83
Л64

Г2167 #7395
83
Л64
Г 11
1939
51710
Лит. эпз.
2-10

Книга должна быть
возвращена не позже
указанного здесь срока

Колич. предыд. выдач

83
Л64

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

★

Г 2167
5-1710
95
77
68,
15

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:
И. И. ЛЕБЕДЕВ-ПОЛЯНСКИЙ,
И. М. НУСИНОВ

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

ТОМ ОДИННАДЦАТЫЙ

Дмитр... ...блиотека
Московской области

ГОСЛИТИЗДАТ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
МОСКВА ★ 1939

83.92
8
Л64
Энциклопедия литературная



Том сдан в производство 17 марта 1938 г.
Подписан к печати 9 марта 1939 г.

ЛИ-ЭН-М-39(Т. 11)

Адрес издательства: улица 25 Октября, 10/2.

16-я типография треста «Полиграфкнига», Москва, Трехпрудный пер., д. 9.
Уполномоченный Главлита А-3083. Тираж 21 000 экз. Заказ № 504.
Бумага 72×108/16. 25 3/4 печ. листов текста × 90 000 зн. = 58 авт. л.

РЕДАКЦИЯ «ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»

РЕДАКЦИОННОЕ БЮРО

Зам. гл. редактора — **П. И. Лебедев-Полянский**. Ученый секретарь — **Е. Н. Михайлова.**

РЕДАКЦИОННЫЙ АППАРАТ

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ	— Редактор **Б. В. Михайловский**
ЛИНГВИСТИКА И ПОЭТИКА	— Редактор **Р. О. Шор**
АНТИЧНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ	— Редактор **Б. И. Пуришев**
ЗАП.-ЕВРОПЕЙСКИЕ И АМЕРИКАНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ	— Редакторы **А. Лаврецкий** и **Б. И. Пуришев**
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ДО XX В.	— Редактор **У. Р. Фохт**
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX В. (дооктябрьская и советская)	— Редактор **Л. М. Поляк**
ЕВРЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	— Редактор **И. М. Нусинов**
ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СССР (кроме русской)	— Редактор **С. М. Гордон**

Иллюстративный материал подобран **М. Л. Ишеховской**. Библиография составлена: **Н. М. Чен-**
Трениным
ктирована
Капелевич.
.

По техническим причинам статья **«Финк В.»** помещена перед статьей **«Федоров А.»**, а статья **«Фиш Г.»** перед статьей **«Фелибры»**.

В определение понятия **«Стиль»** вкралась грубая, искажающая смысл опечатка: на стр. 40, строка 5 снизу, напечатано «раскрывающее», следует читать «раскрывающей».

В статье **«Унанимизм»** в последнем абзаце на стр. 598 фразу «Как „социальные" поэты» и т. д., ошибочно набранную дважды, в первом случае читать не следует.

В статье **«Урбан»** на стр. 606 вместо датировки романа «Hmlyna úsvite» 1920 г. следует читать 1930.

СПИСОК ВАЖНЕЙШИХ СТАТЕЙ XI ТОМА

СТЕНДАЛЬ—Н. Рыкова
СТИХОСЛОЖЕНИЕ—Л. Тимофеев, И. Тронский, М. Штокмар
СТИЛЬ—Г. Поспелов
СУЛЕЙМАН СТАЛЬСКИЙ—Р. Фатуев
СУХОВО-КОБЫЛИН — В. Гольдинер
СЮЖЕТ — П. Михайлов, Б. Михайловский
ТАГОР РАБИНДРАНАТ—А. П. Баранников
ТЕККЕРЕЙ — М. Заблудовский
ТИП — П. Михайлов
ТИХОНОВ Н. — А. Малинкин
ТОЛСТОЙ А. Н. — Р. Мессер
ТОЛСТОЙ Л. Н. — М. Юнович
ТРАГЕДИЯ — Е. Козина
ТРУБАДУРЫ — В. Дынник
ТУРГЕНЕВ — Г. Поспелов
ТЫНЯНОВ — Ев. Тагер
ТЫЧИНА — Л. Подгайный
УКРАИНКА ЛЕСЯ — Е. Кирилюк
УКРАИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА — А. Белецкий, Е. Кирилюк, Л. Подгайный
УСПЕНСКИЙ Г. — Н. Мещеряков
ФАДЕЕВ — Ф. Левин
ФАНТАСТИКА — Б. Михайловский
ФАУСТ — Б. Пуришев
ФЕЙХТВАНГЕР — Р. Миллер-Будницкая
ФЕТ—Б. Михайловский
ФИЛДИНГ — А. Елистратова
ФИРДОУСИ—Е. Э. Бертельс
ФЛОБЕР — Н. Рыкова
ФОЛЬКЛОР — Ю. Соколов
ФОНЕТИКА — Р. О. Шор
ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ — Л. Тимофеев

