

Переходя к истории Р., мы должны отметить существование предшественника романа Дефо. Арабский писатель Ибн-Тофаиль написал в XII в. книгу «Самоучащийся мыслитель», изображающую некоего Хай-Ибн-Иокдана, со дня рождения живущего на диком острове, где его вскармливает своим молоком газель. Благодаря настойчивости и наблюдательности он все более приспособляется к условиям одинокого существования среди природы. Самовозгорание тростника предоставляет к его услугам огонь, постепенно он научается варить пищу, делать одежду из шерсти животных и т. д. Хотя роман этот был переведен на некоторые европейские языки, представляется все же мало вероятным, чтобы Дефо был с ним знаком; прямым источником сюжета романа Дефо была книга о моряке Селькирке, вышедшая незадолго до появления «Робинзона Крузо». В ней описана подлинная история этого матроса, к-рый за провинности был высажен своим капитаном на необитаемый остров, где он прожил свыше 4 лет, пока его не подобрал проходивший мимо корабль.

Беспримерный успех романа Дефо в среде буржуазных читателей вызвал длинный ряд переводов, переделок и подражаний. Так, в XVIII веке появились Робинзоны бранденбургский, берлинский, богемский, франконский, силезский, лейпцигский, французский, датский, голландский, греческий, английский, еврейский, ирландский, швейцарский, мюнхенский (обозначенные так по месту происхождения или по языку, на к-ром написано подражание). Были Р., касавшиеся самых разнообразных профессий, вплоть до Р. книгопродавческой и медицинской; появились также девушка-Робинзон и Робинзон-невидимка. По сведениям немецкого библиографа Кохa в одной Германии до 1760 появилось 40 Р. Тема Р. продолжала привлекать писателей и в XIX и XX вв. Следует также отметить, что роман Дефо оказал огромное влияние на развитие авантюрного романа вообще. Поэтому в целом ряде произведений, не относимых по типу к Р., имеются элементы, являющиеся развитием отдельных сторон произведения Дефо. Т. к. роман Дефо содержит как бы две стороны—одну приключенческую, другую—заключающуюся в нравственных выводах, к-рые можно почерпнуть из судьбы этого героя, то и все подражания можно естественно разделить на две группы в зависимости от того, какую сторону романа Дефо они развивают. Из многочисленных Р., продолжающих авантюрную сторону романа Дефо, укажем на следующие: наиболее популярными английскими Р. XVIII в. были «Путешествия и приключения Вилльяма Бингфильда», «Жизнь и приключения Джона Даниэля» и «Морское путешествие Петра Вилькинса» Роберта Пултока (Pultock). Особенно любопытно последнее произведение. Содержание книги станет легко понятным из длинного и обстоятельного заглавия ее: «Жизнь и приключения Петра Вилькинса, родом из Корнуэлля, повествующая о кораблекрушении, которое он потерпел вблизи южного полюса; о его чудесном проходе через подземную пещеру в некий новый мир; его встречу там с Летающей женщиной, чью жизнь он спас и на ком впоследствии женился; его необычайный перелет в страну летающих муж-

чин и женщин; описание этой странной страны, с ее законами, обычаями и нравами обитателей; замечательные деяния автора среди этого народа; записанная с его слов во время путешествия с мыса Горн в Америку на корабле „Гектор", с предисловием, описывающим необычайный способ, каким он прибыл на борт корабля, и его смерть в 1739 по сошествии на берег в Плимуте; написано Р. С., пассажиром на „Гекторе"». Идею летающих людей Пулток заимствовал из сочинения епископа Вилькинса [1614—1672] «Открытие Нового Мира» (Discovery of a New World). Описание же одинокой жизни Петра Вилькинса на необитаемой земле явно написано под непосредственным влиянием Дефо. Самый стиль, манера точного и подробного описания деталей заимствованы автором у Дефо. Тенденция замены реалистического момента, столь характерного для Дефо, моментом фантастическим является типичной для значительного большинства Р. этого периода. Из большого количества приключенческих Р., вышедших в Германии, наряду с популярным «Островом Фельзенбургом» [1731—1743] наибольший интерес представляет роман «Удивительная судьба некоторых мореплавателей, особенно Альберта Юлия, природного саксонца, который на восемнадцатом году вступил на корабль, брошен был кораблекрушением сам четверт на дикую скалу, открыл взошедши на нее прекрасную страну, женился там на своей спутнице, произвел от этого брака семейство более чем в 300 душ, возделал превосходную страну, особенным случаем собрал удивительные сокровища, осчастливил своих друзей, разведанных в Германии в конце 1728 г., когда он на своем сотом году жил еще свеж и здоров; начертано сыном его братнего сына, Эбергардом Юлием, а любопытным читателям для предполагаемого сердечного удовольствия изготовлено и par comission в печать отдано Гизандером» (Nordhausen, 1731—1743, 4 чч., in 8°, 2273 стр.). Произведение это было впоследствии переработано и переиздано Тиком и Эленшлегером.

Наиболее крупными произведениями, продолжавшими нравоучительную идею романа Дефо, были «Новый Робинзон» Кампе (Campe, 1779; русск. перев. в изд. Новикова, 1781) и «Швейцарский Робинзон» пастора Висса, написанные под влиянием Руссо. Кампе ставил себе педагогическую цель способствовать своей книгой развитию творческих способностей человека. Эта книга, написанная в форме диалога между учителем и учеником, откровенно дидактична по своей установке, она подчеркивает воспитательно-трудовую идею, почерпнутую из романа Дефо и высказываний Руссо. Более интересна обработка пастора Висса, изображающая целую семью Робинзонов (отца с 4 сыновьями, совершенно различными по характеру). Проблема, поставленная автором—это проблема примирения личных склонностей и интересов с интересами коллектива. Обе эти переделки однако чрезвычайно страдают от излишней дидактичности их авторов, в них не чувствуется биения пульса живого реалистического искусства, столь характерного для Дефо.

Лит-ра XIX в. знает мало оригинальных Р. Пожалуй наиболее талантливой является книга Жюль Верна (*см.*) «Таинственный остров». Из более поздних Р. отметим книгу Жана Психари «Le solitaire du Pacifique» (Отшельник Тихого океана, 1921; русск. перев. Карнауховой, П., 1924), в к-рой автор пытался создать новый тип Р. Взяв эпиграфом слова «человек—общественное животное», он показывает, как его Робинзон постепенно дичает на своем острове и впадает в полуживотное состояние. Однако концепция Психари идеалистична, поскольку его герой становится снова человеком не под влиянием общественных причин, а под влиянием любви (он влюбляется в девушку, выброшенную кораблекрушением на остров). «Сердце тьмы» (русск. перев. Е. Ланна, М.—Л., 1926) Джозефа Конрада симптоматично для лит-ры эпохи империализма. Герой Конрада в противоположность активному герою Дефо не хозяин природы,а ее раб. Он боится ее страшных сил и беспомощен против ее таинств; слабый духом, он ничего не может противопоставить ей, ибо у него нет ни желания ни энергии покорить ее себе.

«Маугли» Р. Киплинга (*см.*) является наиболее талантливым образцом животной Р. Киплинг изобразил человеческого детеныша, живущего в джунглях среди диких животных. Идея Киплинга во многом соприкасается с ницшеанством. Человек возвышается над животными своим рассудком, но хищность так же присуща его природе, как и природе самых диких зверей. Пропаганда права сильного составляет главную задачу Киплинга, этого откровенного идеолога империалистической буржуазии. Подражанием этому роману явилась многотомная «эпопея» американского бульварного писателя Бэрроуза «Тарзан». Среди многих бессмысленностей и нелепиц этого произведения мы находим и ту, о которой говорил Маркс: «развитие языка без совместно живущих и говорящих друг с другом индивидов», к-рая показана на Тарзане, не знающем человеческого общества и научающемся читать по случайно найденной книге.

Русская лит-ра Р. не дала сколько-нибудь значительных образцов этого жанра. «Настоящий Робинзон», заимствованный с франц. А. Разиным (изд. 1867), «Русский Робинзон» Турбиной [1879], «Петербургские Робинзоны» (изд. Вольфа, 1847) и мн. др. русские переделки представляют собой мало занимательные спекуляции на славном имени героя Дефо. Так, в «Петербургских Робинзонах» герой представлен в виде старика с красным носом, блуждающего по одному из островов кронштадтского взморья. Единственным отрадным явлением в русской Р. является замечательная переработка романа Дефо Л. Н. Толстым (напечатано впервые в журн. «Ясная Поляна», отдельное изд. «Молодая гвардия», 1933).

Библиография: H e t t n e r H., Robinson u. Robinsonaden, Berlin, 1854; W a g n e r H. F., Robinson in Österreich, Salzburg, 1886; Е г о ж е, Robinson u. die Robinsonaden in unserer Jugendliteratur, Wien, 1903; K i p p e n b e r g A., «Robinson» in Deutschland bis zur «Insel Felsenburg», Hannover, 1892; U l l r i c h H., Defoes Robinson Crusoe. Die Geschichte eines Weltbuchs, Lpz., 1924; A r n o l d K., Campe als Jugendschriftsteller, Diss., Leipzig, 1905; M i l d e b r a t h B., Die deutschen «Avanturiers» des 18 Jahr-

hunderts, Diss., Würzburg, 1907; Stavermann W. H., Robinson Crusoe in Nederland, Diss., Groningen, 1907; Brandl L., Vordefoesche Robinsonaden in der Weltliteratur «Germanisch-romanische Monatsschrift», Jg. 5, 1913; Brüggemann F., Utopie u. Robinsonade, Weimar, 1914; Mann W. E., Robinson Crusoe en France, P., 1916; Dottin P., Daniel De Foe et ses romans, P., 1924; Rehm, Robinsonade, в кн. «Real-lexikon der deutschen Literaturgeschichte», Bd III, B., 1928—1929 (дана лит-ра).

III. Ullrich H., Robinson u. Robinsonaden, Bd I, Berlin, 1898 (библиогр. дополн. тем же автором в «Zeitschrift f. Bücherfreunde», XI, 1907—1908, Febr., S. 444—456, März, S. 489—498). *А. Аникст*

«РОВЕСНИКИ»—*см.* «*Перевал*».

РОВЕТТА Джироламо [Girolamo Rovetta, 1851—1910]—итальянский романист и драматург. Р. в богатой буржуазной семье в Вероне. В качестве драматурга Р. дебютировал комедиями «Un volo dal nido» (Покинутое гнездо, 1877) и «La moglie di Don Giovanni» (Жена Дон-Жуана, 1877), имевшими значительный успех; его последняя комедия «Romanticismo» (Романтизм, 1903) обошла все итальянские театры. Материал для своих романов и комедий Р. черпал из жизни буржуазии; он был не только бытописателем буржуазии, но и ее апологетом. Р. буквально наводнил Италию романами, имевшими успех также и за границей. Лучшие из его романов: «Mater dolorosa» (1882; в русск. перев. «Разбитая жизнь»), «La baraonda» (1894; в русск. перев. «Маттео Кантасирена и его племянницы»). Р. известен также как новеллист.

Библиография: I. Примадонна, М., 1894; Маттео Кантасирена и его племянницы, «Наблюдатель», 1896, №№ 9—12; Бесчестные, М., 1896; Разбитая жизнь, «Наблюдатель», 1899, №№ 7—12; Друзья, СПБ, 1899; Марко Сиада, М., 1900; Рассказы, М., 1900; Бесчестными не родятся, М., 1903 (литографир. изд.); Уланский поручик, СПБ, 1904; Злодейка, Тифлис, 1906; Его превосходительство, М., 1911.

II. Robiati G., G. Rovetta, Torino, 1888; Arcari P., Un meccanismo umano, v. I, Milano, 1909; Russo L., I narratori, Roma, 1923. *Д. М.*

РОД Эдуард [Édouard Rod, 1857—1910]—швейцарский романист, писавший на франц. яз. Учился в Берне, затем в Берлине. С 1887 по 1893 был профессором всеобщей лит-ры в Женеве, затем переселился в Париж. Первые его романы написаны в духе натурализма («Palmyre Veulard», 1881). Но вскоре Р. отошел от натурализма и стал разрабатывать в своих произведениях моральные проблемы. Первая серия этих романов—«La course à la mort» [1885], «Le sens de la vie» [1889] и «Les trois cœurs» [1890]—посвящена вопросу о смысле жизни и отражает царившие в то время среди мелкой буржуазии пессимистические настроения. В дальнейшем Р. перешел к разработке частных «cas de conscience» (вопросов совести, сложных нравственных дилемм). Таковы романы «La vie privée de Michel Teissier» [1893], «Le ménage du pasteur Naudié» [1898]. Герои романов Р.—представители средней буржуазии, индивидуалисты, разъедаемые самоанализом. К разрешению возникающих проблем Р. подходит исключительно с точки зрения протестантской морали. Композиция его романов громоздка; господствующая идея часто дается абстрактно; основным достоинством его романов является тонкий психологический анализ. На мировоззрение Р.—идеолога ущемленной крупным капиталом старой «патрицианской» буржуазии—оказали влияние гл. обр. Шопенгауэр и Лев Толстой.

Перу Р. принадлежит ряд историко-литературных монографий: «Stendhal» [1891], «L'affaire J.-J. Rousseau» [1906], «Essai sur Gœthe» [1898], «Lamartine» [1893], «Dante» [1891], «Études sur le XIX-e s.» [1888] и др. Многие произведения Р. переведены на русский язык.

Библиография: I. Кроме указ. в тексте, романы: La sacrifiée, 1892; La seconde vie de Michel Teissier, 1894; Là-haut, 1897; L'indocile, 1905; L'ombre s'étend sur la montagne, 1907; Les unis, 1909. Пьесы: Michel Teissier, 1894; Le réformateur, 1906, и др.; Смысл жизни, Роман, перев. О. Н. Хмелевой, СПБ, 1890; То же, под заглавием: Вопросы жизни, Москва, 1894; Три сердца, Роман, «Русское обозрение», 1890, IV—VI; Швейцарские рассказы. Жена Бускарэ, Семейство Кни, перев. Вес—кой, «Северный вестник», 1892, II; Жертва искупления, Роман, СПБ, 1892; Частная жизнь парламентского деятеля, «Вестник иностранной литературы», 1893, I—VI; Перелом, Роман, СПБ, 1893; Поток, Роман, перев. под ред. П. Безобразова, СПБ, 1893; Михаил Тейсье, Роман, М., 1893; То же, под названием: Мишель Тесье, изд. Русского кн-ва в Париже, 1912; Молчание, Роман, М., 1894; Свободный брак, Роман, перев. Л. Толстовой и И. Израильсона, М., 1910; Полное собр. сочин., т. I. Меч и повязка, Роман, перев. под ред. А. Саянского, М., 1911. Статьи: Идеалистическая реакция во Франции, «Русский вестник», 1893, I; Русский роман и французская лит-ра, там же, 1893, VIII.

II. Doumic K., Les jeunes, P., 1896; Pellissier G., Études de littérature contemporaine, P., 1898 (русск. перев.: Критические этюды современной литературы, М., 1901); Roz P., É. Rod, P., 1906; Lehnartz O., Ed. Rod, P. Bourget und ihre liter. Richtung, Diss., Greifswald, 1912; Weil J., E. Rods Weltanschauung in ihrer Entwicklung, Berlin, 1912; Tissot E., In memoriam E. Rod, Genève, 1913; Beuchat Ch., Éd. Rod et le cosmopolitisme, P., 1931; Батюшков Ф., Французский роман на тему «Воскресение» Л. Толстого, «Мир божий», 1903, VII («Тщетное усилие» Э. Рода). *Е. Г.*

РОДЕНБАХ Жорж [Georges Rodenbach, 1855—1898]—выдающийся бельгийский поэт и романист писавший на франц. яз. Р. во Фландрии в г. Турне в богатой аристократич. семье. Учился в духовном коллеже, затем в Лувенском ун-те. Профессию адвоката вскоре оставил для лит-ры. Был одним из основателей журн. «Молодая Бельгия». С 1886 жил в Париже. Сб. стихов, к-рыми Р. начинал свою деятельность,—«La jeunesse blanche» (Белая юность, 1886), «Le règne du silence» (Царство молчания, 1891) и др.,—доставили Р. видное положение среди писателей-символистов. Его романы «Bruges-la-morte» (Мертвый Брюгге, 1892), а затем «Le carilloneur» (русский перев.: «Звонарь», «Выше жизни», 1897) принесли ему мировую известность. Р. с изощренным мастерством выразил пессимизм, пониженную жизнеспособность, чувство обреченности и гибели дворянской аристократии, оттесняемой стремительным развитием промышленного капитализма в Бельгии конца XIX в. Р. с презрением и ненавистью относился к деловитым предпринимателям-буржуа, к демократическому обществу, к либеральной идеологии, противопоставляя им идеал феодального прошлого, эпохи господства дворянства, церкви и старой купеческой аристократии, примитивной патриархальной жизни позабытых деревенских уголков (повесть «L'arbre»—«Дерево», 1898), культ старинных готических городов, гибнущих под напором нового экономического строя («Выше жизни»). Герой романа архитектор Борлют ставит целью своей жизни благоговейное сохранение останков прошлого Брюгге. Обладая большим талантом, он отказывается от строительства новых зданий, посвятив себя лишь реставрации го-

рода, к-рый он хочет превратить в музей мертвой красоты. Однако капиталистическая действительность мстит за себя. Брюгге пробуждается к новой жизни. Сносятся старые здания, начинается строительство большого морского порта. Дело жизни Борлюта рушится, и он кончает самоубийством. Стремительной динамике современности Р. противопоставляет идеал недвижной, замкнутой жизни (сб.



Леви-Дюрмер. Портрет Роденбаха

стихотворений «Les vies encloses»—«Замкнутые жизни», 1896). Герои Р. ярко демонстрируют собой угасание, замирание человеческой личности, сужение, опустошение ее психики. Отрешившиеся от реальной действительности, отказавшиеся от всякой деятельности, одинокие, погруженные в созерцание, в свои ощущения и переживания, герои Р. уходят от людей, запираются в башни, монастыри, уединенные дома. Первой ступенью на их пути «выше жизни» является дающее забвение искусство, но и в нем для поэтов и художников, изображаемых Р., слишком много действенности, материальности; они поднимаются на следующую ступень, в мир воспоминаний о невозвратном, грез о невозможном, о неосуществившемся, в царство молчания и тайны, достигают состояния, близкого к нирване, которое сам Р. определяет как «священную пустоту души», отвратившейся от жизни. В ряде произведений Р. попытка выхода из этого мира, реализации идеала оказывается грехопадением мечты, пожелавшей воплощения; она всегда кончается гибелью героя, дискредитацией реальности, торжеством ирреального (роман «Мертвый Брюгге», героем к-рого выступает богатый рантье Ван-Гог, живущий воспоминаниями о своей умершей жене; встретив однажды женщину, до деталей схожую с умершей, он сближается с ней, чтобы сделать более осязательными свои иллюзии; но он жестоко наказан за свое тяготение к жизни настоящим. Ничтожная душа незнакомки превращает попытку возрождения прошлого в жалкую пародию; Ван-Гог убивает свою возлюбленную и впадает в «священную пустоту» тупого безумия; тот же мотив и в таких произведениях, как «Выше жизни», «L'art en exil»—«Искусство в изгнании», 1889, драма «Le voile»—«Покрывало», поставл. в 1894, изд. 1897). Следующая ступень восхождения у Р.—религия, к к-рой приходят его герои, как к последнему прибежищу.

Стихи и романы Р. проникнуты духом католицизма, полны мотивов и образов религиозного, церковно-ритуального характера, стихи его становятся религиозными элегиями, полумолитвами (сб. «Белая юность» с циклом «Litanie», «Les hosties»). Р. мечтает о возрождении религиозного искусства. Сильнейшая религиозная окрашенность творчества Р. не только выражала исконные католические тенденции реакционного дворянства, но и соответствовала тому отходу крупной промышленной буржуазии от либерализма и переходу ее в лагерь клерикалов, который совершался с середины 80-х гг., с момента возникновения рабочей партии и начала массовой революционной борьбы пролетариата. Однако «мистицизм сердца» Р. далек от цельной наивной веры, о к-рой лишь мечтают его герои. В христианстве Р. привлекает образ предельного страдания, его религия полна траура, сокрушения о бытии, жажды иного бытия без надежды на него; задача его религии—через обесценение жизни и опустошение души примирить со смертью. Обреченные герои Р. путями страдания, изгнания, влекомые отнюдь не благим провидением, а жестоким роком, парализующим их волю, покорно идут к смерти. Угасание жизни, к-рое всюду видится Р., рождающееся тяготение к смерти—завершающая тема в творчестве Р.

Художественный метод Р.—импрессионизм, перерастающий в символизм. Романы Р. строятся крайне субъективистски, эпическое и драматическое начало вытесняется в них лирическим, они бедны событиями, в них почти нет драматической борьбы персонажей, развития характеров, они статичны. Новеллы Р., посвященные известному душевному состоянию, настроению, ходу лирической рефлексии, обходятся вовсе без событий и даже без персонажей, ограничиваясь «лирическим я» автора, становясь психологическим этюдом, эскизом («Le rouet des brumes»—сб. «Прялка туманов», 1901). Субъективный идеализм Р. превращает все окружающее главного героя в проекцию его внутреннего мира. Персонажи Р. пассивны, в их психике господствует бессознательное, иррациональное, они живут более эмоциями, чем мыслями и волнениями. Этому психическому строю отвечает и язык Р., в котором отсутствуют логически-сложные конструкции, сложные соподчинения частей, длинные периоды. Краткие предложения часто как бы прерываются, предполагая длительные, эмоционально насыщенные паузы. Р. изображает мир в полутонах, отзвуках, отражениях, он рисует его в дымке, как бы потерявшим свою вещественность, устойчивость очертаний. Также и в изображении психического мира Р. строит все на оттенках, тонких переливах чувств, мыслей, желаний. Он любит воспроизводить сумеречные состояния психики, переходные состояния между бодрствующим сознанием и сном или мечтательным забытьем. В творчестве Р. очень большую роль играют символический пейзаж и натюрморт (символика цвета: серая гамма умирающего Брюгге, белая гамма отрешенного от жизни идеального мира и т. д.). Вещи несут на себе отблеск потустороннего, на ос-

нове связей с трансцендентным миром между явлениями чувственного мира устанавливаются особые иррациональные связи. Идеалистическому, дуалистическому постижению мира соответствует постоянный прием Роденбаха—пользование распространенными сравнениями, развернутыми метафорами, тропами, первый член которых определяется изображаемой действительностью, сюжетом, а второй член строго выдерживается в определенном едином строе (чаще всего—религиозного порядка), образующем за изображаемой действительностью как бы другой мир высших реальностей.

В России Р. усиленно пропагандировался и переводился в эпоху символизма, особенно в годы реакции, последовавшей за революцией 1905.

Библиография: I. Œuvres, 2 vv., P., 1923—1925; Musée des beguines (сб. рассказов), 1894; La vocation (роман), 1895; Le miroir du ciel natal, 1898; Le mirage (драма), 1901; Полное собр. сочин., изд. Саблина, в 5 тт., М., 1909—1910; Царство молчания, Избранные стихотворения, перев. С. Головачевского, Москва, 1903; «Молодая Бельгия», сб. I, М., 1909; Агония городов, М., 1917; ряд отдельных изданий романов.

II. Casier J., L'œuvre poétique de G. Rodenbach, Gand, 1888; Segard A., G. Rodenbach, Lille, 1893; Daxhelet A., G. Rodenbach, Bruxelles, 1899; Glaser K., G. Rodenbach, der Dichter des toten Brügge, Marburg, 1917; Венгерова З. А., Ж. Роденбах, в сб. автора «Литературные характеристики», кн. II, СПБ, 1905; Эллис М., Веселовская М., Ст. в сб. «Молодая Бельгия», сб. I, М., 1909; Веселовский Ю., Ж. Роденбах, в сб. статей автора «Литературные очерки», т. I, М., 1910; Веселовская М., Ж. Роденбах, «Русская мысль», 1911, IV; Ее же, Ж. Роденбах, 1917; Луначарский А. В., Молодая французская поэзия, «Современник», 1913, VIII (перепеч. в сб. автора «Этюды критические», М., 1925); Фриче В., Очерк развития западно-европейских литератур, М., 1931. *Б. Михайловский*

РОДО Хосе Энрике [José Enrique Rodó, 1872—1917]—уругвайский писатель и общественный деятель. Один из лидеров литературно-общественного движения начала века, пользующийся огромной популярностью и славой «учителя учителей» в кругах буржуазной интеллигенции Юж. Америки. Р.—идеолог той группы уругвайской буржуазной интеллигенции, к-рая борется за социальное самоутверждение, против засилья североамериканцев как в экономике, так и в культуре. На его мировоззрение значительное влияние оказали идеи Тэна, Карлейля, Эмерсона и особенно Ренана, позднее Ницше. В своей программной книге «Ariel»[1900], представляющей собой речь, к-рую произносит учитель, расставаясь с учениками, Родо предлагает юношеству оставить «пути Калибана», утилитаризм и практицизм, свойственные США, и итти путем свободного и всестороннего развития идеалистических устремлений и запросов духа. На этом пути и должен формироваться тип новой нации—южноамериканской, тип креола. Индивидуальное совершенство для Р.—первое условие для создания гармонического общества. Отсюда духовный аристократизм Родо, его борьба против «уличной демократии» как неполноценной в социальном отношении массы, нуждающейся еще в воспитателях и руководителях. Перу Р. принадлежит также ряд книг и статей, посвященных деятелям национального освобождения Юж. Америки—Боливару и др. («El mirador de Prospero», 1917; «Cinco ensayos», 1915).

В области литературно-критической Р. был проповедником и теоретиком возникшего в эту эпоху модернизма (*см.* «*Испано-американская литература*»).

Библиография: I. Bolívar, Caracas, 1914; Paginas escogidas, Madrid, 1917; El que viendra, Barcelona, 1920; Hombres de America (Montalvo, Bolivar, Ruben Darío), Barcelona, 1920, 2 ed., 1924.

II. Valera J., Ecos argentinos, Madrid, 1901; Andrade Coello A., Rodó, 4-i ed., Quito, 1917; Gonzalez Blanco A., Escritores representativos de América, Madrid, 1917; Henriquez Ureña M., Rodó y Ruben Darío, Habana, 1918; «Nosotros», v. V, 1917 (номер, посвященный Rodó); Perez Petit V., Rodó, Montevideo, 1919; Contreras Fr., L'Esprit de l'Amérique espagnole, P., 1931.

III. Scarone A., Bibliografia de J. E. Rodó, 2 vv., Montevideo, 1930. *Д. Выгодский*

РОДОВ Семен Абрамович [1893—]—критик и поэт. Сын служащего. Член ВКП(б) с 1918. Был членом «Кузницы», затем одним из организаторов группы «Октябрь». В 1923—1925—один из руководителей журн. «На посту», входил в «левое» напостовство. В 1930 состоял в группе «Литфронт» (*см.*).

Декадентский индивидуализм ранних стихов Р. («Мой сев», 1918) быстро сменился у него воспеванием героики революции, победного пролетарского труда. В стихах Р. наряду с типичной для «Кузницы» абстрактной романтикой и гиперболизмом образов замечаются реалистические тенденции. С 1923 Р., оставив поэзию, выступает как критик. Борясь против капитулянтских теорий по вопросу о пролетарской лит-ре, Р. тем не менее допустил ряд литературно-политических ошибок (недооценка «попутнических» кадров, курс на администрирование в руководстве пролетарской лит-рой и т. д.), осужденных резолюцией ЦК ВКП(б) 1925. Левацки-вульгаризаторское отношение к писателям мелкобуржуазной интеллигенции проводил Р. и позже. Книга Р. «На посту» [1931] заслуженно была осуждена критикой за ряд положений, созвучных троцкистским взглядам на лит-ру (утверждение о кризисе пролетарской лит-ры, апологетическое отношение к буржуазной лит-ре и др. утверждения). В последние годы Р. выступал с мелкими рецензиями.

Библиография: I. Сб. стихов: Мой сев, М., 1918; Перебежка зарниц, П., 1921; В Урагане, П., 1921; Прорыв, М., 1921; Инга, Поэма, М., 1922; Наши души, М., 1922; Стальной строй, Тверь, 1923; Северный взлет, М., 1924 (сюда вошли: Перебежка зарниц, Октябрь, В Урагане). Критические статьи: Организация пролетарской литературы, Сб. статей, М., 1925; В литературных боях, М., 1926; На посту, М., 1931; Автобиография в сб. «Пролетарские писатели», Гиз, Москва, 1925.

II. Брюсов В., Среди стихов, «Печать и революция», 1922, II; Гусман Б., Сто поэтов, Тверь, 1923; Ингулов С., О живом человеке, «На посту», 1923, IV. Отзывы о книге «На посту»: Михайлов А., Литфронтовские тени, «РАПП», 1931, III; Ипполит И., Осколки разбитого вдребезги. О Родове, «На литературном посту», 1931, XXIV; Добин Е., Евсеев П., Миттельман М., Троцкистское шило в родовском мешке, там же, 1932, V; Добин Е ф., Литературный разносчик троцкистского товара, «Ленинград», 1932, IV. *В. Г.*

РОДЫ ПОЭТИЧЕСКИЕ—три основных разновидности поэтического искусства—лирика, эпос и драма (*см.*), представляющие собой первое деление в классификации поэтических произведений. Следующей ступенью в этой классификации является деление каждого Р. п. на жанры, к-рые так. обр. рассматриваются в отношении к Р. п. как их виды

(элегия, ода, мадригал и т. д.—лирические жанры; басня, рассказ, повесть, роман, эпопея и пр.—эпические; комедия, драма, трагедия, водевиль и т. п.—драматические). Наконец жанры обычно получают дальнейшие подразделения (напр. роман бытовой, роман авантюрный, психологический и т. п.).

Реальный историко-литературный процесс впрочем не знает и в этой области, как и во всех других, непроницаемых перегородок и застывших форм. Между явлениями типическими, центральными для каждого Р. п., мы можем наметить целый ряд жанров, переходных и смешанных в отношении признаков Р. п. («лирическая драма», «драматическая поэма», «лирическая поэма» и т. п.). Все они исторически обусловлены специфическими особенностями того или иного стиля, художественно-идеологическими потребностями того или иного класса при определенных ситуациях в классовой борьбе. И если одни из литературных направлений тяготеют к «чистым» формам Р. п. и жанров (классицизм напр.), то другие, наоборот, стремятся разрушить все границы между ними (романтизм). Так. обр. нет Р. п. вне конкретных произведений определенного стиля и жанра. Р. п.—явления исторические, изменяющиеся, в своих конкретных проявлениях—классовые (в классовом обществе). Эпос в различных стилях—различный эпос, так же как различны в различных стилях лирика и драма.

К этому надо прибавить что Р. п. отнюдь не представляют собой категорий, извечно присущих поэзии в том диференцированном виде, как мы их знаем. При своем возникновении поэзия не была диференцирована по Р. п., но представляла собой синкретическое творчество, произведения которого включали в себя в неразрывном единстве зачатки и эпоса, и лирики, и драмы, синкретически соединенные при этом с другими искусствами (музыкой, танцем). Таковы «рабочие песни», «обрядовые песни» (*см.* «*Песни*»), обрядовое действо в целом, положившее начало драматическому искусству как искусству словесно-сценическому и т. д. При этом синкретизм (*см.*) не представляет собой явления только первобытной культуры. Так, налицо черты синкретичности в жанрах лиро-эпической, героической поэзии (не диференцированное единство поэзии и музыки, эпоса и лирики). Между тем, если эти жанры и начали складываться еще в доклассовом творчестве (что представляло собой повидимому первый этап по пути диференциации искусства и Р. п.), то расцвет их мы видим уже в поэзии классового общества (рабовладельческого и феодального). До наших дней мы наблюдаем проявления синкретизма в крестьянском фольклоре. Все же в основном синкретизм—форма культуры первобытного общества. Переход к классовому обществу,—чем дальше, тем больше,—вместе с усложнением и диференциацией всей системы надстроек влечет и диференциацию поэзии по трем поэтическим родам.

Историчность Р. п. не вызывает никаких сомнений. Это однако не снимает задачи теоретического их определения, установления общего принципа их разделения. Нужно следовательно найти те признаки, по к-рым мы различаем три Р. п., объединяющих, с одной стороны, различные жанры одного стиля (роман, новелла, басня — эпос), а с другой — произведения различных стилей в пределах всей (точнее почти всей) истории лит-ры. Признаки эти — всегда исторически конкретные признаки, классово определенные, отнюдь не идентичные в разных стилях, но сходные, соотносительные, общие в плане более широких сопоставлений. Однако именно в этом отношении проблема Р. п. представляется одной из сложнейших и вместе с тем наименее разработанных в марксистско-ленинском литературоведении.

Переплетая в себе вопросы собственно-литературоведческие с более общими философско-эстетическими, проблема эта в историч. развитии поэтики и философии получала самые разнообразные решения в зависимости от общей концепции каждого данного автора. Так напр. Аристотель или Лессинг при определении специфики поэзии и Р. п. исходили из анализа их структурных особенностей, рассматривая искусство как способ «воспроизведения» действительности (Лессинг собственно дал развернутую теорию лишь относительно эпоса, построив ее на сравнении поэзии с живописью и скульптурой). Представители немецкой классической философии (Шеллинг, Гегель) возвели эту проблему в план своих общих философских построений, рассматривая три Р. п. как различные формы выявления субъективного сознания в его соотношении с объективным бытием.

В понимании Гегеля, в лирике содержание дается как личное, субъективное переживание поэта, в эпосе содержание излагается как определенная объективная данность, в драме же объединяются оба начала: эпически-объективное—в ходе действия—и лирически-субъективное—в высказываниях действующих лиц. Из этих общих определений выводятся структурные особенности всех трех Р. п.

Поворот литературоведения в сторону позитивизма привел к попыткам решения проблемы путем чисто индуктивного исследования исторического развития форм поэзии из первоначального синкретизма (А. Н. Веселовский и др.). Наряду с этим находим разработку этой проблемы на основе языковедения (Гумбольдт), в плане психологии творчества (школа Потебни) и т. д. Иные из теоретиков просто снимают проблему, приходя к нигилистическому отрицанию самого факта деления поэзии на Р. п. (Б. Кроче).

В результате огромной работы поколений литературоведов и философов накопилось значительное научное наследие, к-рое однако требует критич. пересмотра. Очевидно ближе к истине те точки зрения, которые ищут разрешения проблемы путем анализа познавательного отношения литературы к действительности. В этом плане лежит и обычно даваемое в школьных поэтиках определение: эпос говорит о внешних явлениях и событиях, лирика—о внутренних переживаниях автора, драма показывает персонажей в действии. Однако удовлетвориться таким принципом опреде-

ления Р. п. только и непосредственно по объектам поэтических произведений, несмотря на всю его наглядность, мы не можем. В самом деле: внутренние переживания автора, его мысли, чувства и т. д. могут быть им изложены не только в лирической, но и в эпической форме—в форме дневника, воспоминаний, биографической повести, если автор делает их объектом своего наблюдения и сообщает о них читателю как о ряде фактов, протекавших в определенные моменты времени, в определенной обстановке и т. д., сам выполняя роль рассказчика, повествователя. И наоборот, в лирическом произведении отражается внешняя действительность. Это мы видим напр. в лирическом пейзаже, в оде на какое-либо событие и пр. Суть здесь не в «переходности» или «смешанности» таких жанров («лирический пейзаж» напр.—один из характернейших жанров лирики),—суть в том, что самый принцип определения Р. п. лишь по объектам носит наивно-реалистический характер: в художественном образе мы имеем проявление единства субъекта и объекта, следовательно и характер произведения, структура его зависят не непосредственно от отражаемого объекта, а определяются характером преломления явления в классовом сознании художника и содержанием тех конкретных художественно-идеологических задач, к-рые выдвигаются различными сторонами социальной практики класса. Исходя из сказанного, можно было бы эпос определить как род поэтического искусства, прежде всего отражающего действительность, конечно в определенном к ней отношении познающего, а лирику—как род, отражающий самый факт отношения к действительности. Драма является третьим, качественно особым родом художественной литературы, где обе указанные стороны выступают в синтетическом единстве, без явного преобладания одной из этих сторон. Таким образом поэтические роды отличаются не только по форме, хотя формальные отличия и являются крайне существенными. Еще Аристотель установил, что можно рассказать «одно и то же», либо «становясь при этом чем-то посторонним (рассказу), как делает Гомер, либо от своего же лица, не заменяя себя другим; либо изображая всех действующими и проявляющими свою энергию». Совершенно очевидно, мы в первом случае имеем эпос, во втором—лирику, в третьем—драму. Учитывая это, можно несколько условно сказать, что эпос представляет собой преимущественно рассказ, драма—показ, лирика—высказывание. Наиболее обычным способом (хотя и не единственным) для сообщения фактов внешней действительности является рассказ о них, т. е. эпическая форма, для внутренних переживаний автора—их высказывание, лирическая форма, а для действий, поступков, событий наряду с рассказом—якобы непосредственный показ их читателю (зрителю), т. е. драматическая форма. Исходя из такого понимания, можно раскрыть и структурные особенности лирики (*см.*), эпоса (*см.*) и драмы (*см.*).

Так. обр. проблема специфики Р. п. должна решаться на основе общего учения марксистско-ленинского литературоведения о поэтическом познании действительности. Дальнейшая разработка этой проблемы—уяснение специфического характера и возможностей художественного познания и художественно-идеологического воздействия средствами различных Р. п.—одна из существеннейших очередных задач литературоведения и эстетики социалистического реализма.

Библиография: См. «Эстетика», а также следующие работы: Knüttel A., Die Dichtkunst und ihre Gattungen. Breslau, 1840; Methner J., Poesie und Prosa, ihre Arten und Formen. Halle a/S., 1889; Brunetière F., L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature. I. Évolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours. P., 1890; Spielhagen F., Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik, Lpz., 1898; Popp G., Über den Begriff des Dramas in der deutschen Poetiken des XVII Jahrhunderts. Diss., Lpz., 1895; Poensgen M., Geschichte der Theorie der Tragödie von Gottsched bis Lessing. Diss., Lpz., 1899; Elster E., Über die Elemente der Poesie und den Begriff des Dramatischen, Marburg, 1903; Furtmüller K., Die Theorie des Epos bei den Gebrudern Schlegel, den Klassikern u. W. v. Humboldt, Progr., W., 1903; Vincent, Théorie des genres littéraires, P., 1903; Valentin, Poetische Gattungen, «Zeitschrift f. vergl. Literaturgeschichte», N. F., Bd V, S. 35—51; Bovet B., Lyrisme-Épopée-Drame, P. ,1911; Müller-Freienfels R., Über die Formen der dramatischen und epischen Dichtung, «Zeitschrift f. Ästhetik», Bd VIII, S. 177—208; Hirt E., Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung, Lpz., 1923; Hartl R., Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen, W., 1924 [дана литература]; Flemming W., Epik und Dramatik, Karlsruhe, 1925; Petersen J., Zur Lehre von d. Dichtungsgattungen, в сб.: Festschrift Aug. Sauer, Stuttgart, 1925, S. 72—116; Petsch R., Wesen und Formen der Erzählkunst, Halle, 1934. С 1923 в Мюнхене выходит «Geschichte der deutschen Literatur nach Gattungen». Вышли т. I: Vietor C., Geschichte der deutschen Ode, и другие. *См.* также библиографию к ст. *«Поэтика»* и к статьям об отдельных литературных родах: *«Драма»*, *«Лирика»*, *«Эпос»*.

Б. Розенфельд

РОЖДЕСТВЕНСКИЙ Всеволод Александрович [1895—]—современный поэт. Сын преподавателя. Окончил историко-филологический факультет Петроградского ун-та. Р.—один из младших представителей акмеистической поэзии, состоял в «Цехе поэтов» (*см.*). Два первых сборника стихов Р. (не считая раннего сборника «Гимназические годы») «Лето» [1921] и «Золотое веретено» [1921]—образец эстетской, камерной, оторванной от мира лирики, объективно выражающей буржуазно-враждебное отношение к пролетарской революции. Стихи Рождественского, отмеченные сильным влиянием Гумилева, Кузьмина, Ахматовой, в то же время не лишены индивидуальности, выделяются мягкостью, теплотой, эмоциональностью.

В противовес большинству акмеистов, оставшихся во враждебном лагере, Рождественский пошел по пути сближения с революционной современностью. В книге «Большая медведица» [1926], еще полной духа старого Петербурга, Р. делает первые попытки перейти к революционной тематике. Но как в этой книге, так и в следующей («Гранитный сад», 1929) отображение современности страдает эстетизмом и упрощением явлений социальной жизни. Налет эстетизма есть и в последней книге Р.—«Земное сердце» [1934], центральной темой к-рой является социалистическое строительство: Днепрострой, Турксиб, советская Армения, работа геолого-разведочных отрядов и т. д. Стихи эти отмечены жизнерадостностью. Р. увлечен пафосом борьбы за завоевание

новых пространств, за овладение природой. Для Р. характерны четкость ритмического рисунка, отточенность, конкретность образов.

Р. известен как один из квалифицированных переводчиков. Ему принадлежат переводы: Т. Готье, Ж. Мореаса, Леконт де Лиля, Соути и Беранже. Р. принадлежит также ряд повестей для юношества.

Библиография: I. Гимназические годы, Стихи юности, СПБ, 1914; Лето, Деревенские ямбы, изд. «Картонный домик», П., 1921; Золотое веретено, изд. «Петрополис», П., 1921; Большая медведица, Книга лирики. 1922—1926, изд. «Academia», Л., 1926; Федя-поводырь, изд. «Радуга», Л., 1926; В лесах Робин Гуда, изд. то же, М.—Л., 1926; Поющая земля, География в стихах, изд. «Красная газета», Л., 1929; Весенний базар, изд. «Радуга», Л., 1929; Гранитный сад, Книга лирики. 1925—1928, изд. «Прибой», Л., 1929; Земное сердце, Книга лирики. 1929—1932, Изд-во писателей в Ленинграде, Л., 1933. Переводы: Т. Готье, Избранные стихи, П., 1923; Беранже, Полное собрание песен, Ленинград, 1929.

II. Рецензии: на сборники «Лето» и «Золотое веретено»—Павлов М., «Книга и революция», 1922, № 3; на сб. «Большая медведица»—Зенкевич М., «Печать и революция», 1927, № 3; Фроман М., «Звезда», 1927, № 4; Поступальский И., «Новый мир», 1928, № 1; на сб. «Гранитный сад»—Зенкевич М., «Новый мир», 1930, № 2; Пружанский А., «Молодая гвардия», 1929, № 17; Шемшелевич Л., «На литературном посту», 1929, № 21—22; У. Ф., «Книга и революция», 1929, № 15—16; на сб. «Земное сердце»—Мануйлов В., «Литературный современник», 1934, № 1; Мустангова Е., «Литературный критик», 1934, № 2; Оксенов И., «Звезда», 1934, № 1; Его же, «Литературный Ленинград», 1934, № 1, 3 янв.; Н. Т., «Литературная газета», 1934, № 3, 15 янв.

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

РОЗАНОВ Василий Васильевич [1856—1919]—писатель, публицист, критик. Окончил Московский университет. Был преподавателем гимназии. Известность Р. приобрел в 90-х гг., напечатав в «Русском вестнике» статью «Легенда о великом инквизиторе Ф. Достоевского». Был постоянным сотрудником «Нового времени», где работал до революции 1917. Одновременно Р. под псевдонимом В. Варварина сотрудничал в либеральном «Русском слове» и развивал идеи, совершенно противоположные нововременским. Двуличность, цинизм и писательская распущенность, присущие Р., вызывали отвращение к нему даже и у правой критики, давшей ему меткую кличку «Иудушки Головлева» (Вл. Соловьев).

Свою политическую позицию махрового реакционера Р. в 1910 выразительно сформулировал словом «служи». В годы первой революции Р., не порывая связи с полицейским «Новым временем», пытался пролезть в прогрессивную печать и даже старался проникнуть в ряды социал-демократии. На события 1905—1906 Розанов откликнулся рядом статей (позднее собранных в книгу «Когда начальство ушло»). Последовавшую затем победу реакции Р., еще недавно восторгавшийся «движением стихий», приветствовал статьей «Ослабнувший фетиш» [1906], посылая славословия монархии и проклятия революции. Р. умудрился забыть, что еще вчера он объявлял революцию «новым христианством», а ее деятелей—«тихими ангелами».

Исходным пунктом философских и общественных воззрений Р. делает сексуальное начало. В этом он сближается с взглядами австрийской психоаналитической школы (Фрейд, Юнг и др.), однако из своего основного тезиса делает своеобразные выводы. Р. подымает пол — «святую плоть» — на высоту «положительного всеединства», проповедуя освящение, «теитизацию семьи», утверждая, что «проституция есть прототип социальности».

Прислужник Победоносцева, убежденный апологет К. Леонтьева, Н. Страхова, Ап. Григорьева, Розанов требует «продлить культурное существование человечества чрез отсечение славянского мира от очевидно разлагающейся культуры Западной Европы» («Литературные очерки») и в этом своем требовании воспроизводит худшие черты славянофильства. В своих конкретных лит-ых оценках Р. особенно чтит и возвышает Достоевского, отмечая «вековечный смысл» его произведений и с особым удовлетворением подчеркивает отрыв писателя от текущей действительности. В сравнении с Достоевским,—по Р., аналитиком всего неустановившегося в человеческой жизни и в человеческом духе,—Л. Толстой определен как художник жизни в ее уже завершившихся формах. Резко отрицательна оценка Розанова Гоголя, гениального живописца якобы лишь «внешних форм», за к-рыми «ничего в сущности не скрывается, нет никакой души». Если, по мнению Р., в «Мертвых душах»—«непрерывное однообразие на всем их протяжении», то у Грибоедова в «Горе от ума»—«комедия движется на паркете», в ней «поразительный недостаток физиологии, жизнеоборота». С ненавистью критикует Розанов Щедрина, борется со взглядами «материалиста Добролюбова», считает Чернышевского и Писарева «гасителями просвещения в России» и т. д.

Как писатель Р. известен книгами «Уединенное» и «Опавшие листья», представляющими собрание самых разнородных обрывков мыслей, мнений. бытовых мелочей и т. д. Это—исповедь обнаженной души обывателя. Беззастенчивый цинизм («Литературу я чувствую, как штаны») соединяется в них с безграничным самомнением («Моя кухонная приходо-расходная книжка стоит „Писем Тургенева к Виардо“»).

Весь внешний стиль писаний Р.—критика, публициста, литератора—отмечен цинизмом и злопыхательством в соединении с елейностью, умиленностью, юродивостью. Обнаженно правдиво охарактеризовал сам себя Р.: «Бедный я человек: и сирота в фактах, и убог мыслью». Манера письма Р., создавшая ему в старых реакционно-интеллигентских кругах репутацию «своеобразнейшего», «оригинальнейшего» писателя, только подчеркивает ту внутреннюю сущность Р., которую так хорошо выразил он сам: «А убеждения? — Равно наплевать» (второй короб «Опавших листьев»).

Библиография: I. Легенда о великом инквизиторе Ф. Достоевского, изд. 1, СПБ, 1894; Литературные очерки, СПБ, 1899; Когда начальство ушло, СПБ, 1910; Опавшие листья, СПБ, 1913; То же, Короб второй, СПБ, 1915; Уединенное, СПБ, 1916.

II. Ожигов А., Вместо демона—лакей, «Современник», 1913, кн. VI; Полонский В., Исповедь одного современника, «Летопись», 1916, кн. II.

III. Владиславлев И., Русские писатели, изд. 4, М., 1924; Голлербах Э., В. В. Розанов. Жизнь и творчество, П., 1922. *М. Лучанский*

РОЗАНОВ Иван Никанорович [1874—]—историк русской поэзии, библиограф и книговед, брат академика М. Н. Розанова. С 1902 по 1927 был преподавателем сначала в средних, а затем и в высших учебных заведениях. С 1919 работает в Гос. историческом музее, где занят вопросами истории русской книги и научной библиографии.

В своих историко-литературных работах Р. изучает четыре основных темы: 1) поэты первой трети XIX в. (напр. Кюхельбекер, Баратынский, Катенин и Плетнев, поэты Вольного общества—Востоков и Попугаев); 2) литературные влияния (ст. «Пушкин и Грибоедов», «Вяземский и Пушкин», «Отзвуки Лермонтова»); 3) связь книжной лирики с песенным фольклором («От книги—в фольклор» и др.); 4) история лит-ых репутаций.

В своих историко-литературных работах Р. следовал принципам историко-культурного метода. В пореволюционные годы у Р. можно отметить стремление к социологическому истолкованию лит-ры. Свободные от академической сухости, книги и статьи Р. отличаются некоторым импрессионизмом. Либеральный гуманизм характеризует их со стороны идеологической. Изыскания Р. интересны своим фактическим материалом о ряде малоизвестных поэтов.

Библиография: I. Отдельными изданиями вышли: Русская лирика, т. I. От поэзии безличной к исповеди сердца, «Задруга», М., 1914; Пушкин и Вяземский (К вопросу о литературных влияниях), М., 1915 (ранее в сб. «Беседы», М., 1915); Русская лирика, т. II. Пушкинская плеяда, ч. 1, «Задруга», М., 1923; Жизнь и судьба Некрасова, «Колосс», М., 1924; Поэты 20-х гг. XIX в., Гиз, М., 1925; Есенин о себе и других, М., 1926; Путеводитель по русской литературе XIX в., изд. «Работник просвещения», М., 1927 (изд. 3, 1930); Путеводитель по современной литературе, изд. то же, 1928; Литературные репутации, Сб. статей, изд. «Никитинские субботники», Москва, 1928; Русские лирики, изд. то же, М., 1929; Дневник и записки Е. А. Штакеншнейдер, со вступ. ст. и комментариями И. Н. Розанова, Москва, 1934.

III. Писатели современной эпохи, т. I, ред. Б. П. Козьмина, изд. ГАХН, М., 1928.

РОЗАНОВ Матвей Никанорович [1858—] — профессор и академик, известный историк зап.-европейских лит-р. Учился в Московском ун-те. Свою научную деятельность начал с 1884, когда за работу о «Гамлете» Шекспира получил золотую медаль. С 1885 был оставлен при ун-те и в дальнейшем особенно много работал в области новых западных лит-р. Преемник Стороженко на кафедре Московского ун-та, Розанов стал основателем и руководителем романо-германского отделения в ун-те и на Высших женских курсах. В течение ряда лет Р. читал основные и специальные курсы по истории зап.-европейских лит-р. В 1921 Р. был избран действительным членом Академии наук. Университетское преподавание Р. продолжал до 1929.

Среди научных работ Розанова выделяются его две диссертации, посвященные литературе Германии и Франции конца XVIII в., получившие высшую оценку в заграничной лит-ре и премированные Академией наук: «Поэт периода „бурных стремлений" Якоб Ленц. Его жизнь и произведения» (М., 1901) и «Ж. Ж. Руссо и литературное движение конца XVIII и начала XIX века. Очерки по истории руссоизма на Западе и в России» (т. I, М., 1910). Помимо этого Р. принадлежит курс истории английской лит-ры XIX в. и ряд статей, посвященных Шекспиру, Байрону и др. английским писателям. Занятия итальянской лит-рой привели Р. к интересным изысканиям о взаимоотношениях Пушкина с итальянской лит-рой, чему посвящены специальные статьи последнего времени, внесшие совершенно новые страницы в историю творчества великого рус. поэта. Как исследователь Р. примыкает к культурно-историч. школе; эти позиции Р. сохранил на всем протяжении своей историко-лит-ой деятельности. Принципы современного сов. литературоведения остались Р. невоспринятыми.

Необходимо отметить также деятельность Р. как редактора научных изданий зап.-европейских классиков. Ему принадлежит теперь научное руководство соответствующим разделом редакции издательства «Academia», он же является одним из главных редакторов монументального юбилейного издания сочинений Гёте, а также новых изданий полного собрания сочинений Шекспира и Байрона. Авторитетный и умелый организатор дела подбора переводческих кадров, Р. обеспечивает своим участием высококачественный характер изданий. В деле художественного перевода он показал себя крупным знатоком, когда по поручению Академии наук дал разбор русских переводов «Фауста».

Библиография: III. Писатели современной эпохи, т. I, ред. Б. П. Козьмина, ГАХН, М., 1928 (био-библиографические сведения). *М. Сергиевский*

РОЗЕГГЕР Петер [1843—1918] — псевдоним до 1894 австрийского писателя Петри Кеттенфайера (Kettenfeier). Сын бедного крестьянина, получил скудное первоначальное образование. В ранней молодости служил пастухом, позднее был батраком. Пытался поступить в семинарию, но неудачно и в течение 4 лет обучался у портного. Чтением урывками пополнял свои скудные знания. Бесхитростные рассказы и стихотворения из крестьянской жизни, помещенные в народных альманахах, побудили Р. к самостоятельной творческой деятельности. Р. начал свою творческую деятельность со стихотворений на диалекте своей родины—изданы они были в виде сборника «Zither und Hackbrett» [1870],—но вскоре перешел к прозаическим рассказам на лит-ом немецком языке.

Выходец из австрийского крестьянства, Р. навсегда остался идеологом его хозяйственно наиболее слабой части, разоряемой капитализированным помещичьим землевладением. Разложение патриархального уклада австрийской деревни под влиянием растущего капитализма изображено в его «Höhenfeuer» [1887], «Das ewige Licht» [1897] и др. Розеггер показал всю обреченность и пассивность разоряющегося слоя крестьянства, но в его произведениях однако нет социального протеста, к-рый характерен для его современника Анценгрубера (*см.*), близкого ему по народническим тенденциям. Жизненные коллизии разрешаются у Р. примирительным юмором и сентиментальным морализированием. Часто они абстрагируются и приобретают характер неразрешимых противоречий между приро-

дой и культурой. В своем популярном произведении «Die Schriften des Waldsschulmeisters» [1875] Р. художественно ставит эту проблему, отстаивая патриархальную самобытность крестьянского уклада против разлагающей его городской цивилизации. Свое credo Р. исчерпывающе выразил в словах: «Я ставлю естественное выше сделанного, сельское—городского, простоту—выше блеска, дело—знания, сердце—выше духа».

Бытописатель австрийского крестьянства, Р. достигает наибольшей художественной силы в своих небольших народных рассказах, написанных в форме «Ich-Erzählung» и проникнутых тонким юмором. Особенно славились его «Das Volksleben in Steiermark [1870] и «Die Älpler» [1872].

Библиография: I. Ausgewählte Schriften (115 Lfgn), Wien, 1881—1894, Volksausgabe, 3 Serien, Wien (1895—1907); Ausgewählte Schriften, 30 Bde, Leipzig, 1899—1900; Gesammelte Werke, 40 Bde, Lpz., 1913—1916; Schriften in steirischer Mundart, 3 Bde, Graz, 1895—1896; Gabriel Mondfeld (юношеский роман), «Heimgarten», 1922—1923. Письма: Bettelheim A., Auerbach und Rosegger. «Deutsche Rundschau», 1903; Briefwechsel zwischen Hamerling und Rosegger, «Heimgarten», 1927; Briefwechsel zwischen P. Rosegger und Fr. Hausegger, hrsg. v. Siegmund Hausegger, Lpz., 1924. На русск. яз. перев.: Рассказы из жизни штирийских крестьян, М., 1901; Среди народа, СПБ, 1903; Избранные рассказы, СПБ, 1904; Когда я был еще пастушенком, СПБ, 1904; «I. H. Ц. I.». Благая весть грешника, СПБ, 1906; Яков последний. История крестьянина нашего времени, Роман, М., 1907, и др.

II. Rabenlechner M. M., Rosegger, der Didaktiker, в сб. «Literaturbilder fin du siècle», 1900, Bd VI, Lpz., 1900; Möbius H. u. H., P. Rosegger, Lpz., 1903; Vulliod A., P. Rosegger, l'homme et l'œuvre, P., 1912 (в 1913 перев. на немецк. яз.); Kappstein Th., Peter Rosegger, Stuttg., 1904; Schlosser A., Peter Rosegger, Lpz., 1921; Ertl E., P. Rosegger, Wie ich ihn kannte und liebte, Lpz., 1923; Nadler J., P. Rosegger, в сб. «Neue österreichische Biographie», B. I, Wien, 1923; Enzinger M., P. Rosegger, в сб. «Deutsches Biographisches Jahrbuch», Ueberleitungsband II, Berlin—Lpz., 1928. *З. С.*

РОЗЕНГЕЙМ Михаил Павлович [1820—1887]—поэт. Окончил кадетский корпус и военно-юридическую академию, занимал должность крупного военного чиновника. Печататься начал в 1838. Сотрудничал в «Отечественных записках», «Русском вестнике», позднее (как публицист)—в «Голосе», «Русской речи» и др. В 1863 основал и редактировал «Занозу»—сатирический журнал либерально-буржуазного направления, обличавший взятки, самодурство, произвол городовых и т. д., но рассматривавший их в отличие от революционно-демократических журналов («Искра») как частные недостатки в основном здоровой государственной системы. Выступая против «Современника» и «Искры», «Заноза» пользовалась некоторым успехом благодаря отдельным удачным карикатурам и интересным приложениям (см. об этом в кн.: Лемке М., Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX ст., СПБ, 1904).

Как поэт Р. представляет незначительное явление. Религиозные мотивы («Экстаз»), стилизация народных поверий («Леший»), эротические мотивы («Соседка»), квасной патриотизм («Славянские отголоски») и вражда ко всему западному («Не от запада солнышко всходит») облечены в его творчестве в форму растянутых и водянистых стихов, представляющих в сущности рифмованную прозу. Начав с беспредметной лирики, в 50—60-х гг. Р. писал «гражданские» стихи, с пафосом обличая чиновничьи злоупотребления, взятки и т. д., но отнюдь не поднимаясь до социального протеста. В стихотворении «Недоимки» Р. рисует задавленную оброками деревню, однако страдающим лицом изображает не только мужиков, но и казну, к-рая терпит убытки от взяточничества сборщика податей («платят полтины Петры и Егоры, да только в казну то не идут те сборы»).

Умеренный либерализм и художественное бессилие Р. вызвали резкую критику Добролюбова и постоянно высмеивались «Искрой» и вообще революционно-сатирич. лит-рой 60-х гг.

Библиография: I. Стихотворения, изд. 5, дополненное, СПБ, 1896 (изд. 1, СПБ, 1858); Стихотворения, с биографическим очерком, тт. I—II, СПБ, [1906].

II. Добролюбов Н. А., Стихотворения Михаила Розенгейма, «Современник», 1858, XI; Бурбонов М. (Д. Минаев), Резервные стихотворцы, «Русское слово», 1864, VI; Н. Л., Розенгейм М. П., «Русский биографический словарь», т. Рейтерн—Рольцберг, СПБ, 1913 (с библиографией).

III. Мезиер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включительно, ч. 2, СПБ, 1902. *В. Жданов*

РОЗЕНФЕЛЬД Иона [1880—]—еврейский писатель. Родился на Волыни в бедной семье еврейского учителя. В юности был токарем. С 1921 живет в Америке, где сотрудничает в желтом социал-фашистском «Forwerts'e». Р. написал ряд произведений из жизни еврейской местечковой и городской бедноты. Его внимание привлекают наиболее отсталые и вырождающиеся элементы бедноты, деклассированной и крайне обнищавшей прослойки мелкой буржуазии. Лишенные твердой социальной базы, персонажи его произведений не только не борются с окружающей средой, но даже не протестуют против невыносимо тяжелых условий существования. Они охвачены страхом жизни, отчаянием. Сферу их сознательной жизни автор четко ограничивает лишь эротическими переживаниями, придавая им маниакальный характер. Однако «проблема пола» не получает у автора значительного развития и разрешения. Р. варьирует ее шаблонно в направлении грубого мистико-фаталистического биологизма. Идейно беспомощный, лишенный социально-философской культуры, Р. чем дальше, тем больше опошляет в своих произведениях психологизм, столь характерный для мопассановской новеллы. Р. превратил его в метафизический примитив, к-рым он подменяет и заглушает напрашивающуюся социальную тенденцию. Произведения Р. «из рабочей жизни», точнее из жизни деклассирующихся трудящихся, являют лишь внешний, все более стушевывающийся бытовой фон. По существу же автор и здесь не выходит за пределы сексуального психологизма, обусловленного социальной беспочвенностью, бесперспективностью и выродившегося в пошлый сентиментализм.

Из наиболее значительных в художественном отношении произведений Р. следует отметить: «Конкуренты» (Konkurentn), «Манька» и «Манекен», имеющие нек-рые достоинства в смысле выявления характерных переживаний жестоко эксплоатируемых трудящихся (портнихи, кельнерши), особенно в последних двух рассказах. Но и эти произведения изобличают в их авторе крайнее социальное безволие.

В 1917 Р. напечатал в петроградской газ. «Togblat» (№ 118—129) большую обывательски-авантюрную повесть «In nebl» (В тумане), свидетельствующую о полном его отрыве от современности. Помещенный в той же газете рассказ «Milchome» (Война, 30/VI 1917) проникнут крайним шовинизмом. Более поздняя книга Р. «Er un sei» (Он и они. Дневник бывшего писателя, Нью Йорк, 1927) является сплошным апофеозом мещанского эгоцентризма. Стремясь к «сохранению прошлого», Р. пришел к религиозному консерватизму, а в отношении искусства—к апологии бульварщины. Таков путь писателя, выразителя настроений психически и физически вырождавшейся до революции части еврейской бедноты, оставшегося совершенно глухим к великим социальным сдвигам своего времени. *Ш. Гордон*

РОЗЕНФЕЛЬД Моррис [1862—1923]—еврейский рабочий поэт. Р. в семье портного в дер. Бокша б. Сувалкской губ. (Литва). В 1882 эмигрировал в Лондон. С 1886 жил в Нью



Йорке, где около 18 лет работал на швейной фабрике. Первоначально примыкал к американским анархистским группам «Пионеры» и «Рыцари свободы», с которыми порвал в 1889. Первые стихи Р., сочинявшиеся им за работой на фабрике, распевались еврейскими рабочими массами. Сотрудничал во всех еврейских рабочих органах: социалистических «Folkszaitung» [1886] и «Arbeter fraihait» [1888—1889], в анархистской «Warhait» [1889], в соц.-дем. «Arbeter zaitung» [1890—1892].

Невероятно тяжелый труд в крайне антисанитарных условиях швейных фабрик того времени подорвал здоровье Р. Пытаясь жить на авторские доходы, Р. сам распространял свои сборники стихов («Di gloke», 1888; «Di blumenkete», 1890, и другие, изданные в 1893 и 1897), выступал со своими стихами и прозой на рабочих собраниях и концертах, писал оперетты («Der lezter koengodl» или «Religion un libe», поставлена в 1896), издавал юмористическую газету «Der Ašmedai», в к-рой высмеивал нравы буржуазных критиков. С течением времени Р. привлек к себе внимание не только широкой рабочей еврейской массы, но также американской, а позднее и европейской интеллигенции. Наивысшей славы Р. достиг после издания его стихов [1898] латинским шрифтом, снабженных англ. переводом в прозе Лео Винера. Целый ряд выдающихся художников и критиков в Европе приветствовал эту книгу как явление «рабочего творчества» в лит-ре. Стихи Р. переводились на множество языков, включались в антологии избранной поэзии. Поэты воспевали его в стихах. Университеты и разные клубы приглашали его читать «фабричные стихи». Еврейская буржуазия пыталась тогда привлечь поэта на свою сторону и обеспечить его материально, «соорудив» ему папиросную лавочку. Сионисты объявили Р. национальным поэтом, избрав его делегатом на сионистский конгресс в Лондоне [лето 1900]. Однако из Р. слишком выпирал плебей, и вскоре еврейская буржуазия перестала «нянчиться» с поэтом.

В течение долгих лет Р. работал в социалистическом (ныне социал-фашистском) «Forwerts'e», где должен был сочинять «материал для чтения» в американском газетном стиле. Его 9 томов поэзии и прозы распространялись в десятках тысяч экземпляров. В 1914 на почве личного конфликта Р. однако был «изъят» из «Forwerts'a» и перешел целиком в буржуазную прессу.

В первые годы своей лит-ой деятельности, находясь под влиянием революционного движения 80-х гг., Розенфельд писал почти исключительно о рабочей жизни. Он изображал нужду трудящихся («Портняжная мастерская», «Кризис» и др.), бичевал буржуазное общество, призывал к борьбе («Будильник свободы», «Революция», «Воззвание к пролетариям», «Последние бои» и т. д.), убеждал поэтов «не петь о любви и цветах», а творить «пушечные стихи... штыковые стихи». Однако в 1889 в «Arbeter fraihait» появилось сообщение, что «ярый революционер Розенфельд стал плакальщиком Сиона». Но и в отношении сионизма поэт испытал колебания. В стихотворении, написанном в январе 1890, Р. заявил, «что он как социалист стремится к свободе, при которой не существовало бы более „еврея и христианина", и что «он уже предвидит процветание еврейского капиталиста в Сионе». Несколько месяцев спустя Р. взывал к поэтам в своем стихотворении «Истинный рыцарь революции»: «Пойте нам теперь песню борьбы, пускай гремит Марсельеза». Несмотря на это, Р. идейно продолжал колебаться. Одновременно с песнями труда и борьбы Р. оплакивал еврейское изгнание, воспевал национальные праздники, национальных героев, Сион и т. д. Характерно, что опекавшие Р. «социалистические» вожди из желтого «Forwerts'a» издавали его «Национальные и народные песни»: «Иерусалим», «Марш изгнания», «Еврейский май» и т. д., возносили его за культивирование «национальных» мотивов.

Несмотря на многочисленные отклонения и противоречия, Р. оставил еврейским рабочим значительное наследство: «Капиталистическая эксплоатация как объект поэзии—изображение рабочего в мастерской и в домашнем быту, ненависть к эксплоататору—рабочая гордость, рабочее достоинство, сознание того, что рабочий есть творец всего,

протест против всего капиталистического мира и убежденность в том, что грабители заслуживают наказания,—сочный язык, близкий народу, временами насыщенный истинно-пролетарским содержанием и притом временами пропитанный сатирой» (М. Ольгин, «Morgnfraihait», июль, 3, 1933),—основные черты, характеризующие творчество Р.

В основном творческая сила Р.—в его близости к рабочей жизни и в его уменьи передавать простым сильным языком чувства возмущения и ненависти фабричных рабочих к их хозяевам. Даже его «жалобные песни» пропитаны ненавистью и жаждой мести к эксплоататорам. Р. гораздо сильнее, художественно значительнее в своих сатирических, полных сарказма и желчи стихах против клерикалов и сионистов, чем в националистических песнях. Именно потому и не было продолжительным признание, к-рым пользовался Р. у буржуазии. Недаром для буржуазных «молодых поэтов» розенфельдовская песня стала синонимом ругани, с к-рой они обрушиваются на представителей рабочей поэзии—Винчевского, Эдельштата, Бовшовера и др. В десятую годовщину смерти Р. получил в Америке справедливую оценку только лишь в коммунистической «Morgnfraihait» и у писателей «Proletpen»; его годовщина праздновалась только рабочей массой.

Лит-ое наследство Р.—рукописи и готовящиеся к печати сборники поэзии и прозы на еврейском и английском яз.—находится в Институте еврейской пролетарской культуры при Всеукраинской академии наук в Киеве.

Библиография: I. Geklibene lider, Waršava, 1905; Heinrich Heine etc., 1906; Jehude Haleivi, 1907; Šriftn, 6 b., N. Y., 1910; Gesamlte lider, N. Y., 1904, publ., 1910; Geweilte šriftn (neie šriftn), N. Y., 1912; Dos buch vun libe, 2 teil (ed.), N. Y., 1914; Grine zores un andere šriftn, 3 teil, N. Y., 1919; Lider-samlung, zusamengeštelt fun S. Tomsini un A. Finkel, Moskwa, 1920; Stedman E. C., An American anthology, Boston, 1901, p. 772, «Fraiheit» (Revolutionere lider), London, 1901, S. 72—79 (перев. на англ. яз.); Flag Edmond, Anthologie juive, P., 1923 (перев. на франц. яз.).

II. Ромбро Я., Жаргонная литература в Америке, «Восход», СПБ, окт. 1899, стр. 52—68; Фриче В. М., Пролетарская поэзия, изд. «Денница», М., 1919; Blei Franz, Lieder aus dem Ghetto, «Die Nation», Berlin, Jan. 21, 1899, S. 247—249; Herman Bruno, Lieder aus dem Ghetto, «Moderne Literatur», Feb., 1899; Dean William, Novels, songs from the Ghetto, «Literature an international Gazette of Criticism», N. Y., Feb. 10, 1899, p. 97—98; Schreiber Adel, Ein Dichter des jüdischen Proletariats, «Sozialistische Monatschefte», Juni, 1903, S. 449—454; Kurland J. D., Di erste idiše arbeiter dichter—Morris Vintševsky, Morris Rosenfeld, Dowid Edelstadt, Jojsef Bowšover, Moskwa—Minsk, 1931.

К. Мармор

РОЗЕТТИ [Costache Rosetti, 1816—1885]—румынский поэт и публицист. Принимал активное участие в политической борьбе. Революция 1848 выдвинула румынских патриотов на руководящие посты: Р. был назначен префектом полиции, а затем директором в министерстве внутренних дел. Реакция заставила Р. эмигрировать в Париж. В 1861 Р. вернулся в Бухарест и, занимая пост министра народного просвещения, осуществил проект создания лит-ого общества, ставившего перед собой задачи объединения и реформы румынского яз. Лит-ая деятельность Р. сводится к переводам на румынский яз. Вольтера, Байрона, Ламартина и стихам, не имеющим большой художественной ценности (изд. в 1843). Гораздо большее значение Р. в румынской лит-ре как публициста и журналиста: в период национально-освободительного движения он проявил себя сторонником государственного единства и независимости Румынии. Сочинения Розетти изданы в 2 томах в 1886.

Библиография: Il. Adamescu Gh., Istoria literaturii române, Buc., 1928.

Д. Михальчи

РОЗИТС Павел [Pavels Rosits]—современный латышский писатель и лит-ый критик. Дебютировал сборниками стихов «Kaijas» (Чайки, 1910) и «Seedu kruhse» (Кувшин с цветами, 1912). Сборники эти отмечены обычным для латышской буржуазной литературы того времени культом любви и природы. Чисто формальным изысканиям посвящен сборник триолетов «Zilu rota» [1917].

На высоком художественном уровне стоят сборники Р.: «Skanošais laiks» (Звенящее время, 1918), «Jaunavibas tornis» [1919] и особенно «Sobens un lilija» [1920]. Преобладающая проблематика его стихотворений сводится к вопросу об отношении полов. Все его стихотворения окрашены глубокой эротикой. Р. здесь выступает подлинным трубадуром женской красоты, в поисках за образами которой он предпринимает в ряде стихотворений экскурсии по мировой лит-ре («Тамара», «Дама с камелиями», «Дама с пажем» и др.). Очень много места поэт уделяет также описанию и воспеванию большого города. Поэт латышской буржуазной интеллигенции, Р. является наиболее ярко выраженным в латышской лит-ре поэтом буржуазной культуры, поэтом большого города. Но доминирующее место занимает в творчестве Р.-прозаика город. Ярко выраженный импрессионист и романтик, Р. в своей прозе, особенно ранней, так же как и в поэзии, выступает певцом любви и женской красоты. Таковы его сборники рассказов: «Es un vinas» (Я и они, 1910—1914), «Naves vižni» (Блестки смерти, 1910—1919), «Granatu ziedi» (Цветы граната, 1915—1918, изд. 2, 1924), «Miglas svilpes» (Свистки тумана, 1919—1920). Окружающий мир Р. отображает через призму субъективистского восприятия. Особенно отличаются в этом отношении его «Отображения Кавказа» (Kaukazas tèlojumi), где отображаемая природа—зачастую лишь продукт фантазии и субъективных ощущений художника, равно как и описания туземцев, «детей природы, не доступных культуре». Такими же чисто романтическими являются и его описания капиталистического города, к-рый воспринимается художником как своеобразная, исполненная таинственности экзотическая панорама.

Несколько особняком в творчестве Р. стоит роман «Ceplis» (Кирпичи, 1928—есть русский перевод), ценный тем, что Розитс дает в нем несколько чисто реалистических описаний жизни разных слоев современного общества буржуазной Латвии, в том числе и пролетариата. Однако поставленные в романе социальные проблемы получают весьма наивное, мелкобуржуазное разрешение; тем не менее самая их постановка у такого субъективного буржуазного поэта, каким является Розитс, чрезвычайно характерна. Она свидетельствует о невозможности оставаться в «стороне

от схватки» его общественной группы в эпоху все нарастающего экономического кризиса, захлестывающего все слои общества.

Розитс известен также как лит-ый критик. Им написан целый ряд импрессионистических очерков о различных писателях.

Библиография: П. Upits A., Latweešu jaunakās rakstneezibas wēsture, Riga, 1911. *Л. Блюмфельд*

РОЙЗМАН Матвей Давыдович [1896—]—советский писатель, поэт и прозаик. Начал печататься с 1921. Первоначально выступил как поэт, входил в группу имажинистов. Его лирика—«Хевронское вино» [1923] и «Пальма» [1925] — типично имажинистская, осложнена мотивами и образами Библии, Талмуда, истории еврейского народа. Среди его стихотворений—в большинстве случаев слишком абстрактных, высокопарных и бесцветных (при всей искусственной имажинистской цветистости метафор и сравнений)—есть такие, к-рые дают конкретные картинки еврейского ремесленнического быта (песни портного, сапожника и др.). Позднее Р. перешел к прозе.

Наиболее значительным произведением Р. является роман «Минус шесть» [1928], изображающий еврейскую буржуазию, приспособляющуюся к новым, пореволюционным условиям. Хорошее знание Ройзманом быта еврейской буржуазии и ее прихлебателей, умение выявить — в диалогах и авторских описаниях—собственническую ограниченность, наивный цинизм, тупое самодовольство, полное внутреннее ничтожество рядового еврейского буржуа-обывателя в его семейной и деловой жизни—таковы положительные стороны романа. Но элементы сатиры в романе проведены все же недостаточно последовательно и целеустремленно,—они переходят в легкий развлекательный юмор.

Слабее следующий роман Р.—«Эти господа» [1932], направленный против антисемитизма. Антисемитизм взят Р. лишь в самых открытых и грубых проявлениях, малохарактерных для современности. Антисемиты, представленные в романе,—прожженные мерзавцы и уголовные преступники. Напротив, еврейская группа персонажей в значительной мере идеализирована, вне зависимости от социально-классового лица каждого из них, что говорит о пережитках национализма в мировоззрении Ройзмана. В романе даны картины создания еврейских земледельческих поселений в Крыму. Дав ряд любопытных сценок из жизни переселенцев, Р. не сумел показать происходящих при этом процессов классовой борьбы и внутренней психологической перестройки деклассированной мелкой буржуазии. Роман портит также излишняя литературщина: неорганически привнесенная в него любовная интрига, элементы детектива и т. п. Р. принадлежит сверх того несколько произведений очеркистского характера, напечатанных в газетах и журналах.

Библиография: I. Красный алкоголь, изд. «Имажинисты», М., 1921 (совместно с В. Шершеневичем); Мы чем каемся. Стихи, изд. «Имажинисты», М., 1922 (Совместно с В. Шершеневичем); Пальма, изд. В. С. П., М., 1923; Хевронское вино, Стихи, изд. В. С. П., М., 1923; Минус шесть, Роман, изд. «Моск. т-во писателей», М., 1928; То же, изд. 2, доп., М., [1930]; Золотые руки. Из книги «Соседи пана Пилсудского», изд. «Моск. т-во писателей», М., [1931]; Хорошие знакомые. Из книги «Соседи пана Пилсудского», изд. то же, М., 1931; Эти господа, Роман, Предисл. Ю. Ларина, изд. то же, Москва, 1932.