ИЛЛЮСТРАЦИИ И ПОРТРЕТЫ

(на вкладных листах)

	Между стр.
СТЕНДАЛЬ (портрет)	20—21
СУЛЕЙМАН СТАЛЬСКИЙ (портрет)	104—105
ТОЛСТОЙ Л. (портрет, цветн. автотипия)	308—309
ТОЛСТОЙ Л. (портрет)	316—317
ТОЛСТОЙ Л. (иллюстрация)	332—333
ТРАГЕДИЯ (иллюстрация, цветн. автотипия)	356—357
ТУРГЕНЕВ (портрет)	428—429
«ТЫСЯЧА И ОДНА НОЧЬ» (иллюстрация, цветн. автотипия)	456—457
УКРАИНСКАЯ ЛИТ-РА (иллюстрация, цветн. автотипия)	516—517
УСПЕНСКИЙ Г. (портрет)	616—617
ФИРДОУСИ (иллюстрация, цветн. автотипия)	756—757
ФЛОБЕР (портрет)	768—769

С

СТАНСЫ—лирическое стихотворение, состоящее из строф (от 4 до 12 стихов в каждой), композиционно законченных и обособленных друг от друга. Требование композиционной независимости строф, составляющих С., выражается в запрещении смысловых переносов из одной строфы в другую (строфического «enjambement») и в обязательности самостоятельных рифм, не повторяющихся в других строфах.

Эти условия построения С. нашли свое отражение в самом термине, происходящем от итальянского слова «stanza», что означает «остановка», «покой». Следует отметить, что первоначально, в средние века и эпоху Возрождения, понятие С. было в композиционном отношении более определенным, чем в наше время, включая ряд требований относительно числа слогов в стихе, расположения рифм и т. п. В лирике трубадуров под С., в противовес значительным по объему лирическим формам, подразумевалась небольшая песенка с куплетным построением. В дальнейшем утеря куплетно-песенной основы в С. привела к неясности и неопределенности термина, к-рый напр. в немецкой поэзии стал применяться к о к т а в е (*см.*), а во Франции нередко употребляется как синоним термина «с т р о ф а» (*см.*).

В русской поэзии форма С. чаще всего применялась в жанре медитативной лирики. Ср. стансы Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных», в которых современная форма С. нашла законченное выражение.

См. «Строфа», «Стихосложение». *м. ш.*

СТАНЮКОВИЧ Константин Михайлович [1843—1903; псевдонимы: Костин, Откровенный писатель, Пимен и др.]—беллетрист. Р. в семье адмирала. В 1857 поступил в морской корпус. Морская карьера нисколько не привлекала С.; воспитанный на идеях Белинского и Добролюбова, он хотел «служить народу». В 1860—1861 Станюкович был отправлен в дальнее морское плавание. В чине лейтенанта С. вышел в отставку и отправился в 1865 в качестве учителя в деревню, куда стремилась в то время лучшая часть радикальной молодежи. Работать в деревне в условиях самодержавия было крайне трудно; С. пришлось вернуться в город и поступить на службу. Здесь он испытал немало неудач, неизбежных для человека с радикальными убеждениями. Этот период своей жизни С. описал в своем первом романе «Без исхода» [1872]. С 1863 С. начал печататься, а с 1872 он постоянный сотрудник журнала «Дело», где и был помещен его первый роман. Руководителем журнала был Н. Шелгунов, сотрудниками критического и публицистического отделов — преимущественно люди также радикальных взглядов, как Щапов, Ткачев, Якубович-Мельшин и др. Работа в этом журнале всецело определила идейные и политические позиции самого С.

Фельетоны С. и статьи Шелгунова говорят о единстве их взглядов. Характерное для мировоззрения радикальной народнической интеллигенции 70-х гг. отрицательное отношение к капитализму насквозь проникает все крупные романы С., посвященные поколению 80—90-х годов («Два брата», «Откровенные», «Равнодушные», «Жрецы» и др.). Мир в них резко распадается на два лагеря. В одном из них все те, к-рые пошли на службу буржуазной действительности 80-х гг. Здесь и крупные дельцы, и буржуазные адвокаты, и профессора-проповедники малых дел, и декадентская молодежь; по другую сторону— носители «бесполезного геройства», на стороне к-рых, разумеется, все симпатии писателя-семидесятника, за связь с народовольцами попавшего в 1885 в томскую ссылку [по 1888].

Романы С. написаны легко и занимательно, охотно читаются и в наше время, но в художественном отношении они несравненно слабее его фельетонов на те же темы, объединенных под названием «Письма знатного иностранца» и «Картинки общественной жизни».