II. Брюсов В., «Печать и революция», 1923, № 6 (о сб. стихов «Хевронское вино»); Анибал Б., «Печать и революция», 1928, № 7; Лежнев А., «Правда», 1928, 8 июля; Константинов Д., «На литературном посту», 1928, № 13—14; Розенталь С., «Красная новь», 1928, № 8; Хаит Д., Литературный тупик, «Литературная газета», 1929, № 11 (о романе «Минус шесть»); «Книга—строителям социализма», 1931, № 9 (отзыв о «Хороших знакомых»); Левин Ф., Мимо мишени, «Вечерняя Москва», 1932, 6 мая (отзыв о романе «Эти господа»).

III. Писатели современной эпохи, т. I, ред. Б. П. Козьмина, ГАХН, М., 1928. *А. Прозоров*

«РОЙТЕ ВЕЛТ». [Di rojte welt]—еврейский ежемесячный литературно-художественный и научно-публицистический журнал. Начал выходить в 1924 в Харькове под ред. Р. Казакевича и М. Равич-Черкасского. «Р. в.» сыграл большую роль в деле сплочения попутнических лит-ых сил. В журнале напечатан целый ряд лучших произведений еврейской советской лит-ры: «Плотина» Орлянда, «Юлис» Даниэля, «Братья» Маркиша, ряд поэтических произведений Фефера, Квитко, Харика, Финенберга, Галкина, Хащеватского, Х. Левиной и др. В период редактирования «Р. в.» Ш. Эпштейном в журнале было напечатано несколько рассказов, проникнутых националистическими настроениями, и несколько критических статей, в которых недооценивалась роль еврейской пролетарской лит-ры.

После постановления ЦК ВКП(б) от 23/IV 1932 «О перестройке литературно-художественных организаций» «Р. в.», ставший органом Оргкомитета советских писателей Украины, начал выходить под общей редакцией Х. Гильдина. Однако обновленная редакция «Р. в.», продолжая подчас традиции рапповской групповщины, допустила целый ряд левацких ошибок и выпадов по отношению к беспартийным писателям. Редакция не смогла также обеспечить высокого качества литературно-художественного материала. В конце 1933 «Р. в.» прекратил свое существование. Через некоторое время вместо него начал выходить журнал «Farmest».

Библиография: Бронштейн, «Di rojte welt», ст. в журн. «Stern», 1927, №№ 7—8 и 9; То же, 1926, № 6; Жуковский С., «Di rojte welt»; Литваков М., «Af zwej frontn», ЦИЗ, М., 1931. *Б. З.*

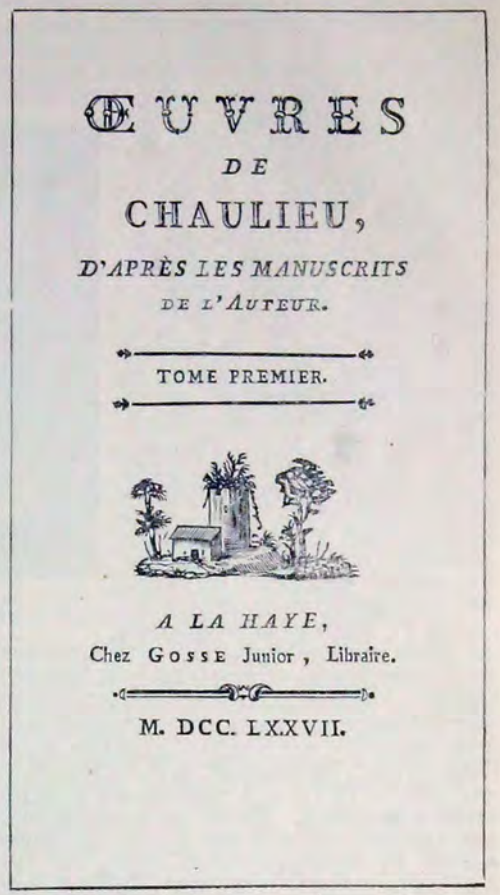
РОКОКО [от франц. rocaille—раковина, изделие из ракушек]—стиль искусства и литературы, развившийся в XVIII в. в Европе на почве декаданса феодально-дворянской культуры. Своего наиболее полного выражения он достиг во Франции, где последний век «старого порядка» был в то же время веком пышного цветения аристократического искусства, вызывавшего восхищение и подражание дворянской Европы. Это было искусство, отмеченное печатью высокого мастерства, изумляющее своей грацией и изяществом, однако идейно опустошенное, болезненно-хрупкое, вполне чуждое шумной «суете» социальной жизни; как в башне из слоновой кости, оно замкнулось в узких пределах будуара и спальни. Триумфы Р. при одновременной деградации классицизма ясно свидетельствовали о том, что дух былого величия и героизма отлетали от дворянского искусства XVIII в.; оно превращается в грациозную безделушку, средство развлечения или, говоря словами кава-

лера Дора́ [1734—1770], в звонкую «погремушку», назначение к-рой—развлекать «человечество в его несчастиях» (из предисловия к сб. стихов «Mes fantaisies», 1768).

Вместе с торжественно-чопорными париками «алонж» поэты сдают в музей все, что напоминает о мощи, доблести, долге и самопожертвовании. «Величественное» начинает рисоваться пресным и старомодным. Воцаряется галантная игривость, фривольная беззаботность, все оказывается только мимолетной забавой и легкокрылой шуткой. Играют в «золотой век», в любовь, в самую жизнь. «Шутки и смехи» (Les jeux et les ris) изгоняют с Парнаса Каллиопу, Уранию и Мельпомену (*см.* «*Музы*»). «Шутка была в своем детстве в великий век Людовика XIV, наш век довел ее до совершенства. Настолько же, насколько мы упали в стиле величественного, настолько мы прогрессировали в стиле легкомысленного и фривольного»—с горечью замечает в своих мемуарах маркиз д'Аржансон [R. L. D'Argenson, 1694—1757], печалящийся о закате «прекрасного века Людовика XIV, столь благородного и столь великого». Д'Аржансон тонко подмечает основную тенденцию всей аристократической культуры XVIII в. Он пишет свои мемуары в годы, когда французский абсолютизм, а с ним вместе господствующее сословие Франции уже вступили в полосу неудержимой деградации. Абсолютизм превратился в тормоз дальнейшего развития Франции, восстановив против себя широкие круги третьего сословия; дворянство (особенно аристократия) все более становилось классом-паразитом, бессмысленно расточавшим богатства страны. Меньше всего оно заботилось об интересах государства. Оно жаждало наслаждений и только наслаждений. Оно стремилось превратить свою жизнь в непрекращающийся праздник, в гигантскую оргию, не оставляющую места для размышлений и забот. Моральная распущенность становится бытовым явлением, и чем ближе к революции, тем все более гомерические размеры она приобретает,—все боги сброшены, безраздельно царят лишь Вакх и Венера. «После нас хоть потоп!», восклицает официальный представитель этого общества. В большом ходу (особенно в эпоху регентства) эпикурейские теории Сент-Эвремона [Charles de Saint-Denis, sieur de Saint-Evremond, 1613—1703], возводящего гурманство в философский принцип, видящего счастье в чувственной любви.

«Давайте петь и веселиться,
Давайте жизнию играть;
Пусть чернь слепая суетится:
Не нам безумной подражать!»

восклицает Парни [*см.* (стих. «À mes amis», перев. Пушкина)], блестяще формулирующий заветную мудрость Р. Гедонизм становится догмой. Поэты сбрасывают с себя торжественную тогу трибуна, покидают форум, оставляют знамена Марса, их чело украшено легкими гирляндами цветов, в руке у них бокал пенящегося вина или пастушеский посох, они поют праздность (molle paresse), сладострастие, дары Вакха и Цереры, прелести сельской жизни, отрешенной от забот мирской суеты. Личность выпадает из естественной системы социальных связей, с трагической беззаботностью попирает она все, что выходит за узкие пределы ее крохотного эгоистического мирка. Идеи государства, феодального коллектива рассеиваются, как дым. С аффектированным равнодушием взирает человек Р. на судьбы вне его лежащего мира. «Счастлив,


ŒUVRES
DE
CHAULIEU,
D'APRÈS LES MANUSCRITS
DE L'AUTEUR.
TOME PREMIER.
A LA HAYE,
Chez GOSSE Junior, Libraire.
M. DCC. LXXVII.

Титульный лист произведений Шолье [1777]

кто, забывая о людских химерах, имеет деревню, книгу и верного друга и независимо живет под кровлей своих предков...» Из своего уединения «со скорбью, но без волнения глядит он на то, как государства сталкиваются по воле монархов...» И «в то время как безутешная вдова к подножию трибунала несет свои стенания, в объятиях обожаемой супруги он только от сладострастия льет свои слезы...» [Л е о н а р (Léonard, 1744—1793), стих. «Le bonheur»].

Такой галантный эгоцентризм, глубоко симптоматичный для прогрессирующего распада феодального общества, порождает в лит-ре Р. мотив своеобразной эротической робинзонады, дающей возможность поэту вовсе отмыслить от своего героя (место Пятницы занимает, разумеется, возлюбленная) шумную «суету» реального мира, постоянно грозящего тревожным диссонансом ворваться в мир хрупкой феодальной идиллии (напр. стих. Парни «Projet de solitude», вариации темы

«Путешествия на остров Цитеру»). В изящной «сказочке» кавалера де Буффлера [1738—1815] «Aline, reine de Golconde» (Алина, королева Голконды, 1761) герой и героиня, пережив ряд галантных приключений и превратностей судьбы, находят наконец счастье в совместной жизни на лоне пустыни, безлюдной и плодоносной. Призрак социального мира исчезает по мановению поэта, оставляя людей Р. с глазу на глаз с улыбающейся Афродитой. Возникает мир творимой легенды. В нем небеса вечно сини, цветы вечно благоухают, в нем все дышит негой и безмятежным покоем. Однако этот мир словно сделан из фарфора, такой он хрупкий и миниатюрный, в нем нет широких горизонтов и могучих страстей. Из него изгнано все большое, величавое, сильное. Традиционный для феодального стиля культ монументального уступает место культу изящной детали, любованию малой формой. Лит-ра и искусство приобретают камерный, интимный характер. В живописи Ватто, а за ним Ланкре, Буше, Фрагонар и др. ниспровергают авторитет основателя Академии художеств Шарля Лебрена [XVII в.], в монументальных полотнах запечатлевавшего «героическое» величие абсолютной монархии. От традиций академизма отрекаются и писатели Р., безучастно взирающие на лавры великого Корнеля. Происходит смена и трансформация лит-ых жанров. Высокая трагедия с ее фанфарами и котурнами уступает место изящной пасторали, балету-феерии, веселым причудам итальянской комедии масок [Мариво (*см.*), Монкриф (F. A. Paradis de Moncrif, 1687—1770) и др.], тяготеющим к жанру пьесы-миниатюры. Место героической эпопеи занимает эротическая поэма—дю Бюиссон [P. U. Dubuisson, 1746—1794], «Le tableau de la volupté» (Картины сладострастия, 1771); де Фавр (Abbé de Favre), «Les quatre heures de la toilette des dames» (Четыре часа туалета дамы, 1779); маркиз де Пезаи [Masson de Pezay, 1741—1777], «Zélis au bain» (Купанье Зелиды, 1763) и мн. др.; дидактическая поэма трансформируется в галантный путеводитель по «науке страсти нежной»—напр. прославленная поэма «Нового Овидия» Бернара «L'art d'aimer» (Искусство любить, 1775); огромного распространения достигают стихотворные «contes»—игривые новеллы, обычно эротического содержания [Грекур (J. B. de Grécourt, 1684—1743), Дора, Imbert и др.]. При этом поэты пользуются случаем афишировать свою неприязнь к «эпическому раздолью», к «культу количества», издавна [и особенно в эпоху Барокко (*см.*)] манившему взоры поэтов-эпиков. Так, Грессэ (*см.*), во многом близкий поэтам Р., в поэме «Vert-vert» [1734], описывающей гривуазные похождения попугая, замечает, что из этих похождений вполне могла бы вырасти вторая «Одиссея» и «своими двадцатью песнями усыпить читателя», но «чрезмерное обилие стихов влечет за собой скуку. Музы это легкокрылые пчелы; их вкус переменчив, он бежит длинных произведений, и едва сорвав цветок одной какой-нибудь темы, перелетает к следующему предмету». В художественной прозе утверждается господство галантного романа, скабрезных «сказочек» и фацетий [Кребийон-младший (*см.*), Казотт (*см.*), Кейлюс (A. C. P. Caylus, 1692—1765), Вуазенон (C. H. Voisenon, 1708—1775), Ла Морлиер (Ch. J. chevalier de la Morlière, 1719—1785), Фромаже (N. Fromaget, ум. 1759), Буффлер (Stanislas de



Эйзен. Иллюстрация к «Поцелуям» Дора [1770]

Boufflers, 1738—1815), Луве де Кувре (*см.*) и др.], отталкивающихся от традиций многотомных героических романов Барокко, а также в известной мере от буржуазно-реалистического плутовского романа XVII—XVIII веков. Излюбленные формы лирики Рококо—застольные песни, игривые послания, галантные мадригалы, сонеты, рондо, романсы, эпиграммы, стихотворения на случай, легкими штрихами фиксирующие пестрое движение великосветской жизни [Шолье (G. A. de Chaulieu, 1639—1720), Лафар (C. A. de La Fare, 1644—1712), Грекур, Гамильтон (A. Hamilton, 1646—1720), Колардо (Ch. P. Colardeau, 1732—1776), Леонар, Дора, Бернар (P. J. Bernard, 1710—1775), Бертен (A. de Bertin, 1752—1790), Парни (*см.*) и др.]. Высокопарная классицистическая ода не находит приверженцев среди поэтов Р. Ее «трубный глас» нестерпим для их изнеженного слуха. Мелодические звуки «свирели» предпочитают они громовым раскатам героической «трубы». Они вовсе не мыслят о вечности, о бронзе и мраморе, из к-рых поэты-классики высекают свои поэтические монументы. Их поэзия—это «поэзия мимолетностей» (poésie fugitive), живущая мигом, грациозное порождение великосветской суеты. Столичные «анекдоты, летопись обедов», любовные интрижки, «тысяча прелестных мелочей, о которых даже не догадываешься, когда отдаляешься» от столицы, образуют ее привычную среду. Здесь «ничто не прочно, все ускользает, возвращается, исчезает» (Д о р а). Стихотворения приобретают крайнюю гибкость и легкость. Тяжело-

ступный александрийский стих вытесняется более короткими, а следовательно более подвижными размерами. Стихи в восемь, шесть и даже пять слогов становятся господствующими. При этом все более и более укорачиваются и самые стихотворения. «Многословие предыдущего века переходит в особую изящную сжатость речи, в которой многое недоговорено, на многое только сделан намек» (В. Брюсов).

Авторитет вчерашних кумиров падает. Буало перестает безраздельно властвовать на Парнасе. Зато восходит звезда Жана Эверара (J. Everaerts, более известный под именем J. Secundus—латинский поэт, аристократ XVI в.), в 1770 Дора публикует поэтическое переложение его галантных «Поцелуев» (Les baisers), украшенное замечательными виньетками Эйзена и Марильe; утверждается прочный культ Анакреонта, Тибулла, Овидия (великолепное издание «Метаморфоз», 1767—1771, иллюстрированное лучшими графиками века во главе с Буше, Монне и Эйзеном), Петрония, Лонга («Дафнис и Хлоя», нашумевшее издание 1718, с иллюстрациями «самого» герцога Орлеанского) и др. античных эротиков. Огромным успехом пользуются нескромные «сказочки» («Contes et nouvelles en vers») Лафонтена, выдерживающие длинный ряд изданий (лучшее издание 1762—шедевр книжной графики XVIII века с гравюрами Шоффара по рисункам Эйзена). Значительным вниманием окружена также галантно-пасторальная традиция европейской поэзии [Феокрит, Оноре д'Юрфе, мадам Дезульер (M-me Deshoulières, 1638—1694), Кино].

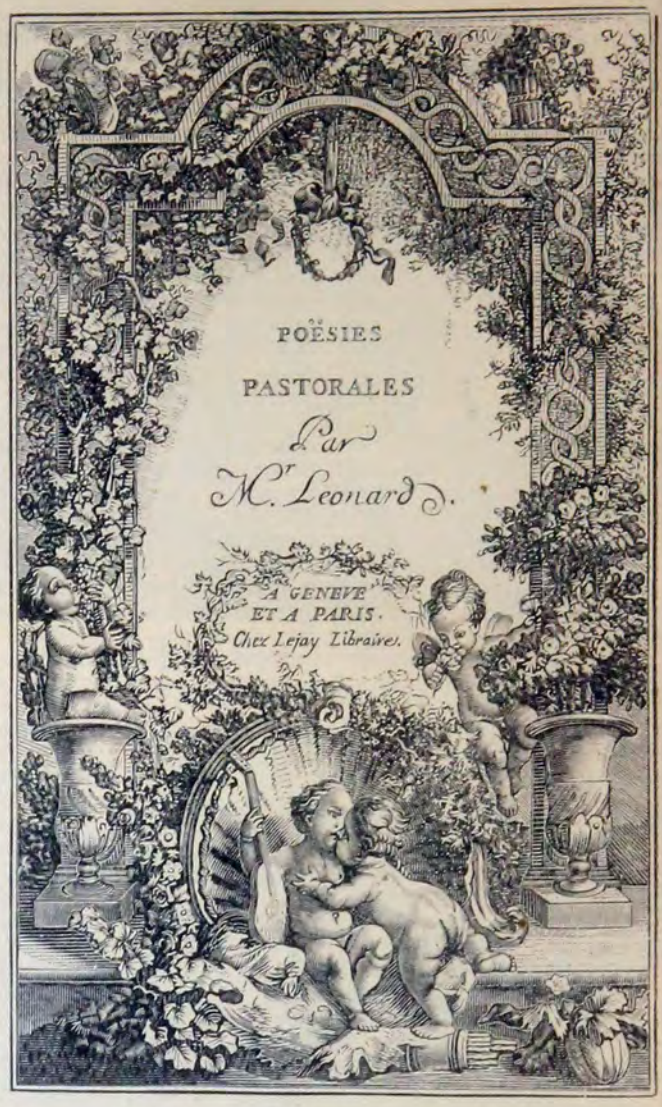
Эрот справляет свои триумфы в лит-ре Р. Здесь все наполнено его неизменным присутствием, здесь своя иерархия, свои законы, свой круг географических, исторических и мифологических представлений: с карты мира стерты Рим и Фермопилы, зато громко прославлены скалистый остров Цитера (в древности посвященный культу Афродиты и Адониса) и лакедемонский Книд, город в Малой Азии, некогда средоточие культа богини любви [ср. эротические поэмы Колардо и Леонара «Le temple de Gnide» (Книдский храм), представляющие собой стихотворные обработки одноименной пасторали Монтескье]. Здесь вечно благоухает «Роза сладострастия» (La rose de volupté), пейзаж и тот окрашен в эротические тона. При этом остров Цитеры теряет четкость своих реальных границ, приобретая фантасмагорические очертания некоей универсальной эротической утопии, своего рода Эльдорадо Рококо. Блаженный край не знает болезней, труда, нужды и забот. Единственное занятие островитян—чувственная любовь, не ведающая пресыщения; каждый может здесь стать принцем или королем, если выявит в себе несравненного любовника; единственный закон и высшая мудрость, действующие в пределах острова, предписывают жителям «Faire l'amour la nuit et le jour» (Предаваться любви и днем и ночью; Аббат де Грекур, стих. «L'isle de Cythere»).

На Олимпе Р. трон Амура стоит выше трона Юпитера. Леда, Елена, Цинтия, Адонис, Парис и др.—блестящий кортеж прославленных любовников—образуют пышную свиту крылатого бога. Он—подлинный властелин людей и богов. Однажды Вакх пожелал стать господином мира, но должен был уступить пальму первенства сыну Венеры [ср. Монкриф, «Героический балет» в трех эпизодах «L'empire de l'Amour» (Власть Амура), 1733: эпизод I—«Власть Амура над смертными»; II—«Власть Амура над духами огня»; III—«Власть Амура над богами»]. В мире Р. земля и небо, люди, духи и боги тесно сплетены в причудливый эротический хоровод, являющий взорам пестрый калейдоскоп галантных поз и ситуаций, нередко весьма скабрезного свойства.

Однако несмотря на свою крайнюю напряженность, гедонизм Р. в сущности чужд того глубокого и последовательного оптимизма, к-рый столь типичен напр. для гедонизма эпохи Возрождения. Шумное веселье Рабле (*см.*) было пронизано несокрушимой верой в прочность земных связей, на нем лежала печать избытка сил, буйной радости личности, сбрасывающей с себя путы дряхлого мира. Гедонизм Р. растет под знаком ущерба, его напряженность носит конвульсивный характер. Человек Р. ощущает жизнь как некое хаотическое нагромождение быстротечных мигов, неизменно поглощаемых черным жерлом небытия. Перед ним всегда как бы маячит призрак гибельной пустоты. «Река любви влечет поэта, Пактол глаза его манит, Но ждет нас сумрачная Лета, За Летой—горестный Кокит» (Дюси, стих. «Мир», перев. В. Брюсова). На дне оргиастического веселья Р. неизменно гнездится ядовитый змей. И вот, стоя лицом к лицу с летейской пустотой, человек Р. с лихорадочной поспешностью стремится урвать у жизни все, что она ему может дать. Он жадно ловит миги, т. к. они—единственная реальность в этом эфемерном мире. К тому же, сжигая свою жизнь на алтаре мига, до дна осушая чашу наслаждений, он входит в царство утешительной иллюзии, обволакивающей его своим гипнотическим блеском. Видение сумрачного Кокита бледнеет и даже как будто рассеивается. Мир расстилается сияющей декорацией, пестрым и фантастическим маскарадом.

Иллюзорность—характерная черта искусства Р. И это вполне закономерно, поскольку социальное бытие самой феодальной аристократии, порождающей искусство Р., становилось в XVIII в. все более и более иллюзорным. Власть еще находилась в ее руках, но почва стремительно уходила из-под ее ног и близились громы великой буржуазной революции. В искусстве Р. иллюзия заступает место действительности. Поэты Р., отталкиваясь от мира «низкой черни», воспаряют в мир феодальной сказки, из к-рого изгнано все, что напоминает о грубой прозе окружающей жизни. Отсюда успехи жанра идиллии (четыре книги «Идиллий» Леонара и др.), с ее условным миром галантных пастушков и пастушек, журчанием прозрачных ручьев и нежными напевами свирели, успехи феерий в драматургии и «фейных сказок» (contes des fées) в повествовательной лит-ре (напр. граф де Кейлюс; кавалер де ла Морлиер: галантный романфеерия «Angola», 1746, эротические новеллы-

феерии аббата Вуазенона и др.). Пусть реальный мир непригляден, поэзия заслонит его чудесным миражем (...fictions si belles), человек Р. презирает «тьму низких истин», предпочитая ей «приятные заблуждения» (agréables erreurs; Колардо, 1732—1776, стих. «Ode sur la poésie»). Мода на сказку вырастает в крупнейшее явление лит-ой жизни. В 1704—1708 появляется перевод «1001 ночи» [Галан (A. Galland, 1646 — 1715)], один за другим выходят сборники восточных сказок: персидских [1712], татарских [1719], китайских [1723], монгольских [1732] и перуанских [1733]. Даже писатели из лагеря Просвещения (*см.*) подпадают под действие этой моды; однако если Монтескье или Вольтер используют элементы восточной экзотики и фантастики все же гл. обр. для коварной маскировки своих «подрывающих устои» мыслей, то писатели Р. ценят самый сказочный мираж во всем его призрачном великолепии. К тому же Восток (особенно мусульманский) дорог поэтам Р. своим культом ленивой неги, соблазнами сераля, безбурностью своего застывшего в патриархальной дремоте быта. Р. смакует экзотику и фантастику, как пряную приправу к наскучившей обыденности, любуется ими, как своего рода пышной декорацией, сотканной из причудливых арабесков. Человек Р. вообще влюблен в декорацию, в праздничную личину. Жизнь и маскарад для него — синонимы. Самый мир он воспринимает сквозь призму театральных эффектов в виде непрестанной смены живых картин («Les tableaux» Парни и др.). В этом же корни и постоянного в лит-ре Р. приема переодеваний, превращающего жизнь в живописное лицедейство, участниками к-рого наряду с людьми выступают сами боги [напр. Парни: стихотворная сюита «Les déguisements de Vénus» (Переодевания Венеры)]. Иллюзия торжествует. Остров Цитера приобретает космические очертания.



Титульный лист «Пасторалей» Леонара [1771]

Французская революция 1789 разбила иллюзорное могущество аристократии, а с ней и призрачный мир Р. Он исчез вместе со старым порядком, и все попытки воскресить его в годы Директории, Империи или Реставрации не приводили к сколько-нибудь значительным результатам.

Характерно, что английский XVIII в. не дал заметных явлений в области искусства Р., зато в культурной жизни Италии и Германии XVIII в. Р. сыграло заметную роль. В Италии широкого распространения достигла «легкая» поэзия, пастораль и пр. [П. Ролли, К. Фругони (C. Frugoni, 1692—1768) и гл. обр. Метастазио (*см.*)]. В тесной связи с Р. стоят также драматические сказки (фиабы) Карло Гоцци (*см.*), растворяющего жизнь в потоке изощренной иллюзии. В Германии поэзия Рококо находит своих мастеров в лице Гагедорна [F. V. Hagedorn, 1708—1754], Глейма [J. W. L. Gleim, 1719—1803], Уца [J. P. Uz, 1720—1796], Гёца [J. N. Götz, 1721—1781] и Якоби [J. G. Jacobi, 1740—1814], а также Виланда (*см.*), создавшего в своей галантно-фантастической поэме «Оберон» [1780] шедевр лит-ры европейского Р. Следует при этом отметить, что в Германии литература и искусство Рококо никогда не поднимались до той степени аристократической галантности, к-рая характеризует литературу дворянской Франции (*см.* «*Немецкая литература*», т. VII, стр. 758—760). В России лит-ра Р. не проявилась в виде ясно очерченного лит-ого течения и носила в значительной мере спорадический и к тому же

глубоко эпигонский характер. Ее наиболее последовательным выражением была «легкая поэзия» XVIII в. (любовная песенка, галантная пастораль), воспевавшая могущество «плута Купидо» и прелести «Цитерских забав» [гл. обр. Сумароков и его школа, Нелединский-Мелецкий (см.)], слепо подражавшая образцам франц. poésie fugitive. На рубеже XVIII—XIX вв. мотивы Р. ясно звучат в творчестве Батюшкова, Д. Давыдова и гл. обр. раннего Пушкина, а также др. поэтов, прививающих русской дворянской поэзии жанр эротич. элегии (гл. обр. по образцам Парни), анакреонтической песни, галантных мифологич. «картин» (излюбленный мотив Леды) и пр.

Библиография: I. Французские лирики XVIII в., сб. переводов, составл. И. М. Брюсовой, под ред. и с предисл. В. Брюсова, М., 1914.

II. Ermatinger E., Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung, 2 Aufl., Lpz., 1928; Ausfeld F., Die deutsche anakreontische Dichtung des XVIII J., Strassb., 1907; Schürr F., Barock, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur, Leipzig, 1928; Waldberg M., von, Die galante Lyrik, Strassb., 1885; Веселовский А., Любовная лирика XVIII в., СПБ, 1909. *Б. Пуришев*

РОЛАНД [Rollant, Rollanz]—герой франц. феодального эпоса, образ к-рого приобрел в средние века международное значение вследствие особенно яркого выражения в нем идеалов доблести и чести в их феодально-рыцарском понимании. Сказание о Р. и его гибели в Ронсевальском ущелье существовало несомненно в большом количестве редакций, из к-рых лишь весьма немногие дошли до нас. Наиболее древней и вместе с тем художественно-значительной поэтической обработкой этого сказания является написанная ассонансированными строфами неравномерной длины и возникшая в самом конце XI в. «Песнь о Роланде» неизвестного автора. Кроме нее мы имеем латинскую хронику Псевдо-Турпина (якобы одного из участников Ронсевальского побоища) XII в., латинскую поэму «Carmen de proditione Guenonis» (Песнь о предательстве Гвенона, т. е. Ганелона) также XII в. и ряд рифмованных редакций поэмы о гибели Р., возникших в XIII и XIV вв.

В основе «Песни о Роланде», повествующей о героической гибели графа Р., племянника Карла Великого, во время боя с «неверными» в Ронсевальском ущелье, лежит исторический факт. В 778 Карл Великий, призванный одним из мавританских царьков Испании, враждовавшим с эмиром Сарагосы, вторгся в Испанию и завоевал несколько городов, но вскоре удалился, причем при отступлении его армии баски в Пиренеях напали на ее арьергард и в этой незначительной схватке в числе трех знатных баронов пал Р. (Hruotlandus), маркграф Бретани. Несомненно, что вскоре после смерти Р. сложились первые песни о его трагической гибели, и песни эти, постепенно развиваясь и расширяясь, послужили тем материалом, к-рым воспользовались жонглеры X—XI вв. для своих поэм о Р. Развитие это шло по линии постепенного осложнения сюжета и идеализации образа Р. в связи с изменявшимися культурными условиями и воззрениями. В результате этого процесса баски были заменены маврами, образ Р. и картина Ронсевальской битвы крайне гиперболизированы, присочинена была вся история предательства Ганелона и наконец экспедиции Карла был придан религиозный пафос «борьбы креста с полумесяцем».

Архаические черты, доказывающие преемственность предания, отчетливо выступают в «Песне о Роланде». Одна из них — понимание термина «France» в значении не национальной Франции, как она сложилась после раздела 843, а «страны франков», включая и германские области, т. е. в смысле империи Карла Великого. Сюда же относятся и черты су-



Иллюстрация к «Песне о Роланде» Конрада (из рукописи XII в.)

ровой простоты нравов и чувств, соответствующие докуртуазному периоду рыцарской культуры (напр. отсутствие мотивов любви и неразработанность женских образов). Если позднейшей своей популярностью поэма о Р. обязана идеологии Крестовых походов [XII в.], то для возникновения ее тематики имелись уже в конце VIII и начале IX вв. все предпосылки в виде происходившей на юге Франции борьбы с арабами, осмыслявшейся духовенством как «подвиг благочестия». Однако в поэме преобладают культурные воззрения конца XI в., в к-рых отразилось возрастание социального веса рыцарства и формирование его общественных идеалов. Отсюда — чрезвычайно развитая концепция рыцарской верности и благородства Р., к-рый противопоставляется изменнику Ганелону.

Религиозный элемент, весьма сильный в поэме, лишен однако той специфики, к-рая указывала бы на принадлежность автора к духовному званию, и объясняется характерным для идеологии господствующих классов эпохи тесным объединением светско-рыцарских и духовных идеалов. Зрелость выражения этой широкой рыцарской концепции в поэме о Р. в связи с ее большими художественными достоинствами обеспечила сказанию о Р. огромную популярность, выразившуюся: 1. в создании ряда других французских редакций поэмы о гибели Р. [XIII—XIV вв.]; 2. в возникновении других французских поэм, посвященных Р., на тему о его юношеских подвигах, об участии его в походах Карла Великого в Италию и т. п. [XII—XIV вв.]; 3. в

многочисленных переводах и обработках сказания о Р. на почти всех других европейских языках, поскольку на почве интернационального общения рыцарства во время Крестовых походов образ Р. был освоен как выражение общеевропейского рыцарского идеала. До нас сохранились редакции сказания о Р. на языках—немецком (поэмы Конрада, XII в., и Стриккера, XIII в.), итальянском (поэмы Николая Падуанского «Вступление в Испанию» и «Взятие Пампелуны», XIII в.), испанском (отражения в хрониках XIII в. и в позднейших романсах), английском («Осада Милона», XIV в.), скандинавских («Карламагнуссага», XIII в.), кельтских (валлийский роман «Походы Карла Великого», XIII—XIV вв.) и т. п.

Снова и уже совсем в другой форме сказания о Р. оживают в Италии XV—XVI вв., где в связи с начинающейся рефеодализацией и расцветом пышной придворной рыцарской культуры (в северных областях Италии, особенно в Ферраре) вновь пробуждается интерес к средневековым героическим сказаниям, но уже в куртуазной их перелицовке. Р. изображается здесь как влюбленный рыцарь, переживающий всевозможные авантюры. Параллельно, в связи с развитием буржуазной культуры, происходит насыщение сказания элементами гротеска и пародии. Зачатки обеих этих тенденций (которые иногда своеобразно совмещаются) можно обнаружить уже в поздних средневековых французских и франко-итальянских версиях поэм о Р., но только в итальянском Ренессансе они получают полное свое развитие. Поэма Пульчи (*см.*) «Морганте» [1485]—сплошной бурлеск, в к-ром фигура Роланда сильно оттесняется образами комического великана Морганте и его спутника проходимца Маргутте. Напротив, в поэме Боярдо «Влюбленный Роланд» [ок. 1494] юмор лишь слегка окрашивает романтическую экзотику фабулы. Завершением поэмы Боярдо является «Неистовый Роланд» [изд. 1516] Ариосто (*см.*), рисующий страстную любовь Р. к Анджелике, предпочитающей ему красавца мавра Медоро; здесь наряду с пышностью красок и богатством фантазии ироническая трактовка сюжета проступает очень явственно. Последнее звено в истории развития сказания—остро-пародийная поэма Аретино (*см.*) «Орландино», в которой все герои старой эпопеи изображены хвастунами, трусами, обжорами и т. п.

В позднейшие эпохи сказание о Р. послужило темой лишь очень немногих произведений: так, Р. встречается в стихотворениях В. Гюго, Уланда (баллада «Юный Роланд», перев. Жуковского) и т. п.

Библиография: I. La chanson de Roland, texte critique, traduction et commentaire par Léon Gautier, 6-e éd., Tours, 1876; La chanson de Roland, Oxford version, ed. by T. A. Jenkins, L., s. a. (фактически 1924); La chanson de Roland, texte et commentaires par J. Bédier, P., 1927; Песнь о Роланде, перев. Б. Алмазова, М., 1868 (свободное стихотворное переложение); Песнь о Роланде, французский народный эпос, СПБ, 1896 («Русская классная биб-ка», серия 2, вып. I, прозаический перевод А. Н. Чудинова); Песнь о Роланде, перев. Ф. Г. Де-Ла-Барта, с предисл. А. Н. Веселовского, СПБ, 1897 (белый пятистопный ямб); То же, переизд. с предисл. П. С. Когана, Гиз, М.—Л., 1929 («Русские и мировые классики»); Песнь о Роланде по оксфордскому тексту, изд. «Academia», М.—Л., 1934.

II. Paris G., Histoire poétique de Charlemagne, P., 1865, 2-e éd., P., 1905; Gautier L., Les épopées françaises, tt. II—III, P., 1880—1892; Tavernier W., Zur Vorgeschichte des altfranzösischen Rolandsliedes, Berlin, 1903; Bédier J., Les légendes épiques, v. III, P., 1912; Winkler E., Das Rolandslied, Hdlb., 1919; Boissonade P., Du nouveau sur la Chanson de Roland, P., 1923; Fawtier R., La chanson de Roland, étude historique, P., 1933; Pauphilet A., Sur la Chanson de Roland, «Romania», LIX, 1933; La chanson de Roland, Reprod. phototypique du manuscrit Digby 23 de la Bodleian Library d'Oxford, Étude historique et paléographique de Ch. Samaran, P., 1933; Faral E., La chanson de Roland, P., s. a., [1934].

III. Baquière J., Bibliographie de la chanson de Roland, Heilbronn, 1877; Seelmann W., Bibliographie des altfranzösischen Rolandsliedes, Heilbronn, 1888; Gautier L., Bibliographie des chansons de geste (complément des «Épopées françaises»), P., 1897; Gedes J., jr., La chanson de Roland, New York, 1907 (стр. XCI—CLX).

А. Смирнов

РОЛАНД ГОЛЬСТ Генриетта [Roland Holst van der Schalk, 1869—]—голландская писательница и политическая деятельница. Впервые выступила в 1895 со сборником стихов («Sonnetten en verzen in terzinen geschreven»), сразу создавшим ей имя в голландской литературе; стихи отличаются высокой художественностью, но насквозь проникнуты индивидуализмом и одиночеством мечтателя. После этого она совместно с поэтом Герм. Гортером (*см.*) примкнула к соц.-дем. движению и стала одним из редакторов основанного в 1889 ежемесячного политического и теоретического органа левого крыла соц.-дем. партии «Nieuwe Tijd» (Новое время). Выступая против реформизма, она вместе с Паннекуком, Гортером и др. организовала в 1907 газ. «De Tribuna» (Трибуна), а в 1909 вместе со всей группой была исключена из реформистской соц.-дем. партии. Ленин тогда отмечал в своих статьях борьбу Р. Г. против реформизма и называл ее «известной голландской писательницей, марксисткой Роланд Гольст» (изд. 3, т. XIV, стр. 209). Во время войны Р. Г. вела антимилитаристскую пропаганду, участвовала в Циммервальдской конференции; после войны вошла в КП Голландии, приезжала в Сов. Россию и участвовала в работах III конгресса Коминтерна. Затем примкнула к «левой» оппозиции, тяготела к троцкизму и в дальнейшем превратилась в «христианскую социалистку».

Р. Г. написала очень много политических, литературно-критических и поэтических сочинений. Из ее довоенных политических работ в свое время большой известностью пользовалась книжка «Generalstreik u. Sozialdemokratie» (Массовая стачка и социал-демократия, 1905, русск. изд., П., 1906); в период 1902—1912 Р. Г. была активной сотрудницей теоретического органа германской соц.-дем. «Neue Zeit» и опубликовала в нем ряд критических статей, пользовавшихся большой известностью («Мистицизм в современной литературе», 1901—1902; «Морис Метерлинк», 1902; «Ибсен», 1906; «Социализм в американской поэзии», 1907; «Ж.-Ж. Руссо», 1912, и др.); последняя работа была издана и отдельной книгой (по-немецки—München, 1921; по-русски—Жан-Жак Руссо. Его жизнь и сочинения, перев. А. Острогорской, изд. «Новая Москва», М., 1923).

Как поэтесса Р. Г. также очень продуктивна: примкнув к соц.-дем. движению, она на-

писала поэму «De nieuwe geboort» (Возрождение, 1902) и лирическую драму «Opwaartsche wegen» [1907], в к-рых она стремилась воспевать коллективистские идеалы социализма, но не освободилась от мелкобуржуазного индивидуализма. Затем следуют лирические драмы—«De opstandelingen» (Повстанцы, 1910, на тему из русской революции 1905) и «Thomas More» (Томас Мор, 1912)—и ряд лирических поэм и сборников, как «De vrouw in het woud» (Женщина в лесу, 1912), «De kinderen» (Дети, 1922), «Tusschen twee werelden» (Между двумя ширями, 1923), «Heldensage» (Героический эпос, 1927) и др. Некоторые из них переведены на русский язык В. Рейтц (Лирические драмы, изд. «Всемирная литература», П., 1922). В 1925 она выпустила большую книгу «Over leven en schoonheid» (О жизни и красоте), в которую вошли ее довоенные теоретические статьи под этим же названием и статьи, написанные ею после того, как она отошла от марксизма и рабочего движения. В этой работе она стремится «сочетать» марксизм с христианским мистицизмом и психоанализом. В последние годы Р. Г. пишет пацифистские драмы для организаций христианских студентов.

Библиография: H. Verhoeven B., De Zielegang van H. Roland-Holst, Maastr., 1925; Шиллер Ф. П., Марксизм, психоанализ и искусство (по поводу книги Р. Г. «Over leven en schoonheid»), «Вестник Коммунистической академии», кн. XVIII, 1926. *Ф. Шиллер*

РОЛЛАН Ромен [1866—]—французский писатель. Р.—одна из крупнейших фигур лит-ой и общественной жизни современного Запада. Его жизненный и творческий облик выделяется среди всей лит-ры XX в. как облик не только большого писателя, но и виднейшего общественного деятеля, чье имя стало как бы олицетворением идейной чести, неподкупности, моральной высоты. Р.—один из тех «мастеров культуры», к-рые поддерживают ее преемственность, принося новому миру лучшие стороны культуры прошлого. Большой и сложный путь Р. является идейным путем лучшей части западной интеллигенции от индивидуалистических иллюзий к пролетарской революции, от гуманизма буржуазного к гуманизму социалистическому. Эволюция Р. воплощает и судьбы широчайших масс западной мелкой буржуазии, постепенно приходящих к пролетариату.

Р. родился в Кламеси (Бургундия), в семье нотариуса, принадлежавшей к старинной французской провинциальной буржуазии, имевшей в числе предков участников французской революции 1789. В Нормальной школе, где формируется интеллектуальная верхушка Франции, Р. изучал историю и историю искусства, погружаясь во всеевропейскую культуру всех веков. Избрав специальностью историю музыки, Р. защитил в Сорбонне диссертацию «Истоки современного театра—история оперы в Европе до Люлли и Скарлатти» и с 90-х гг. читал курс истории музыки в Нормальной школе, позднее в Сорбонне. Музыка играет огромную роль в его творчестве. Ей посвящены его «Musiciens d'autrefois» (Музыканты прошлого, 1908), «Musiciens d'aujourd'hui» (Музыканты современности, 1908), «Haendel» (Гендель, 1910), замечательная «Vie de Beethoven» (Жизнь Бетховена в «Cahiers de la Quinzaine», 1903, отд. изд. 1907), с нею же тесно связан и «Jean Christophe» (Жан-Кристоф, 1904—1912).

В лит-ру Р. вступил в последние годы XIX в. Годы наступления империализма он воспринял как атмосферу душную и предгрозовую, угрожающую взрывом. Молодое поколение интеллигенции под давлением реакции ощущало себя ущемленным, обиженным, по словам Пеги (*см.*), «принесенным в жертву». Из этого протеста выросла на рубеже XX в. волна



Ф. Мазерель. Иллюстрация к «Жан-Кристофу»

того гуманизма и своеобразного французского «народничества», с которыми связано раннее творчество Роллана. В это время Р. сблизился с Ш. Пеги, основав вместе с ним журнал «Cahiers de la Quinzaine» (Двухнедельники). В Третьей республике Р. увидел тогда полное вырождение, измельчание буржуазии и ее культуры, разгул вражды и ненависти, угнетение личности. Но, как писал впоследствии сам Р., «для молодого буржуа-интеллигента последней трети XIX в. свободный и сильный индивидуализм был высшей человеческой ценностью». Против буржуазного общества Р. выдвигал человека, абстрактного «Человека» с большой буквы, того индивидуума, который был порождением того же буржуазного общества. Пигмеям буржуазной демократии Р. пытался противопоставить мощную индивидуальность, титанические страсти. Тогда, на заре XX в., этот культ титанической личности имел утопический, романтический характер. Часто эта жажда героизма выливалась у Р. в попытки противопоставить современному вырождению буржуазии ее великое прошлое, романтически гипертрофированные, величественные образы эпохи буржуазного подъема. Из стремления «вдохнуть дыханье героев» рождались довоенные циклы Р.—«Les tragédies de la foi» (Трагедия веры, 1897—1899, отд. изд. 1913), «Théâtre de la

Révolution» (Драмы Революции, 1898—1902, отд. изд. 1909), «Героические жизни», «Жан-Кристоф»,—стоящие под знаком своеобразного героического романтизма. Именно социальное бессилие мелкобуржуазного поколения, задавленного среди «Ярмарки на площади» (одна из частей «Жан-Кристофа»), пробуждало в Р. жажду мощи. Ободрить отчаявшиеся массы тружеников, внушить побежденным, что они победители и герои, наконец показать им примеры героизма—таковы были задачи Р.

Но трагедия Р. заключалась тогда в двойственности, бескрылости его бунта. Возможность быть затертым в схватке гигантов—финансового капитала и рабочего движения—рождала у Р., как и у других гуманистов, ужас перед насилием как таковым. Не имея реальных сил для борьбы с капитализмом, они пытались противопоставить ему внутренние, духовные ценности—Любовь, Дружбу, моральную красоту. Утопическая мечта о всечеловеческом братстве и гармонии владела Р. Создавалось своеобразное бегство писателя в царство «Духа», в его творчестве настойчиво возникала идея победителей-побежденных, идея о том, что реальное поражение слабого может стать его духовным, «моральным торжеством». Уход в «духовное», принципиальная аполитичность, связанная с боязнью всякого насилия, обескровливали бунт Р. Его большие циклы, задуманные как эпопеи титанической борьбы против общества, объективно оказывались эпопеями компромисса. Жажда величия, пафос героизма—глубочайшие черты Р.,—все это лишь с его приходом к революции получило новое и подлинное содержание.

С самого начала Р. тяготел к монументальному «народному искусству». На рубеже XX в. Р. попытался создать «Народный театр», героический, укрепляющий в народе великие страсти, противопоставленный выродившейся буржуазной драме адюльтера. Защите этой идеи он посвятил ряд статей, объединенных позднее в сб. «Le théâtre du Peuple» (Народный театр, 1900—1903, отд. изд. 1908). Эта попытка выражала распространенные «народнические настроения» среди интеллигенции, стремления оздоровить культуру ее сближением с народом. В поисках героических «примеров» для своих драм Р. обращался к истории. Но и в «Трагедиях веры» и в «Драмах Революции» он в разных эпохах искал в сущности общечеловеческие ценности и вечные характеры. Создавая образы побежденных-победителей, Р. не столько подчеркивал, за что они борются, сколько их веру, пафос их борьбы, их моральное превосходство над врагом. «Saint Louis» (Святой Людовик, 1897), как и «Aërt» (Аэрт, 1898), давал образы «внутренней победы». Типичен для раннего гуманистического романтизма Р. гордый жест молодого побежденного Аэрта, выбросившегося в окно, ибо это самоубийство есть победа сильного духом. Попытка найти в раздираемом противоречиями современном обществе общечеловеческие ценности особенно ярка была в драме «Le temps viendra» (Да будет время, 1903), где эпизоды англо-бурской войны воссоздавались утопистом и пацифистским мечтателем. В английских угнетателях, как и в туземцах-угнетенных, Роллан видел прежде всего людей, уставших ненавидеть, в которых пробуждался дух гуманности, братства. Призывая время, «когда лев будет лежать рядом с ягненком», Роллан путь к этому братству видел в непротивлении, отказе сражаться, моральном благородстве. «Трагедии веры», созданные, чтобы пробудить пафос веры и борьбы, трагически завершались призывом к примирению. Страстные и благородные мечты Р. о служении «Человеку» оказывались утопиями. Обращенные в далекое будущее идеи всечеловеческого братства, гуманности и гармонии были преждевременными и потому бессильными. В XX в. пацифистский отказ от революционных путей к этому братству делал эти идеи не только бессильными, но и опасными.

Крупнейшей попыткой «Народного театра» явился цикл героических «Драм Революции», начатый Р. на рубеже века и продолженный лишь в 20-х гг.: «Le Triomphe de la Raison» (Триумф разума, 1899), «Les loups» (Волки, пост. 1898, изд. 1899), «Danton» (Дантон, 1899—1900), «Le 14 Juillet» (14 июля, 1902), «Le jeu de l'amour et de la mort» (Игра любви и смерти, 1924), «Pâques fleuries» (Вербное воскресенье, 1926), «Les Léonides» (Леониды, 1927). В эпохе французской революции 1789 Роллан видел не только процесс рождения буржуазного общества, но и бурный взрыв стихийных мировых сил, создавших титанические страсти и характеры. Здесь очень ярко выразилась философская концепция Роллана, проходящая через все его творчество.

Это—пантеистическая концепция мира, природы, текущей огромными волнами эмоций, бурлящей стихийными подспудными страстями, которые вырываются наружу взрывами войн и революций. Страсти, эмоции—душа вселенной, человек—прежде всего стихия чувства, творческой страсти, «темперамент» определяет человека гораздо больше, чем «идеи». Эти великие страсти хотел воссоздать Р., обращаясь в «Драмах Революции» к героическому прошлому буржуазии. Наиболее яркий образец «Народного театра»—«14 июля», где штурм Бастилии был воссоздан как апофеоз массы, слепой, но героической стихии. Героика революции воплощена Р. в целой серии характеров, прежде всего в Дантоне, вместе с Бетховеном являвшемся для Р. идеалом духовной силы. Не случайно в жирондистах увидел гуманист-Р. близкие себе образы победителей-побежденных, показав их в виде мыслителей и творцов, уничтожаемых слепой стихией террора, но побеждающих ее своим нравственным величием. Гуманистическая концепция революции заострена в «Леонидах», эпилоге цикла, где дан итог революционной бури, где классовые враги, становясь «людьми», протягивают друг другу руки. Патетика бурлящих социальных страстей снижалась основной концепцией этого грандиозно задуманного цикла — задачей примирить социальные противоречия в идее человеческого братства.



Romain Rolland

В начале XX в. Р. создал три биографии—Бетховена [1903], Микель-Анджело («Michel-Ange», 1905) и Толстого [1911], объединив их в сборнике «Героические жизни» как высокие примеры нравственного героизма, силы и величия. «Жизнь Бетховена», появившись в 1903 в «Двухнедельниках» Пеги, имела необычайный успех среди гуманистически настроенной мелкобуржуазной интеллигенции. Титанический образ Бетховена, пафос его творческих страстей, пафос одинокого борца, противостоящего миру, прозвучал гневной пощечиной Третьей республике. Бетховен и Толстой—эти образы встают над всем творческим путем Роллана, в них как бы синтезированы его существеннейшие черты: патетика борьбы, высокий идеализм, отрицание современного общества и уход в моральные ценности, в непротивление. Влияние Толстого на всю жизнь Р. огромно. Известная переписка юноши Р. с Толстым в 80-х гг. была началом его преклонения перед Толстым как учителем духовного самоусовершенствования. Биография Толстого, созданная в предвоенные годы, превратилась в апофеоз этого «апостола», стоящего над современным буржуазным обществом, отрицающего его, противостоящего ему в своем нравственном величии. Даже отрицание Толстым искусства, смутившее ранее молодого Р., восторженно приветствовалось им как гнев против выродившегося искусства буржуазии.

Наиболее сильное и законченное воплощение героический индивидуализм Р. нашел в 10-томном романе Жан-Кристоф» [1904—1912]. Это—монументальная эпопея бунта творческой личности против буржуазного вырождения. Биография немецкого музыканта—история не столько его внешней судьбы, сколько его творческого мира,—поднята Р. до глубокого противопоставления творца, художника и современного буржуазного общества. И в этом огромный пафос романа. В Кристофе, чье имя обозначает силу (Крафт), без труда узнается облик Бетховена. Перенесенный в империалистическую эпоху, среди измельчавшего буржуазного окружения, этот образ кажется огромным, романтически приподнятым, гипертрофированным. В нем еще раз воплотил Р. свой гуманистический идеал борца-одиночки, «Человека», противостоящего миру. Его оружие—творчество, дух. Не случайно Кристоф—музыкант. Если творчество—высшее проявление духа, то музыка—самое полное проявление той эмоциональной стихии, в к-рой Р. видел глубочайшую сущность мира.

Три первых тома—«L'Aube» (Заря, 1904), «Le Matin» (Утро, 1904), «L'Adolescent» (Юность, 1905)—показывают формирование Кристофа. Здесь, как и позднее в «Очарованной душе», обнаруживается глубокий демократизм творчества Р. На жизни Кристофа, вышедшего из бедной, демократической среды, лежит печать лишений и труда, страданий, унижений и упорной, постоянной борьбы. Р. любит людей, закаленных жизненными страданиями, воспитанных суровой борьбой за жизнь и за свое «я». Это уважение и любовь к труду и к борьбе, резко выделяющие книги Р. среди изнеженной французской буржуазной лит-ры, вскрывают глубокие связи, соединяющие интеллигента, «мастера культуры» Р. с широкими массами демократической Франции, объясняют, почему книги Роллана становились своего рода «евангелием» сотен и тысяч тружеников демократической мелкой буржуазии.

«La Révolte» (Бунт, 1906—1907) и «La Foire sur la place» (Ярмарка на площади, 1908)—



Ф. Мазерель. Иллюстрация к «Жан-Кристофу»

самые сильные тома всего цикла—дают незабываемый, резкий, бичующий образ современного буржуазного вырождения. В «Бунте» воссоздает Р. измельчавший, бескрылый эпигонский идеализм современного немецкого буржуазного искусства, к-рому он противопоставляет большое искусство буржуазного подъема—Гёте, Баха, Бетховена; их знамя поднимает Кристоф. Роллан боролся здесь за полноценный, как ему казалось, мощный идеализм прошлой буржуазной культуры. «Ярмарка на площади»—гневный памфлет на культуру французской демократии, на ее искусство, внешнее, обеспложенное. «Ярмарка» стремится передать «удушливый запах гниения». Его ощущал Роллан и во все пропитывающем духе иронии и скепсиса, в пассивном и бессильном эстетстве, в деморализации, царящей во всей общественной жизни. Наряду со столь отличными по стилю «Современной историей» и «Островом пингвинов» Франса эти тома «Жан-Кристофа» являются наиболее

сильными реалистическими разоблачениями Третьей республики начала века. Этому миру бросает вызов Кристоф, Творец, Человек. Весь цикл звучит на очень высокой, патетической ноте бунта духа против общества. В «Бунте» эта стихия романтической эмоции доходит до предела. Однако романтизм Р. совершенно не похож на реакционную и пассивную неоромантику начала XX в. Романтизм Р.—романтика бунта, поисков, пусть утопических, но поисков сил, способных противостоять миру гниения. Весь стиль «Жан-Кристофа» пронизан, охвачен пафосом романтической борьбы, связан с этим «бегством» во внутрь духа, в творчество. Это — стиль, очищенный от всего внешнего, от лишних фабульных моментов. Движение цикла определяется развитием творческой души. Выявить силы, бурлящие внутри сознания, «бурить души, как колодец», — вот назначение своеобразного патетического стиля Роллана. Психологизм Роллана (а его роман глубоко психологичен) меньше всего напоминает холодный и сдержанный анализ душевных движений.

Стилю Р. совершенно не свойственно то холодноватое «чувство меры», любовь к завершенному, законченному, та «заковывающая» чеканная форма, к-рая считалась свойственной французскому стилю. По справедливому замечанию одного из советских критиков, Р. продолжает стилевые традиции, идущие от Руссо и В. Гюго. Напрасно искать в книгах Р. ювелирной отделки. Р. не ювелир, но циклоп. Чары его не в филигранности фразы. Причины его мощного воздействия на читателя—тот грандиозный масштаб страстей, та огромная жизненная сила, тот пафос творчества, к-рый всегда волнует читателя. Напор лирической эмоции как бы ломает все оковы. Влияние Бергсона, проявившееся и в философской концепции и во всем творчестве Роллана, резко выявилось в самом стиле, как бы передающем «élan vital» Бергсона. Р. как бы вызывает наружу эти глубоко бурлящие подспудные силы души. Поэтому возникает это «естественное», взволнованное дробление главок, из к-рых каждая представляет как бы такую волну внутреннего мира. Поэтому в романе царствует своеобразная психологизированная «абстрактность», освобождение не только от внешнефабульных моментов, но и частично от вещного мира, играющего у Р. всегда совершенно подчиненную роль. Стиль Р. «музыкален», а не «живописен». Самая отличительная черта стиля Р.—это торжество стихийной и патетической страсти, эмоции, торжество во всем—в композиции, в структуре образа, во фразе. Романтизм Р. создает ту постоянную, приподнятую интонацию, к-рая проявляется в гиперболических образах, выражающих огромные, гипертрофированные эмоции (стоит вспомнить характерное описание акта творчества в виде грозы в «Бунте»). Это проявляется и в резко патетической интонации фразы Р., в этих «восклицаниях души». Это проявляется в тяготении Р. к приподнятым образам-символам (образ Христофора в конце «Жан-Кристофа», символические образы «Очарованной души»). Это проявляется и в постоянном стремлении Р. к большим, монументальным произведениям, к объединению их в циклы. Вся эта эмоциональность и гиперболичность—лишь проявление того контраста «Величия Духа» и гниения мира, который является внутренним зерном всего цикла «Жан-Кристоф», как и всего творчества Р. Отсюда, из этого контраста, и вырастает то сочетание реалистических социальных памфлетов и стихии романтической эмоции, которое типично для больших романов — «Жан-Кристоф» и «Очарованная душа».

«Человечество», «Братство», «Свобода», «Дух»—эти понятия эпохи французской революции 1789, из к-рых (как скажет впоследствии сам Р.) буржуазия вытравила их благородное содержание, взяв их себе на службу,—эти понятия держали Р. в своей власти. Р. нужно было не меньше, чем все человечество и его слияние в единой гармонии через рамки классов и наций. Этот страстный, но утопический «максимализм» Р. определял воссоздание социальных отношений в «Жан-Кристофе».

Идея «братства через рамки классов» заставляла Р. подобно другим писателям-гуманистам создавать культ дружбы, охватывающей одинокие и прекрасные души, рассеянные по миру, к-рые Р. находил в самой различной социальной среде (Оливье, Грация, Антуанета, Эммануил в «Жан-Кристофе»). Единство через рамки классов—этот принцип определил отношение Р. к рабочему движению, воспроизведенному в романе. Мощь и стихийная сила народных низов всегда влекли к себе Р., и с основанием писал он впоследствии, что всегда стремился быть посредником между избранными (élite) и массами. Но тогда, в годы «Жан-Кристофа», Р. отшатывался от всякого насилия, от всякой политики, и рабочее движение пугало его и продажностью своей верхушки и теми чертами насилия, крови, к-рые неизбежно связаны с революционными движениями.

Р. стремился итти через рамки наций, и мы видим в «Жан-Кристофе» эпопею пацифистского интернационализма. Кристоф, Оливье, Грация образуют в романе гуманистическое единство немецкой, французской, итальянской культур, ту идеальную для Р. в те годы «душу Европы», к-рая показалась ему слишком ограниченной в послевоенное время. Этот культ единой Европы, Европы интеллигентских душ, конечно не был пролетарским интернационализмом. Но в преддверии мировой войны во Франции, где в эти годы буржуазия разжигала шовинистические страсти, европеизм Р. был смелым вызовом официальной идеологии.

«Социальный максимализм» Р., его стремления к всечеловеческому братству, давая роману столь высокое звучание, были в то же время и его слабостью. В заключительном томе цикла «La Nouvelle Journée» (Грядущий день, 1912) слабость эта наиболее наглядна. Стареющий Кристоф с мудрой терпимостью взирает на растущую империалистическую Францию, снисходительно приемлет новое поколение молодых хищников, философски кон-

статирует приближение мирового пожара. Против воли Роллана какое-то приятие судьбы господствует в этой книге. Этот Кристоф, стоящий высоко над миром и благословляющий его, становится для автора символом предельной высокой мудрости, моральной победы. Но мы, читатели, не верим этому. И жест, которым Кристоф протягивает руку своему бывшему врагу, воплощавшему мир «Ярмарки», в действительности жест бессилия, примирения, а не победы,—примирения с той «ярмаркой на площади», борьба с к-рой составляла пафос «Жан-Кристофа». Ставка на абстрактного Индивидуума, «бегство в дух» неизбежно обрекали бунт Р. оставаться мнимым бунтом. Слова Маркса об абстрактном человеке Фейербаха и индивидуальном бунте Штирнера («Немецкая идеология») раскрывают самые основы гуманизма Р. Так остается для нас двойственным этот замечательный роман о художнике и капитализме—страстный, сильный, но обескрыленный бунт.

В 1914, накануне войны, Р. создал одно из своих самых лучших художественных произведений—«Colas Breugnon» (Кола Бреньон, вышел в 1919). Внешне столь не похожая на остальные вещи Р., эта книга связана со всем его творчеством глубоким внутренним единством: Кола—родной брат Жан-Кристофа и бургундки Аннет из «Очарованной души». Страстная любовь к жизни, ее страданиям, радостям, борьбе и труду, свойственная всегда Р., здесь выступает с особой жизнерадостностью. Кола Бреньон—резчик по дереву, гуманист и весельчак, простодушный и мудрый философ. Р. с огромной любовью воссоздает эпоху позднего Ренессанса, докапиталистическую эпоху, когда труд и искусство, физический и духовный труд гармонически сочетаются, давая немыслимую для начала XX в. естественную и легкую радость творчества. В сущности Р. возвращается здесь к проблеме художника и общества, к проблеме «Жан-Кристофа», только вся интонация проще, здоровее, жизнерадостнее. Кола—подлинный гуманист, в возрожденческом смысле слова, и наслаждение трудом, едой, вином, всем чувственным миром дано здесь с необычайным для Р. сочным натурализмом. Бургундская почва, стихия народного юмора, сочный народный язык, даже своеобразная грубоватость речи—все это подчеркивает (лишь в необычно непосредственной и наивной форме) свойственную Р. вообще любовь к жизни со всеми ее проявлениями.

Кола, побеждающий жизненные неудачи своим галльским юмором, своим «философским» фатализмом, по-своему входит в ряд тех сильных героев, тех характеров, тех «Индивидуумов» Р., которые в своем внутреннем мире находили, или по крайней мере думали, что находят опору в борьбе с миром. Веселое приятие судьбы Кола Бреньон было другим лишь видом того бунта и примирения, к-рым заканчивался «Жан-Кристоф». Эпопея «Жан-Кристофа» символически завершалась образом Христофора, несущего младенца через реку,—символ духа, несущего в грядущее новое человечество. Но куда, но как? Все это оставалось неясным. Огромная жизненность, жажда действия и героизма выхолащивались расплывчатой, абстрактной утопичностью идеалов Роллана.

Мировая война явилась решающей вехой на пути Р., как и всей западной интеллигенции. В «Прощании с прошлым» [1931], с замечательной честностью переоценивая свой путь, Р. воссоздал его основные этапы военных лет.



Кибрик. Фронтиспис к «Кола Бреньону»

Образ Р. тех лет вырисовывается как крупнейшая фигура борца против войны, с исключительным личным мужеством и активностью противостоящего официальному буржуазному шовинизму. Затравленный в Париже, найдя убежище в Швейцарии, Роллан печатает в «Journal de Genève» свои разоблачающие статьи «Au-dessus de la mêlée» (Над схваткой, 1914, отд. изд. 1915). Но стоя над схваткой наций, Р. отнюдь не был пассивным созерцателем событий. Он выступал защитником того царства духа, к-рый воздвигал раньше Жан-Кристоф и к-рый теперь сметала война. Отсюда его гневные строки по поводу разрушения культурных ценностей («Pro aris», 1915). Р. клеймил шовинистические выступления интеллигентов и их молчание, равное соучастию, призывая их выступать в защиту духа (письмо к Г. Гауптману, 1914). Он разоблачал фетиши демократии и патриотизма—«Les Idoles» (Идолы, 1914). О степени ненависти к Р. французских шовинистов дает представление черносотенная книжка А. Масси «Ромэн Роллан против Франции» [1915]. В годы войны постепенно рушился в Р. целый ряд иллюзий. Он испы-

тал трагедию человека, увидевшего, как молодежь, воспитанная на его идеях бескорыстного служения и героической жертвы, шла восторженно умирать за французский империализм: «Я раздираюсь между благоговейным преклонением перед идущими на смерть и бунтом против убийц». Становилось ясно, какие опасности таились в благородных, но абстрактных лозунгах Жан-Кристофа. С 1916 Р. участвует в женевской газ. «Demain», где



Иллюстрация к «Лилюли» (авторисунок)

в то время сотрудничали русские большевики—Ленин, Луначарский и др. В сб. «Les précurseurs» (Предтечи, 1919), посвященном убитым Жоресу, К. Либкнехту, Р. Люксембург, Эйснеру и Ландауеру, мы находим статьи Роллана 1915—1919, в том числе сильную «Aux peuples assasinés» (Убиваемым народам, 1916), разоблачавшую истинные причины войны.

Замечательным художественным документом о крахе иллюзий к концу войны останется блестящая сатира «Liluli» (Лилюли, 1919), где Р. зло разделался со всеми идолами западной интеллигенции. Образы ее гротескны,—это схемы, марионетки, но при всей их условности—это одна из самых безжалостных и глубоко реалистичных вещей Р. «Лилюли» срывает все маски, показывая народы во власти Лилюли — патриотической иллюзии. Героем сатиры должен был быть Полишинель—Смех. Замышлявшаяся для массового народного театра, написанная сочной ритмической прозой с ассонансами, в грубоватой народной манере «Кола Бреньона», «Лилюли» должна была среди ужасов разрушения, разбивая иллюзии, утверждать смехом будущее. В предисловии к русскому изданию пьесы (см. изд. «Время», т. X) Р. остерегает от пессимистического понимания ее. Однако она звучала гораздо более горько, чем хотелось самому Р.—«Смех», «Истина» были слишком абстрактными точками опоры.

Но дух скепсиса и нигилизма никогда не был свойственен Р. В «Empédocle d'Agrigente et l'âge de la haine» (Эмпедокл Агригентский, 1918) гуманистические идеалы Р. подняты до целой философской концепции. Среди залитой кровью Европы Р. кажутся современными идеи Эмпедокла о двух стихиях—Ненависти и Любви, о веке Гармонии, к-рый должен сменить разгул века ненависти. Это—еще раз апофеоз всечеловеческой Гармонии, вечной мечты Р. Но «мало одного желания быть рычагом. Нужен камень, на который можно было бы опереться. А его нигде нет». Камнем таким Р., еще утопист и пацифист, считал объединение борцов Духа. Уже во время войны Р. сыграл огромную роль, объединяя вокруг себя пацифистски настроенную интеллигенцию всех стран. Но он оставался вне партии, вне движения масс, к-рым он сочувствовал, но с к-рыми он боялся связать себя. В 1917 Р. горячо приветствовал русскую революцию, которую он всегда защищал на протяжении всего своего дальнейшего пути. Однако на приглашение Ленина в 1917 поехать в Россию Р. ответил отказом, боясь вмешательством в политику «компрометировать свою роль бдительного интеллигента», стоящего «над всеми схватками». Вся позиция Р. тех лет—трагическая позиция человека, рожденного борцом, но не знающего путей борьбы, как не знали их широкие массы мелкой зап.-европейской буржуазии. С огромной энергией Р. боролся за объединение международной интеллигенции. В «Déclaration d'independance de l'Esprit» (Декларация независимости Духа, 1919, см. сб. «Предтечи») Р. пытался объединить два отряда борцов—интеллигенцию и пролетариат—под гегемонией интеллигенции, к-рая должна была «освещать путь». В 1919 создалась интернациональная организация интеллигенции «Clarté» (Кларте), объединившая интеллигентов всех оттенков—от революционного до гуманистически-пацифистского. Роман Р. «Clerambault» (Клерамбо, 1920) с типичным подзаголовком «Один против всех» стал евангелием пацифистской интеллигенции. Этот образ борца-одиночки, «свободной совести», отказавшегося от диктатуры «нации или класса»,—типический образ той западной интеллигенции, к-рая, отшатнувшись от капитализма, сохраняла всю стойкость индивидуалистических предрассудков. 1921—1922 были годами жестокой полемики между революционной частью «Кларте» во главе с Барбюсом и «роллandистской» ее частью. Осью разногласий были вопросы насилия, диктатуры, дисциплины, от которой отшатывался тогда Р., боясь «узости и фанатизма» революционеров. Однако уже тогда Р. сильно отличался от созерцательных пацифистов типа Дюамеля, презрительно отворачивавшихся от революционных движений масс. «Кларте» распадалась под напором внутренних противоречий. В 1922 Р. переехал в Швейцарию. В поисках выхода он обратился в то время к учению Ганди, оказавшего наряду с Толстым огромное влияние на Р. («Mahatma Gandi», 1923). Ганди казался Р. образом борца, его непротивление—«неприятием» существующего строя, формой активной борьбы. Р., сохраняя еще некоторые иллюзии о революционной роли Ганди, обещает однако порвать с ним в случае его «измены (см. интересную беседу Р. с С. Тагором в предисловии к книге последнего «Ганди», Париж, 1934). Нельзя не видеть, что многие из пацифистских идей «роллandизма» тех лет были в своей утопичности опасными, демоби-

лизующими. Годы 1920—1927 были для Р., как он сам пишет в замечательном предисловии к сборнику «Quinze ans de combat» (15 лет борьбы, 1935), годами поисков и колебаний, за которыми последовала решительная переоценка ряда прежних идей, переоценка индивидуалистической идеологии и окончательный переход Роллана в лагерь пролетарской революции.

Уже в статье «Убиваемым народам» в 1916 Р. назвал европейскую цивилизацию смердящим трупом. Теперь противопоставление гниющей буржуазной Европы и рождающегося мира, СССР, становится лейтмотивом его выступлений. Немалую роль в преодолении Р. пацифистских идей сыграло то, что он увидел, как эти идеи используются господами капиталистической Европы. Бывший «европеец», Роллан резко выступает против буржуазного паневропеизма, раскрывая его капиталистическую природу, показывая, что он направлен против революционной Азии и СССР («Ответ Г. Риу», «О пан-Европе», «Письмо Э. Рельгису», «Европа, расширься или умри» и др.).

В корне переоцениваются Р. и гуманистические идеи свободы духа, а в связи с этим и роль интеллигенции. Со всей остротой Роллан оценивает ее замыкание в свое «я», этот интеллигентский индивидуализм, как измену. «Всякая мысль, которая не направлена на действие,—неудача и предательство». Годы кризиса, окончательно проясняющие позиции Р. («Прощание с прошлым», 1931), вызывают раскол среди представителей мелкобуржуазного гуманизма. В то время как одни из них сближаются с реакционным гуманизмом современной французской буржуазии (Ж. Ромен и др.), другие—и во главе их Р.—отказываются от индивидуализма ради нового социалистического, пролетарского гуманизма. Сборник «15 лет борьбы» становится одним из крупнейших документов великой переоценки ценностей, связанной с крахом индивидуализма. Новое звучание получают для Р. старые образы. Так, по-новому, гораздо более социально и остро, зазвучал образ Бетховена («Бетховен», 1927, и особенно «Бетховен и Гёте», 1932).

Р. видит теперь в СССР новую родину, ибо там наполняются новым и подлинным содержанием те идеалы Р.—«Свобода», «Человек», «Народ»,—которые являлись абстрактными и выхолощенными прежде. Обращаясь к философским работам Маркса, Р. пишет, что Маркс «вырывает у нас иллюзии „свобод", свобод обособления и эгоизма». Жажда героизма и действия приобрела ясность и полноту, став революционным героизмом и действием. В СССР Р. видит осуществление своей давнишней мечты о народном искусстве, о художниках, творящих в единстве с народом, с массами. В статье о Ленине («Europe», 1934, январь) Р. подчеркивает веру Ленина в творческие силы народных масс как высший дар гения. Роль интеллигенции теряет поэтому для Р. мистический характер эпохи клартизма. Интеллигенция теперь для него—лишь отряд единой армии Труда. «Сейчас получаешь новое, никогда не испытанное раньше ощущение устойчивости. Перестаешь быть человеком, ходящим по водам». Если сборник Р. военных лет назывался «Над схваткой», то в 1935 Р. пишет «Dans la mêlée» (В схватке), подчеркивая политическую заостренность своей позиции.

В последние годы мы видим Р. как одного из крупнейших деятелей мирового антифашистского движения. В 1933 он—почетный председатель Интернационального антифашистского комитета. Его систематические многочисленные выступления против всех форм реакции, против итальянского и германского фашизма, борьба за освобождение Димитрова и Тельмана, участие в Амстердамском антивоенном конгрессе 1932, вся имеющая мировой резонанс антифашистская работа Р. показывает, как практически проводит он тезис о неотделимости мысли от действия.



Ф. Мазереель. Иллюстрация к «Жан-Кристофу»

Переоценка ценностей нашла творческое выражение в последних томах романа «L'âme enchantée» (Очарованная душа, 1932), ставшего одним из самых крупных явлений современной французской лит-ры. Первые его тома—«Annette et Sylvie» (Аннет и Сильвия), «L'Été» (Лето, 1922—1923) и «Mère et fils» (Мать и сын, 1926)—еще типичны для прежнего творчества Р. В образе Аннет, в суровой борьбе за жизнь отстаивающей свое независимое «я», бунт личности против общества, к-рый уже вел Жан-Кристоф, получил дальнейшее развитие. Три последних тома—«La mort d'un monde» (Смерть одного мира, 1932) и

«L'enfantement» (Рождение, 2 тт., 1933),— созданные уже после идеологического перелома Р., изменяют весь облик романа, превращая его в огромное социальное полотно, в монументальную картину современности, полную больших символов и обобщений (смерть буржуазного мира, рождение нового мира, СССР, и на фоне этой борьбы—путь западной интеллигенции от старого мира к новому). В «Смерти одного мира» Р. набрасывает как бы новую «Ярмарку на площади», но идя теперь глубже, к самым корням общества. Это — Европа в образе Джунглей, Европа во власти финансистов. Образ Тимона останется одним из сильнейших образов капиталистического хищника. Среди этих Джунглей—гниение французской интеллигенции, «проституция мысли». Р. развенчал здесь все формы индивидуалистического «бегства», к-рые явились для интеллигенции способом защиты от старого мира. Эстетство, паневропеизм, гуманизм вскрыты как маски «лжи и рабства». В главах «Семеро против Фив» встает ищущее путей молодое поколение: одни— развращенные и продающиеся, другие — не имеющие сил для борьбы или погибающие в бесплодном анархическом бунте.

На этом фоне Р. развертывает путь своих героев—Аннет Ривьер и ее сына Марка, воссоздавая в них мучительный и сложный процесс высвобождения от пут предрассудков, проделанный им самим и типичный для тысяч интеллигентов, — путь, полный сомнений и зигзагов, но приводящий их к революции. Аннет—центральный образ романа, как и сам Р., и является посредником между двумя мирами и поколениями, между «умирающим величием старого идеализма» и героической пролетарской революцией. Действие происходит в Европе. Но образ СССР все время как бы присутствует в романе. Этот героический огромный образ поясняет пути персонажей, поддерживает их как наконец найденная точка опоры.

Замечательные женские образы (Аннет, Ася) синтетически вбирают в себя прежние героические образы Роллана. В Аннет воскресают Смех Кола и Сила Кристофа, но больше всего та исключительная жизненность, та любовь к жизни во всех ее взлетах и падениях, которая придает «Очарованной душе» ее резко жизнеутверждающий, героический, патетический характер. «Романтический героизм» раннего Р. воскрешается здесь на новой основе, основе реальной революционной борьбы, и это приводит Р. к своеобразному революционному реализму. Пути героев уже не кончаются иллюзорной «победой в духе», искажавшей пафос ранних циклов Р. Пафос жизнеутверждения, связываясь с победой нового мира, приобретает новую для Р. убедительность. «Очарованная душа» полна символов: Аннет—«Мать», «Провозвестница» (Annunziata)—символ глубокой стихийной силы, рождающей новый мир. Имя Аннет—Ривьер, Река—становится символом вечного изменения, течения жизни, постоянного творческого движения вперед, идеи, представляющей может быть самую глубокую и основную черту облика Роллана.

Творчество Р. всегда оказывало огромное воздействие на широкие массы мелкобуржуазного Запада, видевшие в образах Р. идеальные примеры. Однако пробуждая в массах волю к борьбе, веру в жизнь (что является причиной огромного успеха Р. у советского читателя), ранние книги Р. в то же время давали опасные иллюзии «Духовной победы», отвлекая от борьбы реальной. Последние книги Р., его потрясающие сборники «Прощанье с прошлым» и «15 лет борьбы», его «Очарованная душа», являются подлинным примером для тысяч и миллионов читателей Запада, для западной интеллигенции. Показывая ей пути освобождения от иллюзий, пути борьбы, эти книги становятся книгами исключительной социальной значимости. Образ Р. последних лет вырастает в образ подлинного «учителя жизни» в боевом, революционном смысле этого слова.

Летом 1935 Р. посетил СССР. Приезд в страну строящегося социализма одного из лучших представителей зап.-европейской интеллигенции явился событием чрезвычайной важности. Беседа Р. с вождем социалистической революции т. Сталиным, беседы с А. М. Горьким, многолетним другом, оказавшим большую поддержку Р. в его идейном развитии, встречи с представителями различнейших кругов советской общественности, прекрасное письмо Роллана т. Сталину выявили сочувственное понимание Р. великой исторической миссии СССР, его глубокую преданность идеям этой «ударной бригады» мирового пролетариата.

Библиография: I. Кроме указ. в тексте: Par la révolution—la paix, 1935; Собр. сочин., с предисл. автора, М. Горького, А. В. Луначарского и Стефана Цвейга, под общей ред. проф. П. С. Когана и акад. С. Ф. Ольденбурга, коопер. изд-во «Время», затем Гослитиздат, Л., 1930—1935 [изд. продолж.; пока вышли томы: I—V. Жан-Кристоф (кн. 1. Заря; кн. 2. Утро, перев. А. А. Смирнова; кн. 3. Юность, перев. М. Е. Левберг; кн. 4. Бунт, перев. А. Н. Горлина; кн. 5. Ярмарка на площади, перев. А. А. Франковского; кн. 6. Антуанета, перев. М. А. Дьяконова; кн. 7. В доме, перев. Н. Н. Шульговского; кн. 8. Подруги, перев. М. А. Дьяконова; кн. 9. Неопалимая купина, перев. С. Я. Парнок; кн. 10. Грядущий день, перев. А. Н. Горлина); тт. VI—IX. Очарованная душа, перев. под ред. А. А. Смирнова (кн. 1. Аннета и Сильвия, перев. В. А. Зоргенфрея; кн. 2. Лето, перев. Е. С. Коц; кн. 3. Мать и сын, перев. Н. Н. Шульговского и Т. Н. Кладо; кн. 4. Провозвестница, т. I. Гибель одного мира, перев. Е. С. Коц; то же, т. II. Роды, перев. Е. С. Коц); т. X. Кола Брюньон, перев. М. А. Лозинского. Лилюли, перев. А. Н. Горлина; т XI. Пьер и Люс, перев. Е. С. Кудашевой. Клерамбо, перев. А. А. Франковского; т. XII. Народный театр, перев. А. А. Смирнова и Т. Н. Кладо, перев. под ред. А. А. Франковского; Драмы о революции, в перев. М. Лозинского, Т. Н. Кладо, Г. П. Блока и М. Е. Левберг, перев. под ред. А. А. Смирнова; т. XIII. Драмы о революции, в перев. Анны Радловой, А. А. Франковского и В. А. Зоргенфрея, под ред. А. А. Смирнова. Трагедия веры, перев. М. М. Трутовской, М. Е. Левберг, Е. С. Коц, под ред. А. А. Франковского; т. XIV. Героические жизни, перев. под ред. А. А. Смирнова и Б. М. Эйхенбаума: Бетховен, Микеланджело, Толстой; т. XV. Гёте и Бетховен, перев. А. А. Смирнова; Бетховен, перев. М. А. Кузьмина; т. XVI. Музыканты прошлых дней, перев. Ю. Л. Римской-Корсаковой]; На защиту нового мира. Сборник боевых статей, изд. «Время», Л., 1932 (Публицистика, 1916—1932); Прощание с прошлым, «Красная новь», 1931, VII; Мой путь к революции, «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК», 1934, 30 июня; Предшественники, перев. Н. Г. Михайловой, под ред. А. Горлина, Гиз, Л., 1924; Махатма Ганди, изд. «Петроград», Л., 1924; Любовь и смерть, Гиз, Л., 1925; и мн. др. Материалы, относящиеся к пребыванию Р. Роллана в СССР, см. в газ. «Правда» и «Известия ЦИК и ВЦИК СССР» за период от 23 июня до 21 июля 1935.

II. Bonnerot J., R. Rolland, sa vie, son œuvre, P., 1921; Curtius E. R., Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreichs, Potsdam, 1923; Его же, Der Ethiker R. Rolland, в сб. «Gemeinschaft», hrsg. von L. Rubiner, Potsdam, s. a.; Zweig St., R. Rolland, Der Mann und das Werk, 3 erw. Aufl., Frankfurt a/M., 1926; Seippel P., R. Rolland, L'homme et l'œuvre, P., 1913; R. Rolland. Almanach zum 60 Geburtstag des Dichters, Frankfurt a/M., 1926; Liber Amicorum R. Rolland, Lpz., 1926; Hochstaetter Max, Essai sur l'œuvre de R. Rolland, Genève, 1914; «Europe», 1926, Fevrier (№ special., cons. à. R. Rolland); Jouve P. J., R. Rolland vivant, P., 1920; Sénéchal C., R. Rolland, P., 1933; Albert Ch., Au-dessus de la mêlée, P., 1916; «Les Humbles», 1917, Octobre (№ cons. à R. Rolland); Брюсов В., Литературная жизнь Франции (Народный театр Р. Роллана), «Русская мысль», 1909, V; Луначарский А. В., Ромэн Роллан, «День», 1912, № 84, 25 дек.; Венгерова З., Новый идеализм во Франции, «Заветы», 1913, VIII; Заблудовская Р., Новое поколение (Письмо из Франции), «Сев. записки», 1913, V—VI; Герасимов Л., Ромэн Роллан, «Современник», 1914, XII; Курциус Э., Ромэн Роллан—поэт и мыслитель, перев. с немецк., под ред. Е. М. Браудо, П., 1922; Фриче В. М., Ромэн Роллан (Материалы для характеристики), «Красная новь», 1921, I; Цвейг С., Ромэн Роллан, его жизнь и творчество, перев. с немецк. Генкеля, Гиз, П., 1923; Коган П. С., Ромэн Роллан, «Запад и Восток», 1926, I—II; Луначарский А. В., Игра любви и смерти (Новая пьеса Р. Роллана), «Новый мир», 1926, V; Горький М., О Ромэн Роллане, «Красная новь», 1927, VI; Вяткин Г., Ромэн Роллан, «Сибирские огни», 1928, III; Гроссман Л., Собеседник Толстого, М., 1928; Горький М., О Ромэне Роллане (вступ. ст. к «Собр. сочин.», т. I); Луначарский А. В., Ромэн Роллан как общественный деятель (там же); Цвейг С., Ромэн Роллан (там же); Десницкий В. А., Послесловие к драматическим произведениям Ромэна Роллана (там же, т. XIII); Зелинский К., Творческий путь Ромэна Роллана, «Новый мир», 1931, XII; Анисимов И., Ромэн Роллан идет с нами, «На литературном посту», 1931, № 24; Луначарский А. В., Корифеи интеллигенции, «Литературная газета», 1931, № 9; Анисимов И., Ромэн Роллан и революция, «Красная новь», 1931, IX; Анисимов И., Ромэн Роллан на новом пути, «Фронт науки и техники», 1931, VII—VIII; Ромэн Роллан, «Литературная газета», 1935, № 35, 24 июня (передовица, без подписи); Динамов С., Пламенное сердце человечества, «Правда», 1935, № 173, 25 июня; Спасский Ю., На штурм стихии. О творческом пути Ромэн Роллана, «Литературная газета», 1935, № 37, 5 июля; Крижановский С., Абсолютный слух, «Литературная газета», 1935, № 38, 9 июля; Лейтес А., «Очарованная душа», Заметки на полях последнего тома, «Литературная газета», 1935, № 38, 9 июля.

Е. Гальперина

РОМАН.

Роман [773]
- История термина [773]
- Проблема романа [774]
- Возникновение жанра [775]
- Из истории жанра [780]
- Выводы [794]

Роман как буржуазная эпопея [795]
- Судьбы теории романа [795]
- Специфичность формы романа [801]
- Зарождение романа [809]
- Завоевание романом обыденной действительности [812]
- Поэзия «духовного царства животных» [817]
- «Новый» реализм и разложение формы романа [821]
- Перспективы социалистического романа [827]

Библиография [831]

РОМАН — большая эпическая форма, самый типичный жанр буржуазного общества.

ИСТОРИЯ ТЕРМИНА. — Название «Р.» возникло в эпоху средневековья и первоначально относилось лишь к языку, на к-ром написано произведение. Наиболее распространенным языком средневековой зап.-европейской письменности был, как известно, лит-ый язык древних римлян—латинский. В XII—XIII вв. нашей эры наряду с пьесами, повестями, рассказами, написанными на латинском языке и бытующими преимущественно среди привилегированных сословий общества, дворянства и духовенства, стали появляться повести и рассказы, написанные на романских яз. и бытовавшие преимущественно в среде демократических слоев общества, не знающих латинского яз., среди торговой буржуазии, ремесленников, вилланов (так наз. третье сословие). Эти произведения, в отличие от латинских, так и стали называть: conte roman—романский рассказ, повесть. А затем прилагательное приобрело самостоятельное значение. Так возникло особое название для повествовательных произведений. В дальнейшем оно вошло в состав языка и с течением времени потеряло свой первоначальный смысл. Романом стали называть произведение на любом языке, но не всякое, а только большое по размерам, отличающееся некоторыми особенностями тематики, композиционного построения, развертывания сюжета и т. п. В новое время, в особенности в XVIII—XIX вв., этот вид произведений стал ведущим жанром (*см.* «*Жанры*») художественной литературы нового времени.

ПРОБЛЕМА РОМАНА.—Несмотря на исключительную распространенность этого жанра, его границы до сих пор недостаточно ясны и определенны. Наряду с произведениями, носящими это имя, мы встречаем в лит-ре последних столетий крупные повествовательные произведения, к-рые называются повестями. Некоторые писатели дают своим большим эпическим сочинениям название поэмы (достаточно напомнить Гоголя, его «Мертвые души»).

Все эти большие эпические жанры существуют наряду с Р. и отличаются от него, хотя их названия, так же как и у Р., мало определенны. Проблема заключается следовательно в том, чтобы подойти к самим произведениям, к их отличительным особенностям и на основании их изучения определить, что же такое Р., чем он отличается от других крупных повествовательных жанров, в чем его сущность. Подобного рода исследования неоднократно ставились историками и теоретиками лит-ры. Пытаясь определить особенности Р. как жанра, они однако уходили в скрупулезное описание отдельных Р., их строения, их композиционного своеобразия; они искали ответа на вопрос в плоскости формальных наблюдений, на основе чисто морфологических обобщений. Они делали свое исследование статическим, упуская социально-историческую перспективу. Ярким примером такого рода исследований могут служить работы «формальной школы», в частности работы В. Б. Шкловского.

Другого рода ошибки встречаются у тех историков лит-ры, к-рые исходили из совершенно правильной методологической предпосылки: разрешение проблемы Р., как и всех прочих поэтических форм, возможно только в исторической перспективе. Они давали прежде всего историю Р., надеясь в смене всевозможных разветвлений этого жанра уловить его единство, его историческую сущность. Наглядным примером такого рода исследований является работа К. Тиандера «Морфология романа». Однако он не смог теоретически овладеть массой историч. материала, дифференцировать его и наметить верную перспек-

тиву; его «морфология» Р. сводилась к внешней истории этого жанра. Такова судьба подавляющего числа исследований Р. этого типа.

В особом положении оказались те исследователи, к-рые совмещали историчность изучения с высотой теоретических предпосылок. Среди специалистов-литературоведов, представителей старого буржуазного литературоведения, таких, к сожалению, почти не оказалось. Гораздо больше сделали для теории Р. крупнейшие буржуазные философы-диалектики и прежде всего Гегель. Но основные выводы гегелевской эстетики, помимо того, что они должны быть переставлены с «головы» на «ноги», еще недостаточны для построения теории Р. (подробнее о гегелевской постановке проблемы Р. см. раздел «*Роман как буржуазная эпопея*»). Для разрешения проблемы Р. нужно прежде всего поставить вопрос о том, как и когда, в каких социально-исторических условиях этот жанр возник, какие и чьи художественно-идеологические запросы он собой удовлетворял, каким и чьим иным поэтическим жанрам пришел он на смену.



Иллюстрация к средневековому рыцарскому роману [1548]

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ЖАНРА. — Определенный жанр крупных повествовательных произведений, именуемый Р., не случайно получил и крепко сохранил за собой не какое-либо другое, а именно это название, возникшее в зап.-европейской лит-ре XII—XIII вв. Именно в эту эпоху во французской, испанской и других литературах стал намечаться некоторый существенный сдвиг. В противовес уже сложившемуся лит-ому творчеству привилегированных классов феодального общества стало складываться лит-ое творчество третьего сословия с торговой буржуазией во главе. И вследствие этого на смену старым большим повествовательным жанрам, господствовавшим в античной и феодально-рыцарской лит-рах,— героической эпопее и сказанию-легенде—стал возникать новый жанр—Р. Эпопея и легенда были устойчивыми повествовательными жанрами в лит-ре греко-римского рабовладельческого общества и всей эпохи раннего и даже зрелого европейского феодализма. Здесь мы находим образцы указанных жанров уже в личном и письменном творчестве. Достаточно вспомнить «Энеиду» Вергилия, «Освобожденный Иерусалим» Тассо, «Повесть о полку Игореве» и т. п. Но рядом с этим и в средние века возникли многочисленные повествовательные произведения, к-рые распространялись устно бродячими певцами-сказителями—труверами и шпильманами. Эти произведения по своему жанру являются рыцарскими эпопеями и легендами. Они тоже сливаются в циклы вокруг героев и сюжетов (артуров цикл, каролингский цикл). Они отвечают на те же идейные запросы, на какие отвечали эпопеи древности, но уже на новой социальной почве и в новом стиле. Они героизируют подвиги рыцарей, носителей моральной доблести, политического самосознания рыцарства, религиозного правоверия. Таковы «Парсифаль», впоследствии давший сюжет Вагнеру; таковы напр. «Герцог Эрнст» и «Король Ротер», возникшие на несколько иной почве. Многие из таких рыцарских эпопей бытовали, а потом записывались на романских языках и получили в свое время название Р. Под этикеткой «средневековые романы» они нередко трактуются и до сих пор в истории лит-ры. Но такое их обозначение совершенно неправомерно. Исторически сложившееся и принятое по традиции название в данном случае затемняет перспективу. Эпопея и легенда древних и средних веков, будучи крупными повествовательными произведениями, еще не были однако тем, что получило потом название Р. Это были совсем иные жанры, отвечавшие на совсем иные идейные запросы. Эти запросы могли возникнуть и существовать только на протяжении раннего и среднего феодализма. Весь этот период развития европейского общества отличался слабым развитием индивидуального самосознания, своеобразной погруженностью личности в интересы рода, в традиции племени, в идейно-моральный уклад общины, сословия, касты. Легенда и эпопея и возникли как художественные стремления племени, рода, сословия героизировать свое историческое прошлое, свое политич. настоящее и осознать в них высшие предначертания своей судьбы. Здесь все же не было того осознанного индивидуализма, к-рым будет отличаться Р. Здесь выделялась героич. личность (князь, царь, богатырь, рыцарь), но она осознавалась как носительница некоторых высших родовых морально-религиозных начал: племенного самоопределения, политич. власти, божественного предначертания, моральной судьбы и т. п.

Иначе обстоит дело с Р. Роман как жанр возник на другой социальной почве, на основе иного социального самосознания, в ответ на иные идейные запросы. Гегель не напрасно

назвал Р. «буржуазной эпопеей»: социальной средой, создавшей и выдвинувшей этот жанр, была действительно буржуазия; она создавала свои крупные повествовательные произведения не как эпопеи, а как нечто совершенно новое, противопоставленное античной и рыцарской эпопее.

Вся социальная жизнь, быт, нравы средневековой торговой буржуазии и примыкавших к ней прочих слоев мещанства были проникнуты совершенно иными началами. Экономическая жизнь этой среды целиком основывалась на личной предприимчивости, борьбе отдельной хозяйственной ячейки против других. Эта среда не имела крепких родовых и кастовых традиций, у нее не было героического прошлого, она вся была повернута не назад, а вперед—в перспективу своего социального роста. Все это определяло социальное самосознание буржуазных слоев средневековья; оно естественно было проникнуто началами личной предприимчивости, индивидуализма, идейного и морального критицизма, скрытой враждебности к правящим сословиям. И на почве такого самосознания, отличного от самосознания феодальных кругов, естественно вырастали иные идейные запросы, вырастал интерес к иным сторонам действительности. А это в свою очередь привело к возникновению иных видов художественного творчества. Рыцарские эпопеи и легенды конечно бытовали и в буржуазной среде, вызывая и здесь в какой-то мере соответствующие настроения. Но это было все же чужое творчество, чужие жанры, приходившие извне. В своей собственной социальной среде буржуазия имела свои особые литературные интересы и вкусы. В городском домике феодального мастера, в особняке небогатого купца-негоцианта, развозящего свои товары по самым разнообразным дорогам жизни и видавшего всякие виды, не находилось почвы для развития героической эпопеи. Здесь возникали из самой жизни и передавались из уст в уста грубоватая шутка, веселый анекдот, забавная эротическая история, рассказ о ловкой проделке или необычайном приключении. Здесь ценилось остроумие, поощрялись находчивость и изворотливость; здесь радовались и завидовали личным успехам и удачам в коловращении жизни; здесь насмешливо хохотали над обманутым простофилей, над неудачным любовником, над попавшим впросак верхоглядом, в особенности если это был поп или рыцарь, дворянин. И вот возникли, сложились и вызрели соответствующие поэтические жанры, отвечающие всем этим идейным запросам, выражающие идейный интерес ко всем подобным сторонам и моментам действительности. Прежде всего это были анекдоты, небольшие рассказы о том или ином происшествии, приключении, отличающиеся соответствующим строением сюжета и получившие на разных языках разные названия: фацетии, фаблио, новеллы, жарты и т. п. В новой лит-ре название н о в е л л ы (*см.*) укоренилось довольно прочно. Однако новелла—это только малая форма нового стиля. Подобно тому как в феодально-аристократическом творчестве из ряда героических песен (былин) образовалась постепенно целая эпопея, так в творчестве средневековой буржуазии из ряда новелл вызрела постепенно более крупная форма—форма Р. Средневековый Р. представляет собой цепочку новелл-приключений, объединенную одним или несколькими героями. Этот жанр не является конечно механическим соединением новелл; на основе количественного нарастания здесь возникло некое новое поэтическое качество, еще полнее и глубже выражающее подобные же идейные запросы. Но все же возможно исторически проследить промежуточные формы между новеллой и Р. Возникают целые сборники новелл, тяготеющие друг к другу, но лишенные единства героев. Таковы напр. итальянские сборники: «Lent novelle antiche» или «Декамерон» Бокаччо; таков во французской лит-ре «Гептамерон» Маргариты Наваррской. Есть сюжеты, к-рые своей длинной историей ярко обнаруживают процесс возникновения Р. из новелл. Таков например сюжет «Рейнеке-Лиса», обработанный Гёте; предшественником многочисленных произведений на этот сюжет был Р. XII в. «Isengrinus» Нивардуса, отличающийся экстенсивностью сюжета, отчетливо распадающегося на ряд отдельных приключений-новелл; но Нивардус в свою очередь только обработал и расширил этот сюжет, который возник под пером немецкого автора конца XI в. и содержал тогда только две новеллы, два приключения. Так. обр. Р. возникает на той социальной почве, на которой создается новелла, как выражение тех же идейных запросов и интересов, но более полное, глубокое и многостороннее. В этом смысле Р. можно назвать большой формой того же лит-ого стиля. Средневековая буржуазия в различных своих слоях выражала в этой большой форме свои умонастроения, свой взгляд на жизнь, свое мировоззрение. Она создала авантюрный роман, она поставила в его центре героя, переживающего всевозможные приключения, забавляющего читателей своими ловкими проделками, героя-авантюриста, плута; она заставила героя-плута испытывать случайные и внешние авантюры (любовная шашня, встреча с разбойниками, удачная карьера, ловкая денежная афера и т. п.), не интересуясь при этом ни глубокими социально-бытовыми характеристиками ни сложными психологическими мотивировками; она разбросала по пути своего героя-авантюриста бытовые сценки, выразив в них свою склонность к грубоватой шутке, свое чувство юмора, свою враждебность к правящим сословиям, свое ироническое отношение к их нравам и проявлениям; она не сумела при этом схватить жизнь в ее глубокой социальной перспективе, ограничиваясь внешними характеристиками, проявляя склонность к детализации, к смакованию бытовых подробностей. Получился Р. в с т и л е средневековой буржуазии, средневекового мещанства: роман а в а н т ю р н ы й, н а т у р а л и с т и ч е с к и й с большой дозой оптимизма и сатирического элемента. Блестящими примерами авантюрного Р. являются испанский Р. «Ласарильо из Тормеса» [XVI в.] и «Жиль Блаз» французского писателя Лесажа [первая половина XVIII в.].

В авантюрном Р. средневековое мещанство выразило свой идеологический интерес к индивидуальной личности и ее судьбе, к ее борьбе за свои личные интересы, за свое место под солнцем. Этот интерес был выражением нового классового сознания, к-рое зарождалось



Иллюстрация к роману Лесажа «Жиль Блаз» (Париж, 1813)

уже в недрах феодального общества и первоначальным носителем к-рого было средневековое мещанство. И когда капиталистические отношения стали определяться, когда в процессе расслоения феодальных сословий из них стали выделяться новые передовые слои (промышленной буржуазии, капитализирующегося дворянства, мелкой буржуазии), тогда подобные же идейные запросы и интересы неизбежно развивались в этих слоях. Тогда лишь в лит-ом творчестве новых классовых групп новой эпохи определяется Р. как лит-ый жанр эпохи промышленного капитализма, хотя он и зарождается несколько столетий назад, в недрах средневековой буржуазии. Писатели дворянства и буржуазии капиталистической эпохи стали писать Р., но уже не авантюрно-натуралистические Р. старого стиля, а бытовые или психологические, социальные, реалистические Р., Р. новых стилей. Сложившись в творчестве средневекового мещанства как определенный и законченный лит-ый жанр, выражавший отдельный круг идейных интересов, Р. теперь выражает соответствующие идейно-художественные запросы новых социальных слоев нового времени. В каждой отдельной национальной литературе все это происходило соответственно ходу историч. развития данной страны. Поэтому осознать историю Р. можно только на основе понимания своеобразной расстановки социальных сил и вытекающего отсюда своеобразия лит-ого развития каждого народа.

Из истории жанра.—Европейский Р. зародился на почве развития буржуазно-капиталистических отношений, хотя эмбриональные формы Р. встречаются и в античном обществе и в средневековьи. Соответствующая социальная почва и там для этого несомненно имелась. Расцвет рабовладения, рост торгового капитала, вытекающее отсюда образование огромных государств, ведущих завоевательную политику, расцвет торговых городов и утонченной городской культуры—все это разрушало старинные феодальные устои, разлагало цельность и непосредственность патриархального мировоззрения. Начала индивидуализма, эротики, авантюризма проникали туда, где недавно царили суровость и простота нравов, кастовые традиции, идеалы гражданской доблести. В начале нашей эры такими центрами утонченной городской культуры были Александрия, Рим, Афины, Милет и другие крупные центры Средиземноморья. Несмотря на то, что подавляющая масса сочинений той эпохи до нас не дошла, мы знаем по названиям поэтические сборники, имевшие тогда громадный успех и распространение: «Милетские сказки», «Сатирические рассказы». Трудно судить, насколько в этих книгах отдельные новеллы уже сплелись в канву целого Р., но уже в дошедших до нас в пересказах «Вавилонских новеллах» Ямвлиха мы встречаем сложную канву приключений двух влюбленных, к-рые, преодолевая всяческие соблазны, соединяются наконец браком. Подобная же композиционно-тематическая схема повторяется в «Эфиопике» (Теаген и Хариклея) Гелиодора, в романе «Хайрей и Калирроя» Харитона, в «Левкиппе и Клитофонте» Ахилла Татия (перев. на рус. яз.) и «Дафнис и Хлое» Лонга. Склонность к эротич. деталям, к мотивам авантюрности—все это позволяет говорить о существовании такого стиля античного Р., к-рый аналогичен буржуазному. И здесь город был почвой для возникновения этого жанра. В «Золотом осле» Апулея повидимому приходится видеть иные стилевые особенности. Этот Р. имеет явно выраженный моралистич. оттенок, здесь борьба личности за самоутверждение протекает в плоскости нравственного усовершенствования, на основе отталкивания от веселья и распущенности окружающей среды.

В процессе разложения феодализма и перехода к капитализму Франция показала классически-законченные формы социального развития. Может быть поэтому и в истории европейского Р. средних веков и нового времени приоритет принадлежит несомненно ф р а н ц у з с к о м у Р. В создании и оформлении мещанского плутовского Р. творчество французских авторов сыграло очень большую роль. Во Франции создаются многочисленные «животные» Р. на сюжет о приключениях лисы

(напр. «Les aventures de Renard»), являющиеся лучшим образцом этой разновидности жанра. Но наряду с этим мы встречаем во французской лит-ре еще в эпоху позднего средневековья авантюрные Р. иного стиля—Р., отражающие мировоззрение и интересы феодально-дворянских слоев. Эти слои были несомненно знакомы с оригиналами и с переводами античных Р., и последние оказывали свое влияние на самостоятельное творчество французских авторов. Так, большой популярностью пользовались в XIII—XIV вв., наряду с «Историей Аполлона Тирского», Р. об «Окассене и Николете» или о «Флоре и Бланшфлор», к-рые в значительной мере повторяют схему античных романов Ямвлиха и Гелиодора. Р. XIII—XIV веков представляют собой творчество тех же социальных слоев; по общему характеру своей тематики они почти всегда очень близки к рыцарским эпопеям и легендам (Окассен—знатный рыцарь, Флор — королевич); они нередко восхваляют рыцарские добродетели. Но идейная направленность здесь уже другая: перед нами уже не героизация национальных подвигов, не воспевание личности как носительницы высших этических идеалов, а ловкие проделки галантных аристократов, борющихся за личное счастье, бросающих индивидуалистический вызов своей социальной среде (и Бланшфлор и Николета—рабыни, и их влюбленные рыцари соединяются с ними вопреки воле своих знатных родителей и других высокопоставленных лиц). Несколько позднее и средневековый мещанский роман несомненно оказал свое влияние на произведения дворянско-рыцарской среды. Ярким примером тому можно назвать роман Антуана де ла Саль [Antoine de la Salle] «История и занятная хроника маленького Жана де Сентрэ» (Jehan de Saintré, 1459).

На протяжении первых веков нового времени буржуазный Р. во Франции постепенно оттесняет дворянский, обнаруживая все большую познавательную глубину и социальную заостренность, в то время как дворянский Р. постепенно вырождается, тяготея к изящной чувственности и манерности. Крупнейшим представителем французского Ренессанса в области Р. был Рабле [(см.) первая половина XVI в.], обнаруживший в своем «Гаргантюа и Пантагрюэле» всю широту буржуазного свободомыслия и утверждения плоти и всю силу сатирического отрицания старого общества. Наоборот, ярким выразителем галантной утонченности придворного дворянства выступил Д'Юрфе, давший в романе «Астрея» образ влюбленного пастушка Селадона, действующего в воображаемой пастушеской стране, управляемой женщинами. Образцом буржуазного стиля, безбоязненно обращавшегося к «низким» сторонам действительности и к «грубым» деталям ее, являлся «Комический роман» Скаррона, сознательно противопоставлявшийся искусственному «прециозно-галантному» (*см. «Прециозная литература»*) Р. дворянства. В дальнейшем буржуазный Р. сам испытывает существенные изменения. Выделяется как особая жанровая разновидность плутовской Р.—«Жиль Блаз» и «Хромой бес» Лесажа [нач. XVIII в.]. Из среды мелкой и средней буржуазии к середине XVIII в. вырастает передовая мелкобуржуазная интеллигенция, начинающая идеологическую борьбу со старым порядком и использующая для этого художественное творчество. На этой основе возникает психологический мелкобуржуазный Р., в к-ром центральное место за-



Моро Младший. Иллюстрация к роману Руссо «Новая Элоиза» (Париж, 1768)

нимает уже не авантюра, а глубокие противоречия и контрасты в сознании героев, борющихся за свое счастье, за свои нравственные идеалы. Ярчайшим примером этого может быть названа «Новая Элоиза» [1761] Руссо. В ту же эпоху, что и Руссо, выступает Вольтер со своим философско-публицистическим романом («Кандид»). Наряду с этим мы находим психологический роман и в стиле патриархальной дворянской аристократии, гибнущей вместе со всем старым режимом и осознающей свою гибель в плоскости глубочайших морально-мировоззренческих конфликтов. Таков Шатобриан со своими «Рене» и «Атала». Другие слои феодального дворянства, стоявшие ближе к власти и затронутые буржуазной культурой, встретили свою гибель иначе: культом изящной чувственности и безграничного, порой разнузданного эпикуреизма. Отсюда выходят и дворянские романы Рококо (*см.*) с их культом чувственности. Романы Рококо, посвященные утонченной эротике, оказали такое большое влияние на французское общество второй половины XVIII в., что ряд представителей передового дворянства и буржуазии выступил с Р., аналогичными по тематике и настроению (напр. Кувре—член Конвента и жирондист, написавший знаменитый роман «Любовные похождения кавалера де Фобла»). Начало психологическому Р. положил Прево своим знаменитым Р. «Манон Леско». Разгром феодальной монархии и торжество буржуазии привели к расцвету буржуазной французской лит-ры и к новым сдвигам в стиле французского Р. Авантюрный Р. теряет постепенно свою доминирующую роль, хотя и имеет еще таких крупных представителей, как В. Гюго, Е. Сю и Дюма-отец. В творчестве Ретиф де ла Бретонна (*см.*), Б. Констана («Адольф») и Лакло (*см.*), а затем крупнейших романистов XIX в. французский роман все более становится социально-бытовым и притом реалистическим. С точки зрения формально-логической можно сделать существенные возражения против членения Р. на авантюрный, психологический, бытовой и т. п. Авантюра вовсе не исключает психологии и быта, психология—авантюры и т. д. Но дело здесь не в этих внешних подразделениях, дело—в конкретной исторической перспективе, в к-рой отдельные моменты Р. в разные эпохи в разных стилях выступают как доминирующие, не уничтожая, а лишь подчиняя другие моменты. Авантюрный «натуралистический» Р. предыдущих столетий—мещанский и дворянский—заключал немало бытовых сценок, иной раз очень сочных и метких. Но это были обычно беглые сатирические зарисовки, раскинутые по пути забавной или сентиментальной авантюры, к-рой они были тематически противопоставлены (борьба героя со «встречными-поперечными») и к-рая поглощала их в себе. В социально-бытовом реалистическом Р. существуют несколько иные отношения между героем и средой. Когда в первой половине XIX в. во французской лит-ре выступили такие крупнейшие романисты, как Стендаль (*см.*) с его «Красным и черным», Бальзак (*см.*) с его многотомной «Человеческой комедией», а позднее Флобер (*см.*) со своей «Госпожой Бовари», они обнаружили гораздо более глубокий уровень художественного познания действительности, чем все прежние французские романисты. Являясь мыслителями-художниками, вышедшими из различных слоев промышленно-капиталистической буржуазии и дворянства,



А. Фурье. Иллюстрация к роману Флобера «Мадам Бовари» [1885]

они сумели показать не внешние факты, не всякие случайности авантюры в жизни своих героев, а глубокие противоречия и конфликты их индивидуального сознания. Но показывая в своих Р. столкновение индивидуальных интересов, борьбу личности за свое право на жизнь, они в отличие от своих предшественников сумели показать конфликты индивидуального сознания и личной судьбы как выражение глубоких социально-бытовых, классовых конфликтов. Они сумели осознать противоречия жизни героев как противоречия живых социальных сил. Вследствие этого их реалистические Р. получили особенно высокое художественное значение. Следует еще раз напомнить мысль Гегеля, что Р.—это буржуазная эпопея, т. е. высшее достижение эпического творчества в эпоху капитализма.

Но эта характеристика относится далеко не к каждому буржуазному Р. XIX в. Рядом с Бальзаком и Флобером выступает Ж. Санд со своими Р., к-рые изображают не столько то, «что есть», сколько то, что «должно быть», но очень ярко выражают социальные идеи и искания своей эпохи. Дюма-сын пишет свои Р. нравов, затрагивающие проблемы социальной морали («Дама с камелиями», переделанная затем в пьесу), но не умеет однако углу-

биться до понимания самих устоев буржуазного общества. Нарастание противоречий в капиталистическом обществе Франции привело французский Р. к постепенному падению. Ученики Бальзака и Флобера стали заменять социально-бытовой реализм своих предшественников натуралистическим «бытописанием. Особенно грешили здесь братья Гонкур (*см.*), к-рые ввели во франц. литературу метод объективного, экспериментального квазинаучного бытописания, хотя натурализм их творчества уже переходил в импрессионизм. За Гонкурами шел Золя (*см.*), к-рый в своей огромной серии романов «Ругон-Маккары», вскрывая социальную перспективу и разоблачая противоречия французского капитализма, в конкретных художественных зарисовках отдал дань поверхностному «экспериментальному» бытописанию. На значительной художественной высоте стоял талантливый ученик Золя—Альфонс Додэ, к-рый в своем «Тартарене из Тараскона» и других Р. дал довольно широкие реалистические обобщения. Особняком стоит творчество Мопассана (*см.*), представителя деградирующего французского дворянства капиталистической эпохи, выразившего в своих небольших, но глубоких Р. («Жизнь», «Милый друг», «Пьер и Жан», «Наше сердце» и др.) свое отвращение к буржуазному миру, свое социальное одиночество и пессимизм. С переходом капитализма в его последнюю стадию—стадию империализма—во французской лит-ре появляется новая разновидность Р.—экзотический, колониальный Р. (Пьер Лоти, Клод Фаррер, Л. Жаколио и др.). В эпоху империализма—эпоху растущих социальных противоречий—французский буржуазный Р. еще яснее обнаруживает свой упадок. Буржуазные писатели этой эпохи опускаются до культа чувственности и беззаботного эротического авантюризма, подобно писателям разлагающейся дворянской аристократии XVIII в. Таков напр. М. Прево со своими «Полудевами» и другими Р. На примере такого характернейшего для эпохи империализма буржуазного романиста, как М. Пруст (*см.*), с разительной яркостью обнаруживаются тупики буржуазного искусства, его загнивание даже у крупнейших его мастеров. Мелкобуржуазные французские писатели идут по двум разным путям: или по пути идеологической деградации, ярким образцом к-рой является в наши дни роман Селина «Путешествие на край ночи», или под влиянием военных катастроф и пролетарских революций находят в себе силы возвыситься до больших социально-реалистических обобщений, обнаруживая все большее тяготение к сознательному художественному реализму (Р. Роллан, А. Жид и др.). Их предшественником на рубеже столетий является яркий сатирик и тонкий скептик Анатоль Франс, в творчестве которого нашли своеобразное продолжение лучшие традиции критического французского романа XIX в.

Ни одна из прочих европейских лит-р не имеет такой длинной, яркой, поистине классической истории Р., как французская. И с п а н с к и й Р. дал мировой лит-ре несколько ярких образцов как раз в ту эпоху, когда Испания являлась мировой державой [XVI—XVII вв.], с тем чтобы потом снова остаться в тени. В этот период в феодальной рыцарской Испании процветал прежде всего рыцарский роман, изображающий подобно французскому


EL INGENIOSO
HIDALGO DON QVI.
xote de la Manoha.

Compueſto por Miguel de Ceruantes Saauedra.

DIRIGIDO AL DVQVE DE
Bejar. Marques de Gibraleon. Conde de Benalcaçar, y Bañares, Vizconde dela Puebla de Alcozer. Señor de las villas de Capilla, Curiel, y Burguillos.

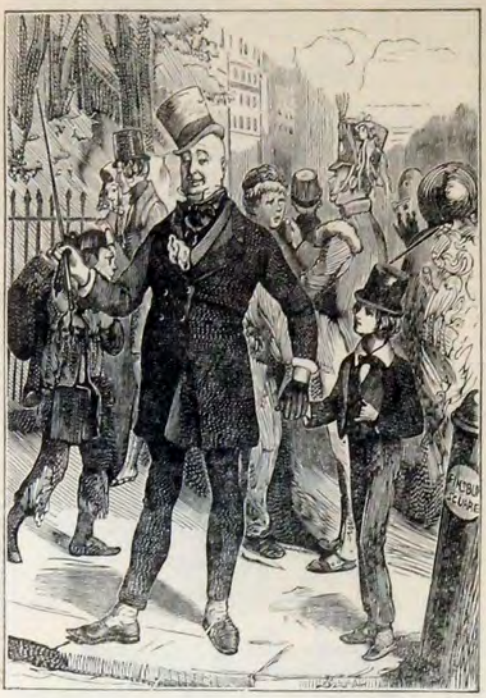
Impreſſo con licencia. en Valencia, en caſa de Pedro Patricio Mey, 1605.

A coſta de Iuſepe Ferrer mercader de libros, delante la Dipucacion;

Титульный лист 1-го изд. романа Сервантеса «Дон-Кихот» (Валенсия, 1605)

похождения галантных аристократов, утверждающий их сословные добродетели, нередко переходящие в пороки. Особенной популярностью пользовался здесь в XVI в. «Амадис Гальский», роман, написанный первоначально по-португальски. Почти одновременно зарождается в Испании и мещанский плутовской роман, отражающий своим быстрым расцветом рост третьего сословия на основе торгово-колониальной политики, завоевания Америки и пр. XVI в.—время расцвета плутовского испанского Р., из образцов к-рого, помимо уже упомянутого «Ласарильо из Тормеса», следует назвать еще роман Кеведо «История и жизнь великого плута Павла из Сеговии». Именно испанские мещанские писатели создали этот законченный тип героя-плута и ввели в мировую лит-ру характерное его название—pícaro; по их стопам во Франции шел Лесаж. Однако развитие испанского плутовского Р. происходило не изолированно, а на основе ориентации на Р. рыцарский и в процессе отталкивания от него. Происходила своеобразная «борьба стилей», результатом

к-рой и оказался знаменитый роман Сервантеса (*см.*) «Дон-Кихот Ламанчский» [1605—1615]. В основном образе этого произведения мы находим очень тонкую пародию на героев рыцарских Р., а рядом с ним—образ ловкого плута Санчо-Пансы, к-рый всей своей фигурой и поведением непрерывно снижает и разоблачает высокие порывы своего господина.



Бернар. Иллюстрация к роману Диккенса «Давид Копперфильд» (Лондон, 1870)

Английский Р. в первой половине XVIII в. выдвигает таких крупнейших своих представителей, как Дж. Свифт (*см.*) с его знаменитым сатирическим Р. «Путешествие Гулливера» и Д. Дефо (*см.*), автора не менее знаменитого «Робинзона Крузо», а также ряд других Р., выражающих социальное мировоззрение буржуазии. Третье сословие в Англии было всегда довольно сильным, но тем не менее оно не дало ярких образцов мещанского плутовского Р. Буржуазия этой страны сравнительно рано и постепенно сумела подчинить себе феодальное дворянство, пропитать его своим духом, своими стремлениями, что не могло не отразиться и на судьбе самого дворянства. Английская буржуазия рано приобрела пресловутую респектабельность, английское дворянство рано проникло началами меркантилизма и карьеризма. Все это нашло свое выражение в лит-ре: Англия как бы миновала полосу феодального авантюрного Р., но зато сразу выдвинула целую плеяду творцов социально-бытового Р. Приоритет здесь принадлежит пожалуй мелкобуржуазным писателям. В середине XVIII века выступил Ричардсон (*см.*) со своими тремя романами в письмах, в достаточной мере растянутыми и изображающими непоколебимую моральную стойкость мелкобуржуазных женщин (Клариссы, Памелы) перед обольщениями аристократических «ловеласов». За ним следует Стерн (*см.*) со своим известным психологическим романом «Тристрам Шенди». Одновременно развивается английский Р. другого стиля—стиля деклассирующегося и обуржуазившегося дворянства, ярчайшим представителем к-рого в XVIII в. является Филдинг («История приключения Джозефа Эндрью», «История Тома Джонса-найденыша»). Отталкиваясь от сентиментальной добродетели, воспеваемой Ричардсоном, давая яркую стилевую антитезу его романам, Филдинг разоблачает лицемерную мораль английской буржуазии и дает ряд довольно верных реалистических обобщений. За Филдингом следует Смоллет («Родерик Рендом», «Перигрин Пикль» и др. романы)—представитель тех слоев английского дворянства, к-рые, деклассируясь, сохранили элементы дворянской независимости и легкого презрения к буржуазному миру. В особом положении оказались те группы английского дворянства, которые менее были втянуты в русло капиталистического развития, мечтали о прошлом, испытывали глубокую социальную неудовлетворенность. Таков Вальтер Скотт (*см.*), автор многочисленных исторических Р. с роялистским оттенком. Следует выделить Байрона (*см.*), выражавшего в своем творчестве прогрессивно-освободительные идеи и давшего наряду со своими поэмами два «романтических романа» — «Путешествие Чайльд-Гарольда» и «Дон-Жуан». В середине XIX в. английский реалистический Р. делает значительные успехи. Переходную ступень от байронического романтизма к реалистическому Р. образует творчество Бульвер-Литтона (*см.*), автора «Пелгема», «Поля Клиффорда», «Кенелм Чилингли», «Семейства Кэкстонов» и др. социально-бытовых Р., в к-рых дается очень широкая картина английской общественной жизни начала века. Вершиной реалистического Р. являются романы Диккенса (*см.*), прославленного автора многих бытовых мелкобуржуазных Р., из к-рых лучшие—«Давид Копперфильд», «Оливер Твист» и «Николай Никльби», а также Теккерея (*см.*) с его «Ярмаркой тщеславия», дающей более озлобленную и сильную критику дворянско-буржуазного общества. Особую линию представляет собой Р. «тайн и ужасов» (так наз. готический роман), представленный Уолполом (*см.*) и Анной Радклифф (*см.*) с их интересом к средневековью, загадочным и необычайным приключениям. Обнаружив до середины XIX в. такой расцвет, английский Р. довольно рано обнаружил признаки нек-рого застоя и упадка, подобного тому, к-рый позднее наметился и во Франции. Ярким проявлением художественного разложения английского Р. является творчество Джемса Джойса («Дублинцы», «Портрет», «Уллис»), совмещающее в себе резкую социальную сатиру и разоблачение пороков загнивающего общества с полной бесперспективностью, пессимизмом, скептицизмом.

История немецкого Р. показывает в сравнении с английским обратное отклонение от той классической линии развития, к-рая намечена французской лит-рой. Здесь дво-

рянство в средние века было более раздроблено и пожалуй менее цивилизованно, чем во Франции и Испании. Здесь, с другой стороны, буржуазия была гораздо слабее и долгое время не могла стать господствующим классом, а, наоборот, подчинялась дворянству или же бессильно протестовала. Все это отразилось на развитии немецкой лит-ры, в частности на истории Р. Галантный рыцарский Р. имел своих представителей (Гартман фон дер Ауэ, Готфрид Страсбургский, Вольфрам фон Эшенбах). Но до XVIII в. здесь господствовал натуралистический авантюрный роман. Его первые образцы относятся еще к XIII в.: «Поп Амис» Штрикера напр., содержащий веселые истории о попе. Позднее появляется знаменитый «Тилль Эуленшпигель»—сто похождений

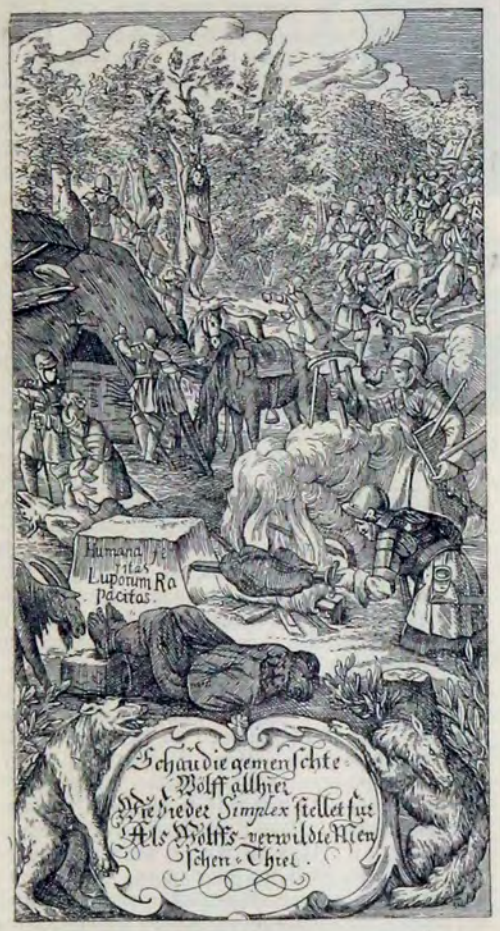


Иллюстрация к роману Гриммельсгаузена «Симплициссимус» [1684]

насмешливого и разбитного бродячего ремесленника. В XVII в. немецкий авантюрный Р. достиг апогея своего развития в романе Гриммельсгаузена «Симплициссимус», повествующем о приключениях мальчика в эпоху 30-летней войны и вызвавшем множество подражаний. Со второй половины XVII в. в связи с общим упадком экономики и культуры страны немецкий Р. бледнеет и деградирует с тем, чтобы снова расцвести в конце XVIII и в начале XIX вв. Расцвет этот непосредственно связан с эпохой «Sturm und Drang'a», к-рая ярко отразила бессильный, чисто идеологический протест поднимающегося бюргерства против засилия феодализма. В связи с этим и немецкий Р. этой эпохи насыщен психологизмом, сравнительно слабо обнаруживая социально-бытовые и реалистические тенденции. Особенно наглядно это можно проследить по романам Гёте (*см.*), к-рый под влиянием Руссо и Стерна выражает сначала романтическую «мировую скорбь» неудовлетворенной любви в «Страданиях молодого Вертера» и только много лет спустя в «Вильгельме Мейстере» своеобразно развенчивает романтику, приходя к очень углубленным реалистическим обобщениям, хотя следы прошлого периода сказываются и здесь. За Гёте выступает яркий представитель раннего романтизма Жан-Поль (Рихтер, *см.*). Вслед за ним в конце XVIII и в начале XIX вв. выступает целая группа писателей-романтиков, создавших очень яркие образцы психологического Р. в разных лит-ых стилях. Таковы Новалис («Генрих фон Офтердинген»), Фридрих Шлегель («Люцинда»), Тик («Вильям Ловель») и наконец знаменитый Гофман, оказавший немалое влияние на некоторых русских авторов («Элексир дьявола», «Мировоззрение кота Мура», «Серапионовы братья» и др.). Это были представители тех слоев буржуазной интеллигенции, к-рые бессильно протестовали и против феодальной ограниченности и против бюргерского филистерства. Длительная полоса психологизма и романтики является своеобразной отличительной чертой в развитии немецкого Р. Только в эпоху революции 1848 и на подступах к ней он обнаружил значительный сдвиг к реализму. Мы находим этот сдвиг в творчестве ряда писателей, связанных так или иначе с «Молодой Германией» и отражающих настроения радикальной мелкой буржуазии. Таковы прежде всего Иммерман (*см.*) со своим знаменитым «Мюнхгаузеном» [1838—1839] и Гуцков (*см.*), в романах к-рого («Рыцари духа», «Римский кудесник») очень остро ставятся социальные проблемы эпохи. За ними идут Шпильгаген (*см.*), автор таких Р., как «Проблематические натуры», «Один в поле не воин», достигший в них довольно глубоких реалистических зарисовок, Ауэрбах («Дача на Рейне»), Г. Келлер («Зеленый Генрих») и др. Но ни один из этих Р. все-таки не заслуживает названия «буржуазной эпопеи». Не сделали большего и последующие немецкие буржуазные романисты XIX в.—Зудерман (*см.*) и др.,—создавшие довольно яркие социально-бытовые Р., но не сумевшие освободиться в них от некоторой тенденциозной сентиментальности. В начале XX в. выступают два крупных буржуазных немецких романиста, братья Манны—Генрих и Томас. Выходцы из загнивающей крупной торговой буржуазии, чувствующие разложение своего класса, они раскрывают в своих произведениях противоречия буржуазного общества, рисуют широкие монументальные картины социального быта, приближаясь иногда по силе своих художественных обобщений к лучшим представителям критического реализма во Фран-

ции. Оба они не имеют отчетливой и объективной социальной перспективы. Т. Манн находит выход в эстетских настроениях. Г. Манну свойственно отрицание старой Германии. В последнее время он примкнул к антифашистскому движению («Верноподданный» и др.). Т. Манн настроен более созерцательно и субъективно, ограничиваясь в своих романах ши-



Н. Дмитриев-Оренбургский. Иллюстрация к роману Тургенева «Накануне» (СПБ, 1865)

рокими бытовыми картинами своей среды («Семья Буденброков», «Волшебная гора»).

В послевоенный период в Германии развивается революционно-пролетарский Р., наиболее широко и полно представляющий этот жанр в западной революционной лит-ре. Р. этот отличается отчетливым сознанием социальных противоречий и установкой на пролетарскую революцию. Лучшими его представителями являются: В. Бредель («Испытание» и др.), Грюнберг («Пылающий Рур»), Эрнст Оттвальд («Знают, что говорят»), Оскар Мария Граф («Бездна»), Кл. Нейкранц («Баррикады Веддинга»), А. Зеггерс («Восстание рыбаков») и др. На путь перехода от буржуазной к революционной лит-ре вступил в последнее время высокодаровитый Фейхтвангер («Успех», «Семья Оппенгейм»).

Следует отметить расцвет Р. в североамериканской литературе XX века, главным образом Р. мелкобуржуазного (Эптон Синклер, Синклер Льюис, Драйзер, Ш. Андерсон, Дос-Пассос и др.).

Р у с с к и й роман имеет свои характерные особенности развития, обусловленные своеобразием исторического процесса этой страны. В древней русской лит-ре господствует безраздельно основанная на церковной догме идеология, в пределах к-рой религиозное миропонимание заняло центральное место. Поэтому и лит-ра той эпохи была целиком проникнута религиозно-моралистическими настроениями; она не обнаруживала в себе поэтому даже зародышевых форм новеллы и Р., а, наоборот, создала своеобразные формы политической эпопеи («воинские повести») и эпопеи религиозной («жития»). Русский Р. начал складываться в эпоху усиления торгово-буржуазных отношений внутри феодального строя, накануне петровских «преобразований». С той поры и до начала XX века, т. е. на протяжении всего около 200 лет, русский Р. прошел весь тот путь исторического развития, на к-рый французскому Р. понадобилось до шести столетий. К началу XVIII в. из моралистической, нравоописательной повести («Горе-злосчастье», «Савва Грудцин» и др.) выросла постепенно мещанская новелла, ярким образцом которой является «Повесть о Фроле Скобееве». Из этой почвы во второй половине XVIII в. возникает мещанская струя личного художественного творчества, изобилующая авантюрными романами (Ив. Новиков, М. Комаров, а в особенности М. Чулков со своей «Пригожей поварихой»). Параллельно с этим в аристократической дворянской лит-ре бытуют переводные авантюрно-рыцарские романы, главным образом французские, по образцу которых и русские присяжные писатели эпохи классицизма пытаются создать собственные произведения. Наряду с этим в самом конце XVIII и начале XIX вв. под пером Измайлова, Нарежного и др. возникает нравоучительный Р. приключений, совмещающий в себе идиллические и сатирические зарисовки нравов провинции и столицы. В 20—30-х гг. XIX в. и мещанский и дворянский авантюрный «нравоописательный» Р. продолжают развиваться. На пути первого из них мы встречаем и Булгарина («Иван Выжигин») и др. Линия дворянского нравоописательного и изобличительного Р. идет от Нарежного и Квитки-Основьяненка («Пан Халявский») и замыкается Гоголем. Параллельно с этим в передовых слоях столичного дворянства очень рано возникает социально-бытовой реалистический Р., опирающийся на соответствующие образцы английского и французского романа. «Евгений Онегин» Пушкина и «Герой нашего времени» Лермонтова становятся образцами для целой плеяды романистов 50—60-х гг., представителей различных слоев дворянства и либеральной буржуазии. Из них Тургенев (*см.*), Гончаров (*см.*) и особенно Л. Толстой (*см.*) достигают большой высоты своими реалистическими Р. В их произведениях, написанных в разных стилях, мы находим ту же, а иногда даже большую глубину типизирующих обобщений социальной действительности, соединенную с той же, а иногда даже с еще боль-

шей силой изобразительной индивидуализации образов, какую обнаруживают и корифеи французского реалистического Р. Особняком стоят Лесков (*см.*), Достоевский (*см.*), опирающиеся не на Пушкина—Лермонтова, а скорее на традиции мещанского романа 30-х гг. Особо стоят и Герцен (*см.*), Чернышевский (*см.*), Помяловский (*см.*), Слепцов (*см.*) и Омулевский (*см.*), посвятившие свои романы разрешению социальных проблем, сделавшие на русской почве то, что в немецкой лит-ре создали беллетристы «Молодой Германии» (*см.* «*Немецкая литература*»). Последующий период дает такие произведения, как «Анна Каренина» и «Воскресение» Толстого (*см.*), хотя одновременно начинается падение русского Р., обусловленное постепенным загниванием дворянско-буржуазной общественности. В 70—80-х гг. появляется множество охранительных реакционных романистов (Маркевич, Крестовский, Авсеенко и др.), стоящих на чрезвычайно низком познавательном уровне. В 90—900-х гг. русские символисты пользуются формой Р. для выражения своих мистических, романтических чаяний («Огненный ангел» Брюсова, «Серебряный голубь», «Петербург» Белого, трилогия Мережковского и т. п.). В этих Р. мы не встречаем уже той силы и глубины обобщений, к-рые были свойственны буржуазно-дворянским Р. средины века. Здесь герои оказываются не столько типическими фигурами социальной действительности, сколько выражением смутных романтических настроений автора. В соответствии с этим в своем сюжете символисты уходят или в отдаленные эпохи истории или создают исключительные ситуации с элементами фантастики. Некоторые дворянские беллетристы пытаются в это время продолжать традиции Р. классиков-реалистов. Но большинство талантливейших русских прозаиков этой эпохи начали явно отходить от жанра Р. (Короленко, Чехов, Бунин, Андреев, Куприн). Некоторые из них пытаются дать большие, усложненные сюжеты, но не имеют в этом успеха и в лучшем случае создают аморфные статические повести вроде «Деревни» Бунина. Наоборот, писатели революционного пролетариата в эпоху войн и революций продолжают линию реалистического романа. Горький, за ним Серафимович и другие писатели создают широкие повествовательные полотна, в которых реалистическое изображение действительности звучит призывом к переделке ее («Мать» Горького например). После Октября стремление к широким эпическим формам оказывается главенствующим в советской лит-ре (Шолохов, Фадеев, Панферов, А. Н. Толстой, Леонов, Эренбург, Шагинян и др.). Но сам жанр Р. в связи с новым характером действительности претерпевает изменения. Классический пример нового Р.—«Жизнь Клима Самгина» Горького. Здесь дано художественное изображение событий 40 лет. Насыщенный множеством образов-типов, этот Р. свидетельствует о новом расцвете жанра. Но расцвет этот окажется по-видимому одновременно и трансформацией Р. как жанра. Новая эпоха с новым социальным самосознанием требует и иных жанровых форм.

ВЫВОДЫ.—Историческое развитие Р. в разных европейских странах обнаруживает довольно большие различия, вызванные неравномерностью соц.-экономического развития и индивидуальным своеобразием истории каждой страны. Но наряду с этим история европейского Р. заключает в себе и некоторые общие, повторяющиеся черты, на к-рых следует остановиться. Во всех основных европейских лит-рах, хотя каждый раз по-своему, Р. проходит какие-то определенные и повидимому закономерные этапы. Роман зарождается в художественной литературе буржуазии в эпоху постепенного разложения феодального строя и возвышения торговой буржуазии. По своему художественному принципу это—натуралистический роман, по тематико-композиционному—авантюрный. В различной степени зависимости от него и в различном хронологическом соотношении происходит развитие авантюрного же, но аристократического романа, романа в стиле «классицизма»; в некоторых странах этот стиль романа не обнаруживает яркости и самостоятельности. В эпоху зарождения и развития промышленного капитализма авантюрный, натуралистический Р. постепенно теряет свое значение. На смену ему приходит Р. социально-бытовой, к-рый возникает и развивается в лит-ре тех слоев капиталистического общества, к-рые оказываются наиболее передовыми, и в условиях данной страны. В ряде стран (Франция, Германия, Россия) в период смены авантюрного Р. социально-бытовым, т. е. в период смены феодального строя капиталистическим, временно приобретает большое значение Р. психологический с романтической или сентиментальной направленностью, отражающей социальную неуравновешенность переходного периода (Жан-Поль, Шатобриан и др.). Расцвет социально-бытового Р. совпадает с периодом роста и расцвета промышленно-капиталистического общества (Бальзак, Диккенс, Флобер, Золя и др.). Создается Р. по художественному принципу—реалистический. Постепенное загнивание капиталистического общества, переход его в эпоху империализма с ее растущими социальными конфликтами приводят к деградации буржуазной идеологии. Познавательный уровень буржуазных романистов понижается. В связи с этим в истории Р. происходит возврат к натурализму, к психологизму, своеобразное разложение Р., основанное на неспособности буржуазных писателей дать широкую монументальную картину жизни, схватить ее в глубоких, ведущих противоречиях (Джойс, Пруст). В процессе своего развития Р. однако не только повторяет некоторую закономерную линию, но и сохраняет некоторые жанровые признаки. Р. исторически повторяется в разных лит-ых стилях, в разных стилях он выражает различные художественные принципы. И при всем том Р. все-таки остается Р.: громадное количество самых разнообразных произведений этого жанра имеет в себе нечто общее, какие-то повторяющиеся особенности содержания и формы, к-рые и оказываются признаками жанра, получающего свое классическое выражение в буржуазном Р. Сколь бы различны ни

были те особенности исторического классового сознания, те общественные настроения, те конкретные художественные идеи, к-рые отражаются в Р., роман выражает собой определенный тип самосознания, определенные идейные запросы и интересы. Буржуазный Р. живет и развивается до тех пор, пока живо индивидуалистическое самосознание капиталистической эпохи, пока продолжает существовать интерес к индивидуальной судьбе, к личной жизни, к борьбе индивидуальности за свои личные запросы, за право на жизнь. Эти особенности содержания Р. приводят и к формальным признакам этого жанра. Тематически буржуазный роман изображает частную, личную, бытовую жизнь и на фоне ее столкновение и борьбу личных интересов. Для композиции Р. характерны более или менее сложная, прямая или ломаная линия единой личной интриги, единой причинно-временной цепи событий, единый ход повествования, к-рому подчинены все и всякие описательные моменты. Во всем остальном Р. исторически бесконечно разнообразен. *Г. Поспелов*

РОМАН КАК БУРЖУАЗНАЯ ЭПОПЕЯ.—Хотя в литературах древнего Востока, античности и средневековья есть произведения, во многом родственные Р., но свои типичные признаки Р. приобретает лишь в буржуазном обществе. Все специфические противоречия этого общества, а также специфические черты буржуазного искусства находят свое наиболее полное выражение именно в Р. В противоположность другим формам искусства (например драме), к-рые буржуазная литература усваивает и переделывает для своих целей, повествовательные виды древней лит-ры подверглись в Р. таким глубоким изменениям, что здесь уже можно говорить о преимущественно новой художественной форме.

Общий закон неравномерности духовного развития по сравнению с материальным прогрессом, установленный Марксом, ярко проявляется и в судьбах теории Р.

СУДЬБЫ ТЕОРИИ РОМАНА.—Исходя из общего определения Р., можно было бы предположить, что теория этой специфически новой лит-ой формы разработана в буржуазной эстетике наиболее полно. Между тем действительный ход исторического развития свидетельствует об ином. Первые буржуазные теоретики занимались почти исключительно теми литературными жанрами, эстетические принципы к-рых можно было заимствовать из античной поэзии,—драмой, эпосом, сатирой и т. д. Р. развивается почти совершенно независимо от развития общей теории лит-ры. Она не принимает его во внимание в своих построениях и не влияет на него (в XVII—XVIII вв. Буало, Лессинг, Дидро и др.). Первые серьезные намеки на теорию Р. мы находим в отдельных замечаниях самих великих романистов, ясно показывающих, что они разрабатывали и развивали этот новый жанр вполне сознательно, хотя и не пошли в своих теоретических обобщениях дальше того, что им было безусловно необходимо для их собственного творчества. Это невнимание к специфически новому в буржуазном развитии искусства, разумеется, отнюдь не случайно. Теоретическая мысль молодой буржуазии естественно должна была во всех вопросах эстетики и культуры держаться как можно ближе своего античного образца, в к-ром она нашла острейшее идеологическое оружие для своей борьбы за буржуазную культуру против средневековой. Эта тенденция еще значительно



Н. Гарт. Иллюстрация к роману Вальтера Скотта «Веверлей» [1835]

усилилась, когда растущая буржуазная литература стала проходить через абсолютистскую фазу своего раннего развития. Все формы художественного творчества, не соответствующие античным образцам, органически выраставшие в народном, популярном, иногда даже в плебейском виде из средневековой культуры, игнорируются теорией на этой ступени и часто даже отвергаются как «нехудожественные» (напр. шекспировская драма). Р. же как раз в лице своих первых великих представителей примыкает непосредственно и органически к повествовательному искусству средних веков; форма Р. возникает из разложения средневековой повести как продукт ее плебейского и буржуазного перерождения.

Лишь вместе с классической немецкой философией появляются первые попытки создать общеэстетическую теорию Р., включить его в систему художественных форм. Одновременно и высказывания великих романистов о своей собственной писательской практике приобретают большую широту и глубину обобщения (Вальтер Скотт, Гёте, Бальзак). Принципы буржуазной теории Р. в ее классической форме были сформулированы именно в этот период.

Но более обширная лит-ра по теории Р. возникает лишь во второй половине XIX в. Те-

перь Р. окончательно утвердил свое господство как типичная форма выражения буржуазного сознания в литературе. Попытки воскресить античный эпос на основе новейшей цивилизации, столь распространенные в XVII—XVIII вв. (Мильтон, Вольтер, Клопшток), теперь прекращаются. Высший пункт в развитии драмы в важнейших европейских странах уже давно пройден. Естественно, что появляется (приблизительно со времени выхода в свет теоретико-полемических статей Золя) и более обширная лит-ра о Р., хотя она все еще носит скорее публицистический, злободневный, чем теоретико-систематический характер, являясь одновременно и теоретическим обоснованием «нового реализма»: Р. был оторван от великих революционных классических традиций и завоеваний, форма Р. разложилась в соответствии с общим упадком буржуазной идеологии. Как ни интересны эти теории Р. для ознакомления с художественным устремлением буржуазии с середины XIX в., они не могут все-таки разрешить действительно принципиальные проблемы Р., не могут ни обосновать самостоятельность Р. как особого жанра среди других форм эпического повествования ни выяснить те специфические особенности этого жанра, те его художественные принципы, к-рые отличают его от чисто развлекательной лит-ры. Так. обр. для марксистской теории Р. практический интерес представляют взгляды на Р., развитые классической немецкой эстетикой.

Эстетика классического идеализма впервые ставит принципиально вопрос о теории Р., причем одновременно в систематическом и историческом разрезе. Когда Гегель называет Р. «буржуазной эпопеей», он этим ставит сразу и эстетический и исторический вопрос: он рассматривает Р. как тот лит-ый жанр, к-рый в буржуазный период соответствует эпосу. Р. обладает стало быть, с одной стороны, общими эстетическими признаками большой эпической поэзии, а с другой—он претерпевает все те изменения, к-рые приносит с собой столь своеобразная по своему характеру буржуазная эпоха. Этим, во-первых, определяется место Р. в системе художественных жанров: он перестает быть каким-то «низшим» жанром, мимо к-рого высокомерно проходит теория, его господствующее, типическое значение в современной лит-ре признается полностью. А во-вторых, Гегель выводит как раз из исторической противоположности античной эпохи и нового времени специфический характер и специфическую проблематику Р. Глубина такой постановки вопроса проявляется в том, что Гегель, следуя общему развитию немецкого классического идеализма со времен Шиллера, энергично подчеркивает неблагоприятность современной буржуазной жизни для поэзии и строит теорию Р. как раз на противоположении поэтического характера древнего мира и прозаичности современной, т. е. буржуазной цивилизации. Гегель (как задолго до него Вико) связывает образование эпоса с примитивной стадией развития человечества, с периодом «героев», т. е. с таким периодом, когда общественные силы еще не приобрели той самостоятельности и независимости от индивидов, к-рые характерны для буржуазного общества. Поэтичность «героического» патриархального времени, типично выразившаяся в гомеровских поэмах, покоится на самостоятельности и самодеятельности индивидов; но, как выражается Гегель, «героический индивидуум не отрывается от того нравственного целого, к которому он принадлежит, а сознает себя лишь в субстанциальном единстве с этим целым». Прозаичность современной буржуазной эпохи заключается, по Гегелю, в неизбежном упразднении как этой самодеятельности, так и непосредственной связи личности с обществом. «В современном правовом государстве публичные власти не имеют сами по себе индивидуального облика, но всеобщность, как таковая, царит в своей всеобщности, в которой жизненность индивидуального оказывается снятой или же второстепенной и безразличной». И в соответствии с этим современные люди в противоположность людям древнего мира отрываются со своими «личными» задачами и отношениями от задач целого; индивидуум делает все, что он делает своими личными силами, лично для себя, а поэтому и отвечает только за свои частные поступки, но не за действия «субстанциального целого», к к-рому он принадлежит. Этот закон, управляющий жизнью буржуазного общества, Гегель безоговорочно признает исторически необходимым результатом развития человечества, безусловным прогрессом по сравнению с примитивизмом «героической» эпохи. Но этот прогресс имеет вместе с тем и ряд отрицательных сторон: человек утрачивает свою прежнюю самодеятельность, подчинение новейшему бюрократическому государству как некоторому принудительному внешнему порядку лишает его всякой самостоятельности; эта деградация уничтожает объективную почву для процветания поэзии, к-рую вытесняют плоская проза и обыденщина. Этой деградации человек не может подчиниться без протеста. «Интерес и потребность в такой действительной индивидуальной целостности и живой самостоятельности никогда нас не покинет и не может покинуть, каким бы плодотворным и разумным мы ни признавали развитие порядка в созревшей гражданской и политической жизни», т. е. буржуазное развитие. Хотя Гегель считает невозможным устранить это противоречие между поэзией и цивилизацией, тем не менее он полагает возможным его известное смягчение. Эту роль выполняет Р., к-рый для буржуазного общества играет ту же роль, что эпос для общества античного. Роман как «буржуазная эпопея» должен, по взгляду Гегеля, примирить требования поэзии с правами прозы, найти некоторую «среднюю» между ними.

В прозаической отныне действительности Р. должен, по Гегелю, «отвоевать для поэзии, поскольку это возможно при данных предпосылках, ее потерянные права». Но это должно быть сделано не в форме романтически застывшего противоположения поэзии и прозы, а посредством изображения всей прозаической действительности и борьбы с нею; эта борьба заканчивается тем, что, «с одной сто-

роны, недовольные обыкновенным миропорядком характеры под конец приходят к признанию того, что в нем подлинно и субстанциально, примиряются с его условиями и начинают действовать в их пределах; с другой же стороны, они освобождают от прозаической оболочки свои собственные дела и свершения и ставят таким образом на место окружающей их прозы иную действительность, родственную и близкую красоте и искусству».

В теории Р. у Гегеля нашли свое наиболее яркое выражение все крупные достоинства эстетики классического идеализма, но вместе с тем и ее неизбежная ограниченность. Благодаря тому, что классическая немецкая эстетика, хотя и в превратной, идеалистической форме, близко подходит к пониманию одного из существеннейших противоречий буржуазного общества, где материально-технический прогресс достигается ценой нисхождения многих важнейших сторон духовной общественной деятельности, в частности искусства и поэзии, классической эстетике удалось сделать ряд важных открытий, составляющих ее непреходящую заслугу.

Во-первых, она выяснила то общее, что связывает Р. с эпопеей. Практически эта связь сводится к тому, что всякий Р. большого значения стремится, хотя и в противоречивой, парадоксальной форме, к эпопее и как раз в этом неосуществимом стремлении обретает свое поэтическое величие. Во-вторых, значение классической буржуазной теории Р. заключается в осознании исторического различия между античным эпосом и Р. и следовательно в осознании Р. как типично нового художественного жанра.

В рамках настоящей статьи мы не можем подробно говорить об общей теории эпоса в классической философии, хотя именно ею было сделано особенно много для теоретического уяснения композиции гомеровских поэм (значение обращенных вспять мотивов в эпопее в противоположность устремленным вперед мотивам в драме, самостоятельность отдельных частей, роль случая и т. д.). Эти общие положения чрезвычайно важны для уразумения формы Р., ибо они уясняют те формально-творческие принципы, на основе к-рых Р. может дать полную картину окружающего мира, картину своего времени, как прежде ее давал эпос. Вот как формулирует Гёте эту противоположность между Р. и драмой: «В романе должны преимущественно изображаться умонастроения и события, в драме — характеры и действия. Роман должен двигаться медленно, и умонастроения главного героя... должны задерживать стремление целого к развитию... Герой романа должен быть пассивным, или во всяком случае не слишком активным». Эта пассивность героя Р. требуется формальными соображениями: она необходима для того, чтобы вокруг героя можно было развернуть во всю ширь картину мира, между тем как в драме, наоборот, действующий герой воплощает в себе целостность одного общественного противоречия, доведенного до крайнего предела. В то же время в этой теории Р. раскрывается (чего часто не замечают сами теоретики) специфическая особенность буржуазного Р.: он не может найти и изобразить «положительного героя». Правда, классическая философия суживает и эту проблему, ибо она сознательно стремится к какой-то невозможной середине между борющимися друг с другом взаимнопротивоположными тенденциями капитализма: недаром для нее является образцом «Вильгельм


Wilhelm Meiſters
Wanderjahre
oder
Die Entſagenden.
Ein Roman
von
Goethe.
Erſter Theil.
Stuttgard und Tübingen,
in der Cotta ſchen Buchhandlung.
1821.

Титульный лист 1-го изд. романа Гёте «Вильгельм Мейстер» (Штутгарт, 1821)

Мейстер» Гёте — роман, к-рый сознательно ставит себе целью изображение этой «середины». Тем не менее классическая философия выяснила до известной степени различие между эпосом и Р.: так, Шеллинг усматривает задачу Р. в изображении борьбы между идеализмом и реализмом, Гегель — в воспитании человека для жизни в буржуазном обществе.

Насколько важны были эти завоевания классической эстетики, видно из того, что ими окончательно ликвидировались все попытки XVII и XVIII вв. создать и теоретически обосновать современный эпос. Безнадежность этих попыток проявляется наиболее ярко в том обстоятельстве, что Вольтер в своей теории эпической поэзии полемизирует как раз против героического принципа гомеровских поэм и пытается построить теорию эпоса без всякой героики, на чисто современной основе, т. е. по существу на социальной базе Р. Не случайно конечно Маркс, говоря о неблагоприятности капитализма для поэзии вообще и эпической в частности, указывает именно на «Генриаду» Вольтера как на образец неудавшейся эпической поэмы.

Теоретически правильное отношение к форме Р. предполагает следовательно теоретически правильное понимание противоречий раз-

вития капиталистического общества. До такого понимания никоим образом не могла подняться классическая философия Германии. Для Гегеля, Шеллинга и др. буржуазное развитие было последней «абсолютной» ступенью развития человечества. Т. к. благодаря этому они не могли понять исторической обреченности капитализма, то понимание основного противоречия капиталистического общества (противоречия между общественным производством и частным присвоением) лежало вне их горизонта. Даже философия Гегеля могла только в лучшем случае приблизиться к формулировке некоторых важных следствий, вытекающих из этого основного противоречия. И даже здесь она, эта идеалистическая философия, не могла понять подлинное диалектическое единство социальных противоположностей. И в пределах этих границ Гегель приходит только к верному предвосхищению противоречий капиталистического развития, к предчувствию неотделимости его прогрессивного характера, революционизирующего производство и общество, от глубочайшей деградации человека, которое это развитие за собой влечет.

Буржуазные теоретики — даже классического периода—стоят перед дилеммой: либо романтически прославлять героический, мифический, примитивно-поэтический период человечества и искать спасения от капиталистической деградации человека в возврате к прошлому (Шеллинг) либо же ослабить нестерпимое для буржуазного сознания противоречие капиталистического строя настолько, чтобы стало возможным хоть какое-нибудь приятие и утверждение этого строя (Гегель). Над этой теоретической дилеммой не возвысился ни один буржуазный мыслитель, не возвысился конечно и в теории Р. Да и великие романисты могут подойти к правильному изображению этого противоречия лишь тогда, когда они бессознательно отбрасывают в сторону свои романтические или примиренческие теории.

В силу всего этого, хотя классическая эстетика видит специфическое различие между эпосом и романом, хотя она видит даже, поскольку для нее совершенно ясен характер объективности, сообщаемый древнему эпосу мифом, все огромное значение специфической формы романа («роман объективен только в силу своей формы», говорит Шлегель), она не в состоянии конкретно разработать эти особенности романа и не идет дальше правильного в общих чертах противоположения романа и эпоса.

СПЕЦИФИЧНОСТЬ ФОРМЫ РОМАНА.—Основы для создания подлинно научной теории Р. впервые были заложены в учении Маркса и Энгельса об искусстве. Материалистическое объяснение неравномерности развития искусства по отношению к материальному прогрессу, враждебности капиталистического способа производства искусству и поэзии, данное Марксом (*см.* «*Маркс*»), содержит ключ к пониманию неравномерности развития отдельных родов и жанров искусства. А гениальные мысли Маркса об античном и позднейшем искусственном эпосе во «Введении к критике политической экономии» и «Теориях прибавочной стоимости», в соответствующих главах книги Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства», посвященных разложению родового общества, содержат прямые указания на диалектику развития эпической формы, одну из важнейших ступеней к-рого и составляет Р.

По своим целям и особенностям Р. содержит в себе все характерные признаки эпической формы (*см.* «*Эпос*»): стремление к адэквативности формы изображения жизни жизненному содержанию, универсальность и широту охвата материала, наличие многих планов, подчинение принципа передачи жизненных явлений через исключительно личное, субъективное к ним отношение (как например в лирике) принципу пластического изображения, когда люди и события выступают в произведении как бы сами по себе, как живые образы внешней действительности. Но своего завершенного и полного выражения все эти тенденции достигают лишь в эпической поэзии античности, образующей «классическую форму эпоса» (Маркс). В этом смысле роман есть продукт разложения эпической формы, утратившей вместе с гибелью античного общества почву для своего расцвета. Роман стремится к тем же целям, что и античный эпос, но никогда не может достичь их, ибо в условиях буржуазного общества, составляющих основу развития романа, способы осуществления эпических целей становятся настолько отличными от античных, что результаты прямо противоположны намерениям. Противоречие формы Р. как раз в том и заключается, что Р. как эпос буржуазного общества есть эпос общества, уничтожающего возможности эпического творчества. Но это обстоятельство, как мы увидим, составляющее главную причину художественных недостатков Р. по сравнению с эпосом, одновременно доставляет ему и ряд преимуществ. Р. как разложение эпоса открывает пути к его новому расцвету, новые художественные возможности, каких не знала гомеровская поэзия.

Из отмеченного выше противоречия между теорией и практикой в развитии Р., из отставания теории от практики в этой области вытекает как будто, что материалом для построения теории Р. с его специфическими особенностями могут служить только сами произведения великих романистов. Однако наряду с, так сказать, «официальной» теорией великих поэтов и мыслителей революционного периода буржуазии мы находим у них еще «эзотерическую» теорию, в к-рой обнаруживается более ясное понимание основных противоречий буржуазного общества.

Так напр. Гегель, ссылаясь в «Феноменологии Духа» на «Племянника Рамо» Дидро, делает весьма далеко идущие выводы из построения и формы этого замечательного произведения: «В этом мире узнается, что ни действительная сущность власти и богатства, ни определенные понятия добра и зла, ни сознание хорошего и дурного, ни благородное и низкое сознание, не содержат в себе истину,— но все эти моменты превращаются друг в друге, и каждый есть противоположность самого

себя... Но язык разорванности и есть высший язык и действительно существующий дух всего этого мира образованности».

Принципы этой гегелевской «эзотерической» теории Р. содержат в себе также и принципы «эзотерической» поэтики Бальзака, который высказывает ее большей частью устами своих героев (и поэтому чаще всего в иронически ослабленной форме). Так, в «Illusions



Гозлан и Жери-Бишар. Гравюра с офорта к роману Бальзака «Кузина Бетти» (Париж, 1888)

perdues» Блонде говорит: «В царстве духа все двусторонне... величие Мольера и Корнеля в том, что они умеют заставить Альсеста говорить да, а Филинту—нет, что Октавиан и Цинна также противоречат друг другу. Руссо написал в „Новой Элоизе" одно письмо в защиту дуэли, а другое против нее. Решишься ли ты определить его настоящее мнение? Кто из нас мог бы быть судьей между Клариссой и Ловеласом, между Гектором и Ахиллом? Кто настоящий герой Гомера, как судит Ричардсон?» Практически эта поэтика вовсе не приводит Бальзака (как и Гегеля периода «Феноменологии») к нигилистическому скептицизму; она означает только, что Бальзак в своем творчестве доводит до конца глубочайшие противоречия буржуазного общества и останавливается на изображении динамической переплетенности этих противоречий как движущих сил этого общества. Что Бальзак, подобно Гёте и Гегелю, стремился теоретически найти какую-то утопическую «середину» этих противоречий и даже изобразил ее в некоторых своих романах, это для нас здесь неважно, ибо его значение в истории Р. состоит как раз в том, что на основном пути своего творчества он уклонился от этой утопии и не пошел дальше изображения существующих противоречий. В этом его достоинство и сила.

Однако творческое постижение антагонистических противоречий как движущих сил капиталистического общества (коренящихся в своей общей форме в классовом антагонизме между собственниками и неимущими) является только предпосылкой для формы Р., а не самой этой формой; уже Гегель заметил, что правильное уразумение «общего состояния мира» образует только предпосылку для собственного «поэтического принципа», для создания и разработки действия. Проблема действия и составляет центральный пункт в теории формы Р.

Всякое познание общественных отношений остается абстрактным и повествовательно неинтересным, если оно не стало основным, объединяющим моментом действия; каждое описание вещей и ситуаций остается мертвым и пустым, если оно является описанием лишь стороннего наблюдателя, а не активным или замедляющим моментом действия. Это центральное положение действия не является формальным изобретением эстетики; оно вытекает, напротив, из необходимости возможно более совершенного отображения действительности. Если надо изобразить реальное отношение человека к обществу и природе (т. е. не только представление человека об этих отношениях, но лежащее в основе сознания бытие в его диалектической связи с сознанием), то изображение действия является для этого единственно подходящим путем. Ибо только когда человек действует, через общественное бытие находит выражение его подлинное существо, подлинная форма и подлинное содержание его сознания, знает ли он об этом или нет и какие бы превратные представления об этом в своем сознании он ни имел. Поэтическая фантазия рассказчика состоит именно в том, чтобы изобрести фабулу и ситуацию, в которых нашло бы действенное выражение это «существо» человека, типическое в его общественном бытии. С помощью такого дара изобретения, который конечно предполагает глубокое и конкретное проникновение в социальные проблемы, великие рассказчики могут создавать такую картину своего общества, из которой можно узнать больше даже в отношении деталей экономики, чем «из книг всех профессиональных историков, экономистов и статистиков этого периода взятых вместе» (Энгельс о Бальзаке).

Условия, при к-рых возникает это действие, его содержание и его форму определяет соответствующая ступень развития борьбы классов. Однако эпос и Р. решают эту общую для них центральную проблему диаметрально-противоположным образом. Для обоих необходимо на показе индивидуальных судеб, посредством поступков и страданий отдельных людей, раскрыть существенные особенности определенного общества. В отношениях индивидуума к обществу, в форме индивидуальной судьбы выявляются существенные

черты конкретно-исторического бытия данной общественной формы. Однако на высшей ступени варварства, в гомеровский период, общество было еще относительно едино. Индивидуум, поставленный в центре повествования, мог быть типичным, выражая основную тенденцию всего общества, а не типичное противоречие внутри общества. Царская власть «наряду с советом и народным собранием означает лишь... военную демократию» (Маркс), и Гомер не показывает никакого способа, посредством к-рого народ (или часть народа) мог быть к чему-либо принужден против своей воли. Действие гомеровского эпоса—это борьба относительно единого общества, общества как коллектива, выступавшего против внешнего врага.

С распадом родового общества из эпоса должна исчезнуть эта форма изображения действия, т. к. она исчезла из действительной жизни общества. Характеры, поступки или ситуации индивидуумов не могут больше представлять все общество, стать типичными для всего общества. Каждый индивидуум представляет уже один из борющихся классов. И от глубины и правильности понимания данной формы классовой борьбы, ее существенных сторон, зависит решение вопроса о типичности людей и их судеб. Чем выше та ступень общественного развития, на к-рой в дальнейшем возникают попытки обновить формальные элементы древнего эпоса, тем более фальшиво псевдоэпическое изображение общества как единого субъекта, к-рое является результатом этих попыток. Поскольку классовое общество возникло, постольку великий эпос может черпать свое эпическое величие только из глубины и типичности классовых противоречий в их динамической целостности. Эти противоположности воплощаются в эпическом изображении в виде борьбы индивидуумов в обществе. Отсюда возникает — в особенности в позднем буржуазном романе— видимость, будто противоположность между индивидуумом и обществом является его основной темой. Это однако только видимость. Борьба индивидуумов друг с другом приобретает свою объективность и правду только потому, что характеры и судьбы людей типично и верно отображают центральные моменты классовой борьбы. Т. к. однако капиталистическое общество создает экономическую основу для всесторонней взаимной связи, охватывающей всю жизнь людей (общественное производство), то Р. капиталистического периода может дать картину общества в живой совокупности движущих его противоречий. У Бальзака любовь и брак «grande dame» может быть нитью, на к-рую нанизываются черты, характерные для трансформации целого общества. Любовные же истории напр. греческих романов (роман «Дафнис и Хлоя» Лонга и др.) являются идиллиями, оторванными от всей жизни общества.

Диалектика неравномерного развития искусства обнаруживается однако в том, что то самое основное противоречие, к-рое создает возможность настоящего действия в Р., к-рое делает Р. преобладающей формой искусства для целой исторической эпохи, приводит вместе с тем к наименее благоприятным условиям для решения центральной проблемы художественной формы, проблемы действия. Характер капиталистического общества таков, во-первых, что общественные силы проявляются здесь в абстрактной, безличной и для поэтического повествования неуловимой форме (это заметил уже Гегель, правда, без понимания экономических причин и поэтому в очень несовершенном и искаженном виде), во-вторых, что буржуазная будничная действительность зачастую не благоприятствует непосредственно ясному осознанию основных социальных противоречий благодаря стихийности буржуазного общества, в к-ром никто не может учесть влияния своих действий на других людей, и столкновение интересов принимает нередко безличный характер. Проблема формы заключается поэтому для великих романистов в том, чтобы преодолеть этот неблагоприятный характер материала, чтобы найти ситуации, в к-рых борьба друг против друга имела бы наглядный, четкий, типичный характер, а не характер случайного столкновения, чтобы из последовательности таких типичных ситуаций построить действительно значительное эпическое действие.

«Типичные характеры в типичных обстоятельствах»—так определяет Энгельс суть реализма в области Р. в своем письме о Бальзаке. Но эта типичность означает то, что мы видим именно у Бальзака: необходимое удаление от «средней» повседневной действительности— удаление, художественно необходимое для того, чтобы получились эпические ситуации, эпическое действие, чтобы основные противоречия общества были конкретно воплощены в человеческих судьбах и не являлись лишь абстрактными комментариями к ним. Создание типичных характеров (а тем самым и типичных ситуаций) означает, стало быть, конкретное, образное изображение общественных сил, означает новое, не подражательное, не механическое возрождение «пафоса» античного искусства и античной эстетики. Под пафосом античная философия понимала возвышение узко-индивидуального переживания до растворения в какой-либо великой идее, в гражданском подвиге, словом, в жизни общественного целого. Такое относительное единство всеобщего и индивидуального недостижимо в буржуазной жизни. Отделение общественных функций от частных дел осуждает всякую буржуазную гражданскую поэзию на абстрактную всеобщность; такая поэзия именно благодаря своей патетике теряет свой пафос в античном смысле этого слова. Но замыкание в собственных делах, обособление друг от друга в буржуазном обществе становится не случайным явлением, а всеобщим законом, и поэтому поиски «пафоса» современной жизни в этом направлении могут до известной степени увенчаться успехом. «Так ночная бабочка летит, после заката всеобщего солнца, на ламповый свет частного» (Маркс).

Великие представители реалистического романа очень рано усмотрели в частной жизни настоящий материал для романа. Филдинг уже называл себя «историографом частной жизни», Ретиф де ла Бретонн и Бальзак опре-

деляют задачу романа в таком же духе. Однако эта историография частной жизни не спускается до уровня банальной хроники только тогда, когда в отдельном явлении конкретно проявляются великие исторические силы буржуазного общества. Бальзак декларативно заявляет в предисловии к «Человеческой комедии»: «Случай—величайший в мире романист; чтобы работа писателя была плодотворной, достаточно изучить действительность. Французское общество—вот настоящий историк, а я только его секретарь».

Этот гордый объективизм содержания, этот великий реализм в изображении общественного развития может быть воплощен в художественном творчестве лишь тогда, когда раздвигаются рамки «средней» повседневной действительности, когда писатель доходит до «пафоса» «частной жизни», говоря словами Бальзака. Но подойти к этому «пафосу» можно только очень косвенными, очень сложными путями. Постигнутые художником общественные силы, противоречивость к-рых он изображает, должны являться в виде характерных чёрт изображаемых фигур, т. е. они должны отличаться отсутствующей в повседневной буржуазной жизни напряженностью страсти и ясностью принципов и в то же время восприниматься как индивидуальные черты данного индивидуального человека. Так как противоречивость капиталистического общества проявляется в каждом отдельном его пункте, т. к. унижение и растление человека пронизывают всю внешнюю и внутреннюю жизнь в буржуазном обществе, то всякое страстное и до конца глубокое переживание неизбежно должно сделать человека объектом этих противоречий, бунтовщиком (более или менее сознательным) против обезличивающего действия автоматизма буржуазной жизни. Бальзак подчеркивает в одном из своих предисловий, что читатели совершенно не поняли его отца Горио, если думали найти в нем какую-то покорность: этот наивный и невежественный, часто эмоциональный Горио по-своему такой же бунтовщик, как Вотрен. Бальзак превосходно отмечает здесь тот пункт, где вместе с пафосом может возникнуть эпическая ситуация, эпическое действие и в современном Р. В образах Горио и Вотрена (и, добавим, маркизы де Босеан и Растиньяка) действительно воплощается известный пафос, каждый из этих образов поднят на такую высоту страсти, на к-рой в нем проявляется внутренний конфликт какого-нибудь существенного момента буржуазного общества, и в то же время каждый находится в состоянии субъективно оправданного, хотя и не всегда осознанного бунта, представляя в своем лице один момент общественного противоречия. Лишь благодаря этому такие фигуры находятся в живом взаимодействии, причем великие противоречия буржуазного общества приобретают в них конкретную форму, как их собственные индивидуально переживаемые проблемы. И такая композиция Р., спасающая поэтический вымысел от гибели в прозаической пустыне повседневной буржуазной жизни, отнюдь не является индивидуальной особенностью Бальзака. Прием, с помощью к-рого Стендаль приводит во взаимодействие слишком поздно родившегося якобинца Жюльена Сореля с романтически-роялистской аристократкой Матильдой де ля Моль или Толстой своего князя Нехлюдова с Катей Масловой, в результате чего возникает эпическое действие,—этот прием при всем различии творческих методов в других отношениях основан на одном и том же принципе. Единство индивидуального и типичного может ясно обнаружиться только в действии. Действие, говорит Гегель, «есть наиболее ясное разоблачение индивидуума как в отношении его образа мыслей, так и его целей; то, что человек есть в глубочайшей основе своего бытия, осуществляется в действительности лишь через действие». И эта действенность, действительное единство человека и «судьбы», единство человека с той формой проявления общественных противоречий, к-рая определяет его судьбу,—оно-то и сообщает человеку эту новую, опосредствованную и косвенную форму античного «пафоса». Он типичен не потому, что представляет собой статистическую среднюю индивидуальных свойств какого-либо слоя людей, а потому, что в нем, в его характере и в его судьбе проявляются объективные, исторически типичные черты его класса и проявляются одновременно как объективные силы и как его собственная индивидуальная судьба.

Правильным постижением этого единства определяется плодотворность эпических мотивов, их способность явиться основой для развертывания широкого действия, в котором раскрывается целый мир. Чем конкретнее пафос индивидуального художественного образа сливается с тем общественным противоречием, которое определяет его сугубо, тем больше композиция Р. приближается к эпической бесконечности древних. Правдоподобность действия в смысле средней статистической вероятности не играет при этом почти никакой роли. Великие романисты от Сервантеса до Толстого всегда полновластно распоряжались случаем, и внешняя связь между отдельными действиями в их произведениях чрезвычайно слаба. «Дон-Кихот»—это ряд отдельных эпизодов, связанных между собой исключительно пафосом фигуры героя в его контрастности с Санчо-Пансой и остальной прозаической действительностью. И тем не менее здесь налицо единство действия в большом эпическом стиле, ибо фигуры Р., действующие в конкретных ситуациях, всегда конкретно обнаруживают самое существенное. Наоборот, у новых романистов весьма искусно построенные конструкции пусты и разрознены в эпическом смысле, ибо и правильно наблюденные противоположности остаются лишь противоположностями характеров и мировоззрений и не могут разрешиться в действиях.

Казалось бы, что новый пафос как основа композиции Р. отделяет эту композицию от эпоса и приближает ее к драме. Однако на самом деле это не совсем так. Античный социальный пафос, проявляющийся непосредственно, действительно находит в трагедии свое чистое и адэкватное выражение. Новый же, многообразно опосредствованный «пафос частной

жизни» может вылиться в действие только при изображении всех посредствующих звеньев в виде конкретных людей и конкретных ситуаций: он разрушает поэтому форму драмы. Драматический характер композиции некоторых романов Бальзака (и даже Достоевского) этому не противоречит; в действительности нельзя представить себе драму, которая заключала бы в себе такое многообразно разветвленное богатство посредствующих деталей. Художественная неполноценность драм великих романистов (Бальзака, Толстого) отнюдь не случайна, как не случайно и то, что обилие противоречивых черт буржуазной жизни нашло свое адэкватное выражение в целом ряде замечательных романов, между тем как попытки упростить и сократить это многообразие, вложить его в интенсивную целостность драмы почти все потерпели крушение.

ЗАРОЖДЕНИЕ РОМАНА. — Современный Р. возник со стороны своего содержания из идейной борьбы буржуазии против феодализма. Но резкая оппозиция по отношению к средневековому мировоззрению, почти целиком наполняющая первые великие Р., не помешала им воспринять наследие средневекового повествовательного искусства. Это наследие далеко не исчерпывается теми сюжетными элементами приключений и т. д., к-рые усваиваются новым Р. в сатирически-народной или идеологически переработанной форме. Новый Р. заимствует из средневековой повести свободу и пестроту общей композиции, ее распадение на ряд отдельных приключений, связанных между собой только личностью главного героя, новеллистическую закругленность и относительную самостоятельность этих приключений, широту изображаемого мира. Конечно все эти элементы радикально перерабатываются как по содержанию, так и по форме—и не только там, где они трактуются в пародийно-сатирическом плане. В композицию начинают все сильнее проникать плебейские черты. Гейне правильно считает этот момент решающим: «Сервантес создал новый роман, введя в рыцарский роман правдивое изображение низших классов, примешав к нему народную жизнь». Однако новый материал, художественное овладение которым привело к созданию новой формы Р., возникает не только из этого материального, близкого к жизни, демократического обновления приключенческой тематики старой повести—одновременно в новый Р. проникает и житейская проза. Сервантес и Рабле, эти создатели нового Р., отражают в своих Р. этот значительнейший факт, хотя и делают из него различные выводы. И аристократия Сервантеса и буржуа Рабле восстают против деградации человека в отмирающем феодальном обществе, с одной стороны, и против его деградации в возникающем буржуазном обществе — с другой, хотя пути выхода каждый из них видит по-своему. Впоследствии никогда уже более не достигнутое единство возвышенного и комического в образе Дон-Кихота обусловлено именно тем, что Сервантес гениально борется, создавая этот характер, против важнейших черт двух сменяющих друг друга эпох—против выдохшегося героизма рыцарства и против с самого же начала ясно обнаружившейся низменной прозы буржуазного общества. Эта своеобразная «борьба на два фронта» заключает в себе тайну несравненного величия и, если можно так выразиться, фантастического реализма этого первого великого Р. Средневековье, эта «демократия несвободы» (Маркс), дает писателям как раз в период своего разложения чрезвычайно богатый и пестрый материал людей и действий. Здесь самостоятельность



В. И. Порфирьев. Иллюстрация к роману Достоевского «Преступление и наказание» [80-е гг.]

и самодеятельность человека еще могут проявиться сравнительно свободно (Гегель считает этот период своего рода возвратом древнего героизма и правильно объясняет величие Шекспира теми возможностями, к-рые предоставляла ему его эпоха). Проза буржуазной жизни была в тот период еще только тенью, падавшей на пестрое разнообразие движущейся жизни, жизни, полной изумительных коллизий и приключений; узость индивидуальной жизни, уродование человека капиталистическим разделением труда еще не успели стать в эпоху Возрождения господствующим общественным фактом.

Однако эта борьба против феодализма и против вырисовывающегося буржуазного уродства дает художнику нечто гораздо большее, чем только благодарный материал для творчества. Пестрый мир форм средневековой жизни остается благодарным материалом и при самой ожесточенной борьбе против всего его общественного содержания; и возникающее буржуазное общество с его новой идеологией проникнуто еще пафосом освобождения человечества от феодального уни-

жения, от общественного и идеологического рабства, от экономической, политической узости и мелочности средневековья. Надпись на воротах Телемского аббатства «Делай что хочешь!» еще проникнута для Рабле законным и захватывающим пафосом освобождения человечества; этот пафос не снижается и в глазах современного читателя тем обстоятельством, что призыв «делай что хочешь» неизбежно должен был выродиться в дальнейшем в лицемерное «laisser faire, laisser passer» трусливой и подлой либеральной буржуазии. В утопии Рабле все время звучит вдохновенный пафос борьбы против всякого калечения свободного и всестороннего развития человека — тот пафос, к-рый вдохновлял впоследствии историческую борьбу якобинцев, к-рый привел к блестящей критике капитализма у утопистов, особенно у Фурье. Поэтому и борьба Рабле против прозы новой буржуазной жизни—это не мелкобуржуазный бунт против «дурных сторон» цивилизации (как у позднейших романтических противников капитализма). Утопия «середины», примирения борющихся противников, остается конечно утопией также и у Рабле и у Сервантеса, но для своего художественного воплощения она не нуждается в отказе от изображения антагонистических сил во всей их противоположности; такой угол зрения позволяет возникающему Р. занять совсем иную позицию в вопросе о «положительном герое», чем это стало возможным впоследствии. Сущность господствующих классов буржуазного общества такова, что большой и честный поэт не может найти в их среде «положительного героя». В период возникновения буржуазного Р. единственный в своем роде охват общественных противоположностей, старых и новых форм рабства с точки зрения свободы и самодеятельности человека, позволял роману внести в изображение своего героя при всех сатирических и иронических нотках черты подлинного «положительного» величия. В дальнейшем развитии всякая «положительность» героя уничтожается критикой, иронией и сатирой тем решительней, чем больше утверждающееся господство буржуазии приводит к регрессу индивидуальности и возникновению «буржуазно-ограниченных людей» (Энгельс). Чем больше Р. превращается в изображение буржуазного общества, в его творческую критику и самокритику, тем явственнее звучит в нем отчаяние художника, вызванное неразрешимыми для него противоречиями его собственного общества (Свифт по сравнению с Рабле и Сервантесом).

Особенности Возрождения порождают и своеобразный стиль первоначального Р.: реалистическую фантастику. Реалистически схватываются и изображаются романистом великие общественные и идеологические принципы эпохи; реалистичны изображаемые типы, к-рые сквозь пестрое многообразие приключений приводятся художником к подлинным действиям, к подлинному обнаружению своей сущности; реалистична манера письма, вырисовка нужных деталей в их органической связи с великими общественными силами, борьба к-рых раскрывается в этих деталях. Но сама фабула сознательно не реалистична, фантастична. Фантастика возникает тут, с одной стороны, из утопического понимания великих сил эпохи, а с другой—из сатирического сопоставления истлевающего старого мира и рождающегося нового с великими принципами борьбы против деградации человека. В этой фантастике все еще полно бодрой революционной энергией возникающего нового общества. И в то же время эта фантастика не противоположна реализму, она не составляет контраста—даже с художественной стороны—с общим реализмом изложения, а наоборот, сочетается с ним в органическое целое. Ее источник—в высоте общего мировоззрения этих писателей, в их способности правильно уловить и изобразить действительно важнейшие черты своей эпохи, не заботясь о внешнем правдоподобии отдельных ситуаций и сочетания, в к-ром эти черты находят свое выражение. Борьба против средневековья при одновременном усвоении его тематического и формального наследства дает возможность Сервантесу и Рабле культивировать эту своеобразную реалистическую фантастику. И те писатели, к-рые в более поздний период посвятили свою деятельность борьбе против феодализма, могли еще, хотя и в ослабленном виде, продолжать линию этой реалистической фантастики (романы Вольтера). Гулливер Свифта с формальной стороны является продолжением линии Рабле, но чисто сатирический характер свифтовского реализма открывает собой уже новый этап в развитии романа.

Завоевание романом обыденной действительности.—Со своим мрачно-пессимистическим взглядом на буржуазное общество Свифт почти так же одинок в XVIII в., как и со своей фантастическо-сатирической формой, лежащей в стороне от главного пути развития Р. в важнейшей капиталистической стране, в Англии, а равно и во Франции. Не то чтобы другие писатели показывали в своих произведениях менее отрицательные факты, менее страшные ситуации и потрясающие картины из «духовного царства животных» возникающего капиталистического общества, общества первоначального накопления. В произведениях Дефо и Лесажа, Филдинга и Смоллета, Ретифа и Лакло, даже Ричардсона и Мариво, у каждого из них по-своему реалистически изображается такой мир, к-рый по своему содержанию мог бы дать вполне достаточный материал для свифтовского пессимизма. Но основной тон всего изображения у этих писателей иной: это—победа буржуазной выдержки и силы над хаосом и произволом. Вальтер Скотт говорит о «Жиль Блазе»: «Эта книга оставляет в читателе чувство удовлетворения самим собой и миром»; «Молл Флэндерс» Дефо и большинство других больших Р. этого периода тоже оканчиваются благополучной развязкой. Писатели относятся так. обр. положительно к своей эпохе, к своему классу, осуществляющему великий исторический переворот. Но это самоутверждение буржуазии связано с большой дозой самокритики: все ужасы, вся мерзость первоначального накопления в Англии, весь нравственный распад и произвол абсолютизма во Франции ра-

зоблачаются в ярких реалистических образах. Можно даже сказать, что с изображением этих родовых мук капиталистического общества впервые возникает реалистический Р. в тесном смысле слова, впервые повседневная действительность завоевывается для художественной литературы.

Р. покидает безбрежную область фантастики и решительно обращается к изображению частной жизни буржуа. Притязание романиста на роль историка частной жизни оформляется в этот период с полной ясностью. Широкие исторические горизонты раннего Р. суживаются, мир Р. все больше ограничивается обыденной действительностью буржуазной жизни, и великие движущие противоречия социально-исторического развития изображаются лишь постольку, поскольку они конкретно и активно проявляются в этой повседневной действительности. Но эти противоречия все-таки изображаются, и реализм обыденной жизни, новооткрытая «поэзия повседневности», художественная победа над прозой этой повседневности—все это только средства для живого конкретного изображения великих общественных конфликтов эпохи. Следовательно этот реализм весьма далек от простого копирования обыденной действительности, от простого воспроизведения ее внешних черт, как этого часто требовала официальная эстетика того времени. Романисты стремятся вполне сознательно к реалистическому изображению типичного, к такому реализму, для к-рого тщательная отделка деталей есть лишь средство. Филдинг прямо говорит, что зарисовка живых людей, даже вполне удачная в художественном отношении, не имеет никакой цены, если изображенные люди не являются типами. Он иронически приводит в пример одного из своих знакомых, нажившего без мошеннических проделок крупное состояние; этот человек, говорит Филдинг, хоть и существует в действительности, но в герои Р. он не годится. Однако принцип типичного, лежащий в основе этого большого реализма, проявляется не только в таком отрицательном выборе. Филдинг продолжает: «Ибо хоть каждый автор должен держаться в границах правдоподобного, однако это вовсе не значит, что описываемые им характеры или происшествия должны быть повседневными, обыденными или вульгарными, какие встречаются на каждой улице или в каждом доме и какие можно найти в нудных газетных статьях».

Все возрастающую в своей силе прозу жизни эти писатели побеждают силой, энергией и самодеятельностью своих типических героев. Великие реалисты этой эпохи видят, в какой мере человек стал игрушкой социально-экономических общественных сил, как мало его воля и моральные правила влияют на его судьбу. Тем не менее поэтический характер Жиль Блаза, Тома Джонса, Молл Флэндерс обусловливается их энергичной активностью как типичных представителей восходящего класса: жизнь, определенная в своих событиях и процессах этими социально-экономическими силами, бросает их туда и сюда, но они все-таки благополучно выплывают на берег. С возникновением капиталистического общества возникает начинающееся господство человека над природой, причем вначале общественные силы, как ни ужасно их конкретное проявление, не отличаются еще той совершенной отчужденностью от мысли и воли индивида, к-рая свойственна им в уже твердо упрочившемся и автоматически функционирующем капиталистическом обществе. Байрон называет Филдинга «прозаическим



Г. Монз. Иллюстрация к роману Лакло «Опасные связи» (Лондон, 1796)

Гомером человеческой жизни». Этот отзыв является несколько преувеличенным. Но несомненно, что в лучших местах наиболее значительных Р. этого времени есть какое-то своеобразное приближение к первичному эпосу. Так напр. борьба человека с природой как символ возникающего господства общества над природой изображена в первой части «Робинзона» Дефо с несравненной эпической силой и местами действительно приближается к поэзии вещей в древнем эпосе.

И эта поэзия характерна для многих значительных Р. этого периода. Она—поэтическое отражение, эпическое изображение прогрессивного развязывания производительных сил капитализмом, борющимся за общественную гегемонию. Этот прогрессивный характер остается здесь явно преобладающим моментом при всех ужасах, к-рыми сопровождалось капиталистическое развитие. В «Робинзоне» этот момент является почти целиком господствующим, без апологетического замалчивания противоречий; отсюда его особая поэзия, к-рая

выявилась, хотя и не так заметно и ясно, также и в других Р. этого периода.

Эта победоносная энергия героев первых реалистических Р. тоже заключает в себе нечто «посредствующее» между великими противоречиями эпохи и несомненно сообщает им сравнительно «положительный» характер. Но сужение кругозора по сравнению с великими



Г. Крейкшенк [1792—1828]. Иллюстрация к роману Филдинга «История найденыша»

романистами первого периода уже проявляется очень ясно в вопросе о положительном характере героя. Это движение по нисходящей линии следует объяснять отнюдь не меньшей одаренностью писателей, а увеличивающейся капитализацией общества и вызываемой ею деградацией человека. «Положительность» героя покупается теперь уже ценой его уклона в сторону некоторой ограниченности и посредственности. Мы имеем здесь в виду не скучную пуританскую религиозность Робинзона; в Жиль Блазе и Томе Джонсе, в крупнейших художественных образах этой эпохи, энергия человеческой самодеятельности тоже уже носит на себе клеймо буржуазной посредственности. Насколько эта тенденция не зависит от вопроса о личной одаренности писателей, видно, во-первых, из того, что в капиталистически менее развитой Франции фигура Жиль Блаза могла остаться сравнительно свободной от этой ограниченности, чего нельзя сказать ни об одном образе английских писателей, к-рые как реалисты часто стояли выше Лесажа, а во-вторых, герои всех этих Р., несмотря на их буржуазную положительность, становились в ходе дальнейшего развития буржуазии все более неприемлемыми для нее в качестве положительных героев (ср. напр. критику Тома Джонса у Теккерея).

Все усиливавшаяся волна капиталистического овеществления, стандартизация быта, нивеллировка личности порождают в рамках реалистического Р. самые разнообразные формы выражения субъективного протеста. Так возникает между прочим (как это гениально понял Шиллер) склонность к идиллии как к изображению такого целостного «наивного» отношения человека к природе, к-рое неизбежно и безжалостно отрицается буржуазной цивилизацией. Но величие рассматриваемой эпохи сказывается в том, что даже идиллические повествования того времени запечатлены боевым характером, характером протеста («Вэкфильдский священник» Гольдсмита). Как раз те Р., в которых выражается этот субъективный и эмоциональный протест, яснее всего показывают, что великие писатели этого периода наряду с критикой пережитков старого общества дают самокритику собственного класса, строящего новое общество. И мы видим здесь, что, чем энергичнее эта борьба против старого строя, чем больше творческое овладение душевной жизнью изображаемых людей связывается с борьбой против мертвых и мертвящих условностей феодально-аристократического общества, тем глубже и шире становится художественное изображение (например Ричардсон, аббат Прево, Дидро, Стерн). Это—борьба, к-рую буржуазия ведет от имени всего общества за автономию и самостоятельность человеческих чувств. Но чем больше эта тенденция углубляется внутрь, чем больше она выражается в лирическом протесте человеческой индивидуальности против тисков материальной жизни, тем сильнее она разлагает форму повествования, тем больше лирика, анализ и описание вытесняют характер, ситуацию и действие, тем больше ликвидируются великие традиции реалистического овладения действительностью, и все это направление становится предвестником романтики. Руссо и Гёте как авторы «Вертера» знаменуют собой наиболее концентрированное выражение этих тенденций. Однако хотя они кое в чем подготовляют романтическое разложение формы Р., но в своем творчестве сами они еще далеки от этого разложения. Тем не менее такие преобладающие в их Р. компоненты, как письма, дневники, исповеди, лирические описания страсти и т. д., уже начинают разлагать эпическую форму романа. Практическое бессилие человека внутренне овладеть все более фетишизирующимся миром капиталистического общества приводит к попытке найти для потерявшей себя человеческой субъективности опору в ней самой, создать для нее ее собственный «независимый», неовеществленный мир внутренней жизни. В Лоренце Стерне эта тенденция впервые находит вполне ясное выражение. Он превращает объективную фантастику старых романов в субъективную фантастичность, сочетания реальных черт действительности—в причудливую орнаментальность формы. Единство повествовательной формы он сознательно разбивает, чтобы с помощью фантастических узоров создать субъективное единство, единство контрастных настроений умиления и иронии; эти контрасты становятся теперь тем зер-

калом, в к-ром отражаются объективные противоречия. Идейной основой этого разложения формы служит релятивистское перенесение реальных жизненных противоречий в «собственную грудь»: оно выражается в релятивистском контрасте между Дон-Кихотом и Санчо-Пансой; каждый из братьев Шенди соединяет в своем лице Дон-Кихота и Санчо-Пансу, ибо каждый является Дон-Кихотом своих собственных идеалов и Санчо-Пансой по отношению к идеалам другого. Этот доведенный до крайности субъективизм и релятивизм Стерна выражает собой одну очень важную и все усиливающуюся впоследствии черту буржуазной идеологии—ее реагирование на возрастающую власть житейской прозы.

ПОЭЗИЯ «ДУХОВНОГО ЦАРСТВА ЖИВОТНЫХ».—Французская революция завершила собой, как говорит Маркс, героический период развития буржуазии. «Едва новая общественная формация успела сложиться, как исчезли допотопные гиганты и все римское, воскресшее из мертвых... Уйдя с головой в накопление богатств и в мирную борьбу в области конкуренции, буржуазия забыла, что ее колыбель охраняли древнеримские призраки». Если в период между французской революцией и самостоятельным выступлением пролетариата на арене мировой истории буржуазная идеология поднимается в последний раз до больших систематических синтезов (Гегель, Рикардо, французские историки эпохи Реставрации), то нечто подобное следует сказать и о Р. Изображение повседневной действительности, достигшее такого совершенства в Р. XVIII в., превращается теперь в простой художественный прием, в средство эпически-монументального выражения вполне выяснившейся трагической непримиримости капиталистических противоречий. В известном смысле можно сказать, что Р. возвращается к фантастике своего первоначального периода, но эта фантастика становится уже реалистичной фантастикой обнажившихся противоречий буржуазной жизни; оптимистический пафос превращается в трагическое предчувствие неизбежной гибели буржуазной цивилизации.

Но новая реалистическая фантастика отличается тем, что она уже прошла через романтику. Мы здесь не можем, разумеется, дать социальную и идеологическую характеристику европейского романтического движения (*см.* «*Романтизм*»); ограничимся поэтому только тем, что безусловно необходимо для понимания развития Р. Многоликость романтического движения происходила из того обстоятельства, что в нем сочетаются в разной мере у различных писателей или групп и реакционное неприятие Французской революции и смутный протест против мертвящего овеществления, к-рое несет с собой победоносный капитализм. Борьба против прозы буржуазной жизни приобретает в романтике реакционный, обращенный к прошлому характер, но т. к. те общественные течения, идеологическим выражением к-рых является романтика, все время остаются, сознательно или бессознательно, на почве буржуазной действительности, то и романтический протест против буржуазной прозы сам неизбежно опирается на молчаливое признание капиталистического овеществления за некую неотвратимую «судьбу». В области Р. романтизм не может даже и пытаться преодолеть прозаичность жизни с помощью такого творческого метода, к-рый позволял бы открыть в общественной действительности еще сохранившиеся в ней элементы человеческой самодеятельности и сделать их предметом широкого реалистического изображения. Романтизм XIX в. увековечивает, наоборот, в своем творчестве застывшую противоположность объективной прозы и субъективной поэзии и вырождается в бессильный протест против этой прозы. Это социально обусловленное снижение поэтического начала до уровня чего-то бессильно-субъективного проявляется в романтической поэзии частью в тематическом выборе таких общественных укладов, к-рые еще не были охвачены капитализмом (исторические романы Вальтера Скотта); частью в контрастировании поэтической и прозаической стихии с помощью фантастически-утрированной формы (Э. Т. А. Гофман и т. д.); частью в полном отрыве от почвы общественной действительности, в попытке свободно воссоздать поэтическую действительность из субъекта как особую «магическую» сферу (Новалис); частью наконец—и это для дальнейшего развития Р. наиболее важный момент—в символически-фантастической утрировке застывшей вещественности внешнего мира, в попытке отнять у него с помощью такой символической стилизации его прозаический характер, сделать его вновь поэтичным. Отвинтившаяся и дико мечущаяся по палубе корабля пушка в романе Виктора Гюго «1793 год» является, пожалуй, наиболее выразительным примером такой стилизации. Пушка, говорит Гюго, «вдруг становится каким-то сверхъестественным зверем. Это—машина, превратившаяся в чудовище. Можно бы сказать, что это раб, который мстит; как будто злоба, живущая в вещах, которые мы называем мертвыми, вдруг выступила наружу... Ее нельзя убить, ибо она мертва. Но в то же время она живет. Она живет темной жизнью, происходящей из бесконечности». Романтика, начертавшая на своем знамени беспощадную борьбу против прозы современной жизни, сводится в конечном счете к бессильной капитуляции перед этой «роковой» прозой и даже переходит в символическое прославление (большей частью невольное), в поэтическую апологетику этой ненавистной прозы жизни.

Нет ни одного крупного писателя в этот период развития Р., к-рый был бы совершенно свободен от романтических тенденций; в этом глубоком и повсеместном влиянии романтики на буржуазную лит-ру со времен Французской революции и проявляется та общественная необходимость, к-рая породила романтические тенденции. Однако великие писатели этой эпохи велики именно тем, что они не капитулируют с жестом непримиримой оппозиции перед наступающей прозой буржуазной жизни, а пытаются самыми различными способами отыскать и художественно изобразить еще сохранившиеся элементы че-

ловеческой самодеятельности. Их борьба против деградации человека при упрочившемся капиталистическом строе глубже, чем борьба романтиков, именно потому, что она более жизненна и не страдает мнимым «радикализмом». Но романтические тенденции действуют во всех этих писателях, как снятые (отчасти) моменты. Мы говорим только «отчасти». Хотя великие писатели-реалисты XIX в. и преодолевают романтизм, поскольку в творческой борьбе против деградации человека они идут гораздо дальше в глубь объективного мира, чем романтики, все же они преодолевают романтическое наследие не целиком. Там, где они уже не в состоянии побороть овеществленность общественных образований, они поневоле должны обращаться к средствам романтической стилизации. Обе формы преодоления романтики, действительная и мнимая, яснее всего выражены у Бальзака. Но эта двойственность в отношении великих писателей рассматриваемого периода к романтике выражается у каждого из них по-своему. Каждому из них можно предъявить двойной упрек в том, что он делает слишком большие уступки прозе жизни, с одной стороны, и романтическому субъективизму—с другой. Эта двусторонняя критика классического Р. прозвучала уже в спорах о гётевском «Вильгельме Мейстере». Шиллер пишет в своем письме к Гёте, резюмирующем его окончательное впечатление от Р., что романтический аппарат последнего, несмотря на все искусство Гёте, все же покажется только «театральной игрой», только «искусственным приемом»; а последовательный романтик Новалис отвергает произведение Гёте как «Кандида, направленного против поэзии»: «Это опоэтизированная буржуазная и домашняя история... Художественный атеизм—вот дух этой книги; она очень искусно построена; с помощью дешевого прозаического материала достигнут поэтический эффект».

Эта двойственность в борьбе лучших мыслителей и художников против нисхождения человека при капиталистическом строе, коренящаяся в последнем счете в том, что эта борьба против деградации сама неизбежно ведется на буржуазной почве, между тем как познание причин, порождающих эту деградацию, грозит прорвать все буржуазные рамки, — эта двойственность определяет и позицию писателей в вопросе о «положительном» герое. Гегелевское требование, чтобы Р. воспитывал в читателе уважение к буржуазной действительности, должно было привести в конце концов к созданию положительной личности, выдвигаемой как образец. Но этот положительный герой, как цинично выразился однажды сам Гегель, оказался бы не героем, а филистером, «таким же, как все прочие... Обожаемая женщина, бывшая когда-то единственной, ангелом, приблизительно такова же, как все другие, занимаемая должность связана с трудами и неприятностями, брак—домашний крест, и все сводится стало быть к той же канители, как у других». Итак, осуществление гегелевского требования неизбежно привело бы к пошлости; чтобы осуществить его в поэтической форме, нужно дать почувствовать иронической диалектику этого осуществления (ср. эпилог «Войны и мира»). Вообще по причинам, к-рых мы коснулись выше, примирение общественных противоречий может войти элементом в композицию Р. только тогда, когда оно в сущности не достигается, когда автор изображает нечто иное и большее, чем это искомое примирение противоречий, а именно: их трагическую неразрешимость. Неудача сознательных авторских замыслов, художественное изображение иной картины мира вместо той, к-рая была задумана, и составляет как раз величие писателей в этот период развития Р. Характеризуя Толстого как «зеркало русской революции», Ленин описывает очень ясно это парадоксальное отношение между намерением художника и его произведением: «Не называть же зеркалом того, что очевидно не отражает явления правильно? Но наша революция—явление чрезвычайно сложное; среди массы ее непосредственных совершителей и участников есть много социальных элементов, которые тоже явно не понимали происходящего...» «Толстой отразил наболевшую ненависть, созревшее стремление к лучшему, желание избавиться от прошлого,—и незрелость мечтательности, политической невоспитанности, революционной мягкотелости» (Ленин В. И., Сочин., т. XII, стр. 331 и 334). Эти глубокие критические замечания справедливы—mutatis mutandis — также и по отношению к Бальзаку и Гёте; и действительно, Энгельс критиковал их обоих с подобной же методологической точки зрения. Отправляясь на поиски своей фантастической и большей частью буржуазно-реакционной утопии «середины», попутно они открыли и изобразили целое обширное царство, царство всемирно-исторических противоречий капиталистического общества.

Изображение этих неразрешимых при капитализме противоречий делает невозможной— в удачных произведениях—фигуру «положительного» героя. Бальзак пишет в одном из своих предисловий, что его Р. оказались бы неудачными, если бы фигуры Цезаря Бирото, Пьеретты, госпожи де Морсоф не были для читателя более привлекательны, чем, скажем, фигуры Вотрена или Люсьена де Рюбампре; на самом же деле романы Бальзака удачны именно потому, что верно как раз обратное. Чем глубже художник вскрывает противоречия буржуазного общества, чем беспощаднее разоблачает низость и лицемерие капиталистического общества, тем менее выполнимым становится циничное требование Гегеля о «положительном» герое-филистере. Выше мы указали, что хоть и ограниченные, но свободные и крепкие «положительные» герои романа XVIII в. становились в XIX в. все более неприемлемыми в качестве положительных героев. Требование дать «положительного» героя становится для буржуазии XIX в. все больше требованием апологетическим, требованием, чтобы писатель не вскрывал, а замазывал и примирял противоречия. Уже Гоголь резко выступил против этого требования. «Но не то тяжело, что будут недовольны героем; тяжело то, что живет в душе неотразимая уверенность, что тем же самым героем,

тем же самым Чичиковым были бы довольны читатели. Не взгляни автор поглубже ему в душу, не шевельни на дне ее того, что ускользает и прячется от света, не обнаружь сокровеннейших мыслей, которые никому другому не вверяет человек, а покажи его таким, каким он показался всему городу, Манилову и другим людям, и все были бы радешеньки и приняли бы его за интересного человека». В этих словах Гоголь ясно вскрывает основную общественную проблематику современного Р.: то, к чему стремятся великие писатели как представители всемирно-исторических прогрессивных тенденций буржуазной революции, противоречит инстинктивным требованиям, предъявляемым к лит-ре средним индивидом буржуазного общества. Именно то, что составляет величие классиков Р., изолирует их от большинства их собственного класса; именно революционный характер их устремлений делает их непопулярными в буржуазной среде.

«НОВЫЙ» РЕАЛИЗМ И РАЗЛОЖЕНИЕ ФОРМЫ РОМАНА.—Наряду с большим Р. всегда существовала обширная беллетристическая лит-ра чисто развлекательного характера. Она никогда серьезно не подходила к великим общественным вопросам, а просто рисовала мир таким, каким он отражается в среднем буржуазном сознании. Однако в период восхождения буржуазии эта развлекательная беллетристика была далеко не так резко противоположна большому художественному Р., как в период буржуазного упадка. В лит-ом отношении старая развлекательная беллетристика жила еще традициями крепкого народного повествовательного искусства; в общественном отношении она лишь редко опускалась до глубоко лживой, фальсификаторской апологетики. Совершенно не то видим мы в период идеологического упадка буржуазии. Апологетика становится все более преобладающей чертой буржуазной идеологии, и чем резче выступают наружу противоречия капитализма, тем грубее средства, к-рые пускаются в ход для его лживого прославления и клеветы на революционный пролетариат и мятежных трудящихся. Поэтому серьезному, действительно художественному Р. в период после 1848 всегда приходится плыть против течения, все больше изолироваться от широкой читательской массы своего собственного класса. Если это оппозиционное настроение не приводит к переходу на сторону революционного пролетариата, то оно создает вокруг буржуазного писателя атмосферу все более глубокой общественной и художественной изоляции.

Благодаря такому положению крупные писатели этого периода могут использовать из наследства прошлого гл. обр. лишь наследство романтики. Их живое отношение к великим традициям восходящего периода буржуазии ослабевает все больше; даже когда они чувствуют себя наследниками этих традиций, когда они усердно изучают это наследство, они все-таки смотрят на него сквозь романтическую призму. Флобер—первый и вместе с тем величайший представитель этого нового реализма, к-рый ищет путей к реалистическому овла ению буржуазной действительностью наперекор апологетике с ее подлой и банальной ложью. Художественным источником флоберовского реализма являются ненависть и презрение к буржуазной действительности, к-рую он чрезвычайно точно наблюдает и описывает в ее человеческих, психологических проявлениях, но в анализе к-рой он не идет дальше застывшей полярности выступивших наружу противоречий, не проникая в их глубокую подпочвенную связь. Изображенный им мир есть мир окончательно утвердившейся прозы. Все поэтическое существует отныне только в субъективном чувстве, в бессильном возмущении людей против прозы жизни; и действие Р. может заключаться только в изображении того, как это с самого начала бессильно протестующее чувство растаптывается этой низменной буржуазной прозой. Согласно этому своему основному замыслу Флобер вводит в свои Р. как можно меньше действия, рисует события и людей, к-рые почти не возвышаются над буржуазной обыденщиной, не дает ни эпической фабулы, ни особых ситуаций, ни героев. Т. к. ненависть и презрение к описываемой действительности составляют исходный пункт его творческого метода, то он сознательно отказывается от широкой повествовательной манеры, характерной для всех старых реалистов и даже приближающейся у крупнейших из них к эпическому стилю. Это искусство повествования заменяется у Флобера артистическим описанием изысканных деталей. Банальность жизни, против которой романтически восстает этот реализм, изображается в чисто артистическом плане: не объективно-важные черты действительности стоят в центре внимания художника, а банальная повседневность, к-рую он наглядно воссоздает посредством художественного раскрытия ее интересных деталей.

Сущность романтического наследства состоит так. обр. в ложно поставленной дилемме объективизма и субъективизма. Дилемма поставлена ложно потому, что как этот субъективизм, так и этот объективизм пусты, непомерно взвинчены и раздуты. Но постановка этой дилеммы была неизбежна, потому что она возникла не вследствие личных особенностей или недостаточной честности или одаренности писателей, а была порождена общественным положением буржуазной интеллигенции в период идеологического упадка буржуазии. Замкнутые в магическом кругу объективно-необходимого мира явлений, крупные реалистические писатели этой эпохи тщетно стараются найти объективную твердую почву для своего реалистического творчества и вместе с тем завоевать для поэзии ставший прозаичным мир внутренними силами субъекта. Своим сознательным замыслом Золя преодолевает романтические тенденции Флобера, но только в замысле, только в своем собственном воображении. Он хочет поставить Р. на научную основу, заменить фантазию и произвол вымысла экспериментом и документальными данными. Но эта научность есть только другой вариант эмоционального и парадоксального романтического реализма Флобера: у Золя приходит к господству лже-

объективная сторона романтики. Если Гёте или Бальзак нашли в научных взглядах Жоффруа де Сент-Илера много полезного для уяснения своего собственного творческого метода изображения общества, то это научное влияние только усилило всегда жившую в них диалектическую тенденцию, стремление к раскрытию основных социальных противоречий. Попытка же Золя использовать в таком же смысле взгляды Клода Бернара привела его только к псевдонаучному регистрированию симптомов капиталистического развития, но



М. Щеглов. Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина» (из издания 1914)

не к проникновению в глубину этого процесса (справедливо говорит Лафарг, что для писательской практики Золя вульгарный популяризатор Ломброзо имел гораздо больше значения, чем Клод Бернар). Экспериментальный и документальный метод у Золя сводится практически к тому, что Золя не участвует в жизни окружающего мира и не оформляет творчески свой собственный жизненный опыт борца, а подходит со стороны—по-репортерски, как правильно выражается Лафарг,—к некоторому общественному комплексу с целью описать его. Золя описывает очень ясно и точно, как он сочинял свои Р. и как они, по его мнению, должны сочиняться реалистическим писателем: «Натуралистический романист хочет написать роман о театральном мире. Он исходит из этого общего замысла, не обладая еще ни одним фактом, ни одним образом. Его первый шаг будет заключаться в собирании всех данных о том мире, который он намерен описать. Он знал такого-то актера, видел такой-то спектакль. Затем он будет беседовать с людьми, лучше всего осведомленными в этой области, будет собирать отдельные высказывания, анекдоты, портреты. Но это еще не все. Он прочтет письменные документы... Наконец он сам побывает в местах, проведет несколько дней в каком-нибудь театре, чтобы познакомиться с мельчайшими деталями театрального быта, будет проводить вечера в ложе какой-нибудь актрисы, постарается по возможности проникнуться театральной атмосферой. И когда все эти документы будут собраны полностью, тогда роман напишется сам собой. Романист должен только логично распределить факты... Интерес уже не сосредоточивается больше на занимательной фабуле; наоборот, чем она банальнее, тем она будет типичнее». Ложный объективизм такого подхода проявляется здесь очень ярко в том, что, во-первых, Золя отождествляет банально-среднее с типичным и противополагает его лишь просто интересному, индивидуальному, а во-вторых—он усматривает характерное и художественно-значительное уже не в действии, не в деятельной реакции человека на события внешнего мира. Эпическое изображение действий заменяется у него описанием состояний и обстоятельств.

Противоположность повествования и описания так же стара, как сама буржуазная литература, ибо творческий метод описания возник из непосредственной реакции писателя на прозаически застывшую действительность, исключающую всякую самодеятельность человека. Весьма характерно, что уже Лессинг энергично протестовал против описательного метода как противоречащего эстетическим законам поэзии вообще и эпической в особенности; Лессинг ссылается при этом на Гомера, показывая на примере щита Ахилла, что у настоящего эпического поэта всякий «готовый предмет» разрешается в ряд человеческих действий. Тщетность борьбы даже лучших писателей против все возрастающей волны буржуазной житейской прозы превосходно иллюстрируется тем фактом, что изображение человеческих действий все больше вытесняется в романе описанием вещей и состояний. Золя только дает резкую теоретическую формулировку стихийно совершающемуся упадку повествовательного искусства в современном романе. Золя находится еще в начале этого развития, и его собственные произведения во многих своих захватывающих эпизодах еще близки к великим традициям Р. Но основная линия его творчества уже открывает собой новое направление. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить сцену скачек в «Нана» и в «Анне Карениной» Толстого. У Толстого—живая эпическая сцена, в к-рой, начиная от седла и до собравшейся публики, все эпично, все состоит из действий людей в значительных для них ситуациях. У Золя—блестящее описание происшествия из жизни парижского общества, происшествия, которое вообще никак не связано действенно с судьбой главного героя Р. и при к-ром остальные фигуры присутствуют лишь в качестве случайных зрителей. У Толстого сцена скачек—эпический эпизод в действии Р., у Золя—

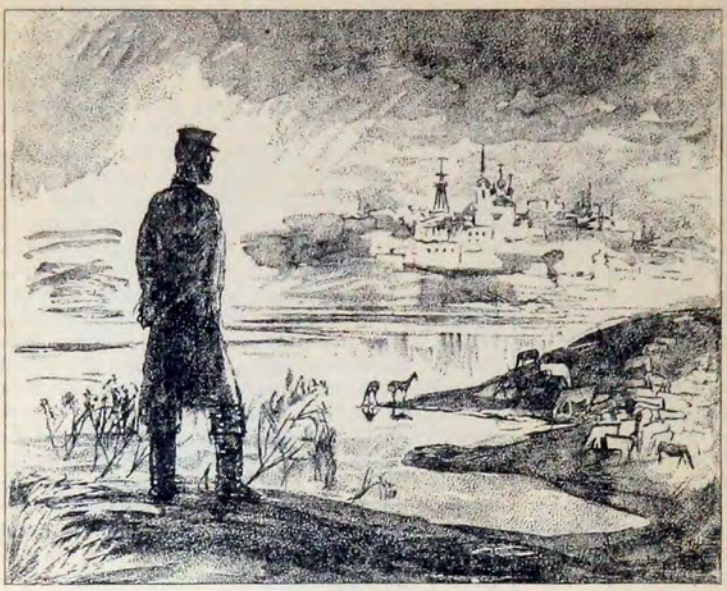
простое описание. Толстому не нужно поэтому «создавать» какое-то «отношение» между предметными элементами этого эпизода и действующими лицами Р., ибо скачки составляют у него существенную часть самого действия. Наоборот, Золя вынужден связать скачки с остальным содержанием своего Р. «символически», посредством случайного совпадения имен выигравшей лошади и героини Р. Этот символ, полученный Золя в наследство от Виктора Гюго, проходит через все его творчество: модный магазин, биржа и т. д.—это доведенные до гигантских размеров символы современной жизни, как Собор парижской богоматери или пушка у Виктора Гюго. Ложный объективизм Золя проявляется ярче всего в этом неорганическом сосуществовании двух совершенно разнородных творческих принципов—только наблюденной детали и только лирического символа. И этим неорганическим характером запечатлена вся композиция его Р.: т. к. описываемый в них мир не строится из конкретных действий конкретных людей и конкретных ситуаций, а есть как бы простое вместилище, абстрактная среда, в к-рую люди вводятся лишь задним числом, то исчезает необходимая связь между характером и действием; для требуемого здесь минимума действия достаточно немногих средних черт. Впрочем писательская практика Золя и в данном случае выше, чем его теория, т. е. характеры его героев богаче, чем задумываемые им фабулы, но именно поэтому они и не претворяются в действия, а остаются предметом простых наблюдений и описаний. Число этих описаний можно поэтому увеличить или уменьшить по произволу. Научность метода Золя, лишь слегка прикрывающая своим объективизмом оскудение общественных элементов в рисуемой им картине мира, не может так. обр. привести ни к правильному познавательному отображению противоречий капиталистического общества ни к созданию художественно целостных повествовательных произведений. Лафарг правильно указывает, что Золя при всей точности его отдельных наблюдений проходит без внимания мимо важнейших общественных моментов (алкоголизм рабочих в «Западне», противоположность старого и нового капитализма в «Деньгах»). Впрочем для развития романа не так важны фактические ошибки Золя в понимании общественных явлений (хотя старые реалисты, сами участвовавшие в общественной борьбе своего времени, большей частью правильно угадывали истину в решающих вопросах), сколько то обстоятельство, что эти ошибки способствовали ускорению распада формы Р. Современные наследники великих «бытописателей частной жизни» являются лишь лирическими или публицистическими хроникерами текущих событий.

Флобер и Золя знаменуют собой последний поворотный пункт в развитии Р. Мы должны были поэтому остановиться на них несколько подробнее, ибо тенденции к распаду формы Р. впервые появляются у них в ясном, почти классическом виде. Дальнейшее развитие Р. протекает, несмотря на все его разнообразие, в рамках тех проблем, к-рые намечены уже у Флобера и Золя, в рамках ложной дилеммы субъективизма и объективизма, неизбежно приводящей к ряду других столь же ложных антитез.

С исчезновением подлинно типичного из характеров и ситуаций появляется ложная дилемма: либо банально-среднее либо нечто только «оригинальное» или «интересное». И в соответствии с этой ложной дилеммой современный Р. движется между двумя равно ложными крайностями «научности» и иррационализма, голого факта и символа, документа и «души» или настроения. Разумеется, нет недостатка и в попытках вернуться к подлинному реализму. Но эти попытки лишь в очень редких случаях идут дальше некоторого приближения к флоберовскому реализму. И это не случайно. Золя как честный писатель говорит о своей собственной писательской работе в позднейший период: «Всегда, когда я углубляюсь в какую-нибудь тему, я наталкиваюсь на социализм». В современном обществе писателю вовсе не нужно разрабатывать тематически непосредственные вопросы пролетарской классовой борьбы, чтобы натолкнуться на проблему борьбы капитализма и социализма, эту центральную проблему эпохи. Но чтобы справиться со всем комплексом относящихся сюда вопросов, писатель должен вырваться из заколдованного круга упадочной буржуазной идеологии. А на это способны лишь весьма немногие писатели, остальные же остаются идейно и творчески замкнутыми в этом все более тесном, все более полном противоречий кругу. Приобретающая апологетический характер идеология нисходящей буржуазии суживает все больше сферу творческой деятельности писателя.

Мы не можем здесь дать даже в самых общих чертах историю развития новейшего Р. Отметим только наряду с общей упадочной тенденцией буржуазной идеологии, кульминирующей в фашистском варварстве, в сознательном подавлении всяких попыток правдивого изображения действительности, те основные типы разрешения проблемы Р., к-рые были испробованы за последние десятилетия. Повторяем: все они остаются в плоскости той ложной дилеммы, к-рую мы уже констатировали у Флобера и Золя. Школа Золя в точном смысле слова вскоре распалась, но золяизм, ложный объективизм экспериментального Р., продолжает жить, только нити, еще связывавшие самого Золя со старым реализмом, рвутся все больше, и программа Золя осуществляется во все более чистом виде (это не исключает появления отдельных удачных произведений в этом роде, каковы напр. некоторые романы Эптона Синклера). Гораздо сильнее представлены, разумеется, субъективизм и иррационализм, проявившийся тотчас же после разложения школы Золя в узком смысле слова. Эта тенденция постепенно превращает Р. в агрегат моментальных снимков с внутренней жизни человека и приводит в конце концов к полному разложению всякого содержания и всякой формы в Р. (Пруст, Джойс). В виде протеста против этих явлений распада возникают самые различные, большей частью реакционные попытки возобновить старую

чувственную наглядность и живость повествования. Одни писатели бегут от капиталистической действительности в деревню, стилизованную под нечто максимально далекое от капитализма (Гамсун), или в еще не охваченный капитализмом мир колоний (Киплинг); другие пытаются, эстетически реконструируя условия старого повествовательного искусства, искусственно восстановить Р. как художественную форму (обрамление рассказа, декоративно-историческая стилизация в духе Конрада Фердинанда Мейера) и т. д. Появляются конечно и такие писатели, к-рые делают героическую попытку плыть против течения и на основе честной критики современного общества сохранить или воскресить великие традиции Р. По мере углубления противоречий и деградации капиталистического строя, с одной стороны, по мере победоносного укрепления социализма в СССР—с другой, по мере роста революционных настроений среди интеллигенции лучшие представители западной лит-ры порывают с буржуазией, что раскрывает для их творчества широкие перспективы и в области Р. (Р. Роллан, Андре Жид, Мальро, Ж.-Р. Блок и др.).



Н. Н. Купреянов. Иллюстрация к роману Горького «Дело Артамоновых» [1931]

ПЕРСПЕКТИВЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РОМАНА.—Мы уже имели случай указать на ту роль, к-рую сыграло в нисходящем развитии буржуазного Р. историческое выступление пролетариата. Созревание пролетарского классового сознания в ходе революционного развития пролетариата порождает как во всех областях культуры, так и в области Р. новые проблемы и новые творческие методы их разрешения. Выше мы могли убедиться, что проблема деградации человека в капиталистическом обществе неизбежно должна была стать центральной проблемой всей эстетики Р. Различное отношение буржуазии и пролетариата к факту всеобщей деградации людей в капиталистическом обществе Маркс характеризует следующим образом: «Класс имущих и класс пролетариата одинаково представляют собой человеческое самоотчуждение. Но первый класс чувствует себя в этом самоотчуждении удовлетворенным и утвержденным, в отчуждении видит свидетельство своего могущества и в нем обладает видимостью человеческого существования. Второй же класс чувствует себя в этом отчуждении уничтоженным, видит в нем свое бессилие и действительность нечеловеческого существования. Класс этот, чтобы употребить выражение Гегеля, есть в отверженности возмущение против этой отверженности, возмущение, которое необходимо вызывается противоречиями между человеческой природой класса и его жизненным положением, являющимся откровенным, решительным и всеобъемлющим отрицанием этой самой природы» (Маркс и Энгельс, Сочинения, т. III, стр. 55). Поэтому пролетариат с его революционным классовым сознанием способен понять всю диалектику капиталистического развития; рабочий класс видит в бедственности своего положения «революционно-разрушительную сторону», которая опрокинет все старое общество; он знает также, что капитализм — это дурная сторона, которая вызывает движение, которая творит историю тем, что она порождает борьбу.

Из этой классово необходимой и принципиально новой позиции пролетариата в вопросе о противоречиях капиталистического общества возникают в связи с соответствующими изменениями в тематике Р. весьма важные новые проблемы формы. Для пролетариата, а следовательно и для социалистического романиста, общество—не «готовый» мир застывших предметов: классовая борьба пролетариата развертывается в мире героической самодеятельности человека. Уже на буржуазном Р. мы видели, к какому эпическому напряжению могла приводить борьба человека за свое внешнее существование и внутреннее благополучие, пока она еще смело велась против феодальной или капиталистической деградации. Пафос этой борьбы усиливается для пролетариата не только потому, что существование трудящегося индивида еще гораздо более угрожаемо при капитализме, но и потому, что борьба против этой вечной угрозы индивидуальному существованию неразрывно связана с общими вопросами всего пролетарского класса, с великой проблемой преобразования общества. Борьба за свое личное существование неизбежно переходит у проле-

тария в борьбу за революционную организацию всего рабочего класса для низвержения капитализма. Строительство пролетарских классовых организаций есть дело героической активности пролетариата. Эта героическая активность еще усиливается тем обстоятельством, что борьба пролетариата есть вместе с тем процесс очеловечения деградированных капитализмом рабочих. Диалектика самопорождения человека посредством труда и борьбы воспроизводится здесь на высшей ступени исторического развития. Если здесь, по словам Маркса, «воспитатель должен быть сам воспитан», то этот процесс не есть приспособление к прозе буржуазной жизни, как этого требовал Гегель для буржуазного Р., а, напротив, непрерывная борьба вплоть до уничтожения последних остатков деградации человека в обществе и в самом человеке. А из этой ситуации само собой вытекает, что ведущая такую борьбу пролетарская личность необходимо должна стать «положительным» героем. Это новое сближение с эпосом станет еще ясней, если вспомнить, что тогда как даже в величайших буржуазных Р. объективные общественные проблемы могли выражаться только косвенно, посредством изображения борьбы одних индивидов с другими, здесь, в классовой организации пролетариата, в борьбе класса против класса, в коллективном героизме рабочих, появляется элемент стиля, уже приближающийся к сущности древнего эпоса, здесь изображается борьба одной общественной формации против другой. Всемирно-историческое значение М. Горького состоит именно в том, что он понял все эти новые тенденции, вытекающие из исторического положения пролетариата, и выразил их в художественно законченной форме.

Отмеченные особенности классового развития пролетариата получают свое высшее выражение после его победоносного прихода к власти. Победоносный пролетариат, взявший в свои руки государственную власть, продолжает борьбу за выкорчевывание корней классового общества. Завоевание государственной власти, диктатура пролетариата, планомерное социалистическое преобразование хозяйства, уничтожение экономических противоречий, к-рые были свойственны капитализму, и т. д.— все это приводит и в области Р. к ряду коренных изменений, тематических и формальных. Социализм уничтожает фетишизированную вещность экономических категорий и общественных учреждений. Мнимая самостоятельность этих последних, их фактически враждебная противоположность трудящимся массам исчезает. «Государство — это мы» (Ленин). Борьба против деградации человека переходит качественно на более высокую стадию, на к-рой она активно направляется против объективных источников этой деградации (разрыв между городом и деревней, между физическим и умственным трудом и т. д.), причем эта классовая борьба в области экономики сопровождается идеологической борьбой против пережитков старого общества в сознании людей. Прежняя неуверенность в завтрашнем дне прекращается, и это дает возможность для искоренения тех видов идеологии, к-рые неизбежно должны были развиться на основе этой неуверенности (религия). Классовая борьба за уничтожение классов неразрывно связана с развитием бесчисленных форм новой самодеятельности и активности, нового героизма трудящихся масс, она неразрывно связана с борьбой за нового человека, за «всесторонне развитого человека».

Все эти моменты развития порождают в социалистическом реализме радикально новый тип романа. Но мы смешали бы перспективы развития с самим этим развитием, если бы за победами сегодняшнего дня забыли о борьбе, о внешних и внутренних препятствиях, если на место извилистых путей, предписываемых объективной диалектикой классовой борьбы и социалистического строительства, мы провели бы какую-то утопическую прямую линию.

Именно поэтому надо ясно понять, что здесь идет речь о тенденции к эпосу. Борьба пролетариата за «преодоление пережитков капитализма в экономике и сознании людей» развивает новые элементы эпического. Она пробуждает дремавшую до сих пор, деформированную и направленную по ложному пути энергию миллионных масс, поднимает из их среды передовых людей социализма, ведет их к действиям, которые обнаруживают в них ранее неизвестные им самим способности и делают их вождями стремящихся вперед масс. Их выдающиеся индивидуальные качества состоят именно в том, чтобы осуществлять в ясном и определенном виде общественное строительство. Они приобретают следовательно в растущей степени характерные признаки эпических героев. Это новое развертывание элементов эпоса в Р. не является просто художественным обновлением формы и содержания старого эпоса (хотя бы мифологии и т. п.), оно возникает с необходимостью из рождающегося бесклассового общества. Оно не порывает связи и с развитием классического Р. Ибо строительство нового и объективное и субъективное разрушение старого неразрывно, диалектически связаны друг с другом. Именно участием в борьбе за социалистическое строительство люди преодолевают в себе еще существующие идеологические пережитки капитализма. На художественной лит-ре лежит задача показать нового человека в его одновременно индивидуальной и общественной конкретности. Она должна освоить богатство и многогранность соц. строительства для художественного творчества. «История вообще, история революций в частности, всегда богаче содержанием, разнообразнее, разностороннее, живее, „хитрее“, чем воображают самые лучшие партии, самые сознательные авангарды наиболее передовых классов» (Ленин, Сочин., том XXV, стр. 230). Задача Р. в период строительства социализма и заключается в конкретном изображении этого богатства, этой «хитрости» историч. развития, этой борьбы за нового человека, за искоренение всякой деградации человека. И лит-ра социалистического реализма действительно упорно и честно борется за этот новый тип Р., и в этой борьбе за новую художественную форму, за Р., приближающийся к величию эпоса, но в то же время непременно

сохраняющий существенные признаки Р., ею уже достигнуты значительные успехи (Шолохов, Фадеев и др.).

Новое отношение Р. социалистического реализма к проблемам эпического стиля придает вопросу о наследстве на данном этапе развития совсем особое значение. Метод социалистического реализма требует все более энергичного выявления диалектического единства индивидуального и общественного, единичного и типического в человеке. Как ни отличаются общественные условия буржуазного реализма от условий развития социалистического реализма, все же старые реалисты, с их беззаветной смелостью постановки и решения вопросов, представляют то литературное наследство, критическое усвоение которого существенно важно для социалистического реализма. Усвоение наследства этого великого реализма должно быть конечно критическим; оно означает прежде всего углубление творческого метода художественного реализма. Затем, из необходимой тенденции развития социалистического романа в сторону эпической формы вытекает требование, чтобы древний эпос и его теоретическая разработка тоже были включены как важная часть в программу освоения культурного наследства. Для литературы социалистического реализма большое историческое счастье, что ее великий мастер и вождь М. Горький является живым посредствующим звеном между традициями старого реализма и перспективами социалистического реализма. Русская литература не знала того длительного господства декадентщины, какое установилось на Западе в долгие годы революционного затишья. М. Горький находился еще в непосредственных и даже личных отношениях с последними классиками старого реализма (Толстой). Творчество Горького является живым продолжением великих традиций реалистического Р. и вместе с тем их критической переработкой в соответствии с перспективами развития соц. реализма. *Г. Лукач*

Библиография: Теория романа: Huet P. D., Essai sur l'origine des romans, P., 1670; Blankenburg C., v., Versuch über den Roman, 1774; Schlegel F., Brief über den Roman, в его кн. «Prosaische Jugendschriften», hrsg. v. Minor, Bd II, 2 Aufl., Wien, 1906; Biedermann D., v., Der Roman als Kunstwerk, 1870; Spielhagen F., Beiträge zur Theorie u. Technik des Romans, Lpz., 1883; Voelker P., Die Bedeutungsentwicklung des Wortes «Roman», «Zeitschr. f. romanische Philologie», Bd X, 1886; Wolff M. L., Geschichte der Romantheorie, Nürnberg, 1915; Duhamel G., Essai sur le roman, P., 1925; Sommerfeld M., Romantheorie u. Romantypus der deutschen Aufklärung, «Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft», 1926, S. 459—490; Walzel O., Formeigenheiten des Romans, в его кн. «Das Wortkunstwerk», Lpz., 1926, S. 125—151; Massis H., Réflexions sur l'art du roman, P., 1927; Grellmann H., Roman, в кн. «Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte», hrsg. v. P. Merker u. W. Stammler, Bd III, Berlin, 1928—1929 (дана литература). История романа. Общая: Dunlop J., The history of fiction, Edinburgh, 1814 (неоднократно переиздавалась, устарела); Keiter H., Der Roman. Geschichte, Theorie u. Technik des Romans, 4 Auflage, Essen—Ruhr, 1912. Античный роман: Rohde E., Der griechische Roman u. seine Vorläufer, 3 Aufl., Lpz., 1914. Средневековый роман: Lot-Borodine M., Le roman idyllique au moyen âge, Paris, 1914; Burdach K., Die Entstehung des mittelalterl. Romans, в его кн. «Vorspiel», Bd I, Halle, 1925. Америка: Van Doren C. C., The American novel, N. Y., 1926; Marble A. R., A study of the modern novel, British a. American, N. Y.—L., 1928. Англия: Cazamian L., Le roman social en Angleterre, P., 1903; Dibelius W., Englische Romankunst, 2 Bde, Berlin, 1910; Maigron L., Le roman historique à l'époque romantique, P., 1912; Saintsbury G., The English novel, L., 1919; Baker E. A., The history of the English novel, 4 vv., L., 1924—1930; Vowinckel E., Der englische Roman der neuesten Zeit u. Gegenwart, Berlin, 1926; Rotter A., Der Arbeiterroman in England, seit 1880, Reichenberg, 1929. Германия: Pineau L., L'évolution du roman en Allemagne au XIX-e siècle, P., 1909; Dresch J., Le roman social en Allemagne, P., 1912; Mielke H. u. Homann H. J., Der deutsche Roman des 19 u. 20 Jahrhunderts, 7 Aufl., Dresden, 1920; Gerhard M., Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes «Wilhelm Meister», Halle a/S., 1921; Borcherdt H. H., Geschichte des Romans u. der Novelle in Deutschland, Bd I, Lpz., 1926. Испания: Schultheiss A., Der Schelmenroman der Spanier u. seine Nachbildungen, 1893. Италия: Albertazzi A., Storia dei generi letterari italiani: il romanzo, Milano, 1903; Marchesi G. B., Romanzi e romanzieri del Settecento, s. l., 1926. Antonini G., Il romanzo contemporaneo in Italia, Aquila, 1928. Франция: Zola É., Le roman expérimental, Paris, 1880; Его же, Les romanciers naturalistes, Paris, 1881; Brunetière F., Le roman naturaliste, P., 1883; Morillot P., Le roman en France depuis 1610 jusqu'à nos jours, P., 1882; Le Breton A., Le roman au XVIII-e siècle, P., 1898; Merlant J., Le roman personnel de Rousseau à Fromentin, P., 1905; Gilbert E., Le roman en France pendant le XIX-e siècle, 5-e éd., P., 1909; Brun L., Le roman social en France au XIX-e siècle, P., 1910; Reynier G., Les origines du roman réaliste, P., 1912; Его же, Le roman réaliste au XVII-e siècle, P., 1914; Le Breton A., Le roman au XVII-e siècle, 2-e éd., P., 1913; Martino P., Le roman réaliste sous le Second empire, P., 1913; Веселовский А. Н., акад., Греческий роман, «ЖМНП», ч. CLXXXVIII, 1876, кн. II (по поводу работы о Роде по истории романа); Его же, Рабле и его роман, Опыт генетического объяснения, «Вестник Европы», 1878, III; Его же, Теория поэтических родов в их историческом развитии, ч. III. Очерки истории романа, новеллы, народной книги и сказки, СПБ, 1884 (литографир. курс лекций, читанных в СПБ университете в 1883—1884); Его же, Из истории романа и повести, вып. 1. Греко-византийский период, СПБ, 1886 (ср. рец. А. Н. Пыпина, «Вестник Европы», 1886, XII); То же, вып. 2. Славяно-романский, СПБ, 1888; Стороженко Н., Возникновение реального романа, «Северный вестник», 1891, № 12 (перепеч. в сб. статей автора «Из области литературы», М., 1902); Лесевич В., Происхождение современного романа. Genero picaresco, его возникновение, значение и распространение, «Русская мысль», 1898, № 11, и там же, 1901, № 4; Боборыкин П. Д., Европейский роман в XIX ст., Роман на Западе за две трети века, СПБ, 1900 (ср. отзывы: Веселовский А. Н., акад., «Изв. II отд. имп. Акад. наук», т. V, 1900, кн. 3; Спасович В., «Вестник Европы», 1900, № 10; Коган П., «Русская мысль», 1900, № 10; Горнфельд А., «Русское богатство», 1901, № 1 [ср.: Боборыкин П. Д., «Истинно-научное» знание (Ответ моим критикам), «Русская мысль», №№ 8 и 9]; Сиповский В. В., Из истории русского романа и повести (Материалы для библиографии истории и теории русского романа), ч. 1, XVIII в., СПБ, 1903; Веселовский А. Н., акад., Введение к изд.: Жозеф Бедье. Тристан и Изольда, перев. А. А. Веселовского, СПБ, 1903; Тиандер К., Морфология романа, «Вопросы теории и психологии творчества», т. II, вып. 1, СПБ, 1909; Сиповский В. В., Очерки из истории русского романа, т. I, вып. 1 (XVIII в.), СПБ, 1909; То же, вып. 2. Волшебно-рыцарский роман, СПБ, 1910; Головин К. (Орловский), Русский роман и русское общество, изд. 3, СПБ, 1914; Шкловский В., О теории прозы, М., 1925 (статьи: Строение рассказа и романа. Роман тайн. Пародийный роман. Как сделан Дон-Кихот); Нусинов И. М., Проблема исторического романа, В. Гюго и А. Франс, Гиз, М.—Л. 1927; Грифцов Б. А., Теория романа, ГАХН, М., 1927; Французский реалистический роман XIX в., Сб. статей, ГИХЛ, Л.—М., 1932; Социалистический реализм и исторический роман, «Октябрь», 1934, № 7 (дискуссия).