Значительно более художественны завоевавшие себе широкую популярность морские рассказы С. Критики, к-рые объясняли их высокое качество тем, что С. перестал быть в них тенденциозным публицистом, а стал объективным «чистым» художником, глубоко заблуждались. Общественные взгляды С.-семидесятника столь же полно и сильно сказались в «Морских рассказах», как и в романах, только в «Морских рассказах» они выражены тоньше и сложнее. Если в романах

С. общие идеи зачастую не получили образного выражения, то в рассказах они формируют сюжет, распределяют свет и тени. Взаимоотношения обитателей палубы его интересуют гл. обр. со стороны отражения в них социальной дифференциации современной ему России. Радикальный интеллигент в чине мичмана или лейтенанта и крестьянин-матрос—излюбленные герои С. К офицерам-морякам—представителям господствующих классов—он так же недоброжелателен, как и к буржуазным дельцам, и при изображении их не жалеет черных красок. В рассказах С. налицо несомненная поэтизация прошлого в жизни морского флота, к-рое на фоне неприемлемого для автора настоящего выступает несколько идеализированным. Несомненно также народническое приукрашивание интеллигентов и крестьян. Эмоциональность рассказов Станюковича, их сюжетность и общественное содержание сохраняют свое значение и в настоящее время.

Библиография: I. Собр. сочин., 13 тт., изд. А. А. Карцева, М., 1896—1900; Полн. собран. сочин., под ред. и с биографич. очерком П. В. Быкова, 2 изд., 12 тт., изд. А. Ф. Маркса, СПБ. 1906—1907 (приложен. к ж. «Нива» на 1906—1907); Морские рассказы (Подготовка текста, статья и примеч. М. М. Поляковой), ГИХЛ, [М.], 1934; и др. отд. изд. произвед. *М. Полякова*

СТАРИЦЬКИЙ Михаил Петрович [1840—1904]—украинский драматург и поэт. Род. в семье помещика. Учился в Харьковском и Киевском ун-тах. С 70-х годов сотрудничал с композитором М. Лысенко: писал либретто для его опер, делал инсценировки для любительских кружков. С 1883 началась антрепренерская и режиссерская деятельность С., продолжавшаяся до 1895. За это время С. написал большинство своих пьес (свыше 30), являющихся гл. обр. переделками прозаических и драматических произведений разных писателей—Гоголя, Я. Кухаренка, В. Александрова, Ожешко, Нечуя-Левицкого, П. Мирного и др.

Лишь в незначительной части своих пьес Старицький касался социальной проблематики («Не судилося», «Ой, не ходи, Грицю», «Розбите сердце», «У темряві»), сочувственно рисуя образы искателей «правды», защищая право трудящегося крестьянина на материальное и сословное раскрепощение в условиях капиталистического строя. В большинстве же своих пьес, посвященных семейно-бытовым отношениям («Цыганка Аза», переделки П. Мирного, Нечуя-Левицкого), С. изображал гл. обр. украинскую сельскую жизнь в духе сентиментальной экзотики («Майска ніч», «Сорочинський ярмарок»).

Исторические пьесы С., переделанные частью из произведений других писателей («Тарас Бульба»), частью из собственных его романов («Облога Буші»), имеют налет националистической романтики. В них писатель стремился усилить внешние сценические эффекты и широко использовать украинский фольклор.

Влияние мелодрамы XIX в. ослабляло реализм С., приводило к нарочитой напыщенности языка и действующих лиц, искусственной декламационности, преувеличенной трагичности позы и жеста.

С. много переводил и подражал (Мицкевич, Сырокомля, Пушкин, Лермонтов, Байрон, Гюго, Надсон, Некрасов и др.). Для стихов С. характерны мотивы тоски, печали, обездоленности, воспевание абстрактного и туманного «правдоискательства», что ставило его в один ряд с поэтами либерально-культурнического направления (О. Пчілка и др.).

Популярны стихи С., близкие по духу народной поэзии (песни: «Ніч яка, господи»; «Не сумуй, моя зоре кохана»; «Ох і де ти, зіронько та вечірняя?»).

Библиография: I. Казки Андерсена, Київ, 1873; Різдвяна ніч, оперетта по Гоголю, Київ, 1874 (переизд. в 1876 и 1883); Байки Крилова, Київ, 1874 (2 изд. 1882); Сорочинський ярмарок, Київ, 1875 (2 изд. 1883); Сербські народні думи і пісні, Київ, 1876; Чорноморці, оперетта по Кухаренку з муз. Лисенка, Київ, 1876; З давнього жиитку. Поезії, 2 тт., Київ, 1882—1883 (оригинальные стихи и переводы); Гамлет, принц Данський, Київ, 1882; Стихи и драма «Не судилося» в альманахе «Рада», Київ, 1883, т. I; Малороссийский театр (сб. пьес), М., 1890; Драматичні твори, изд. Рассохина, Київ 1907 (т. I—III); Поезії М. П. Старицького, Київ, 1908 (стихи 1861—1904).

П. Старицький М., Зо мли минулого (Нова гром.), 1906, VIII; Франко Ів., М. П. Старицький, ЛНВ, 1902, VI; Пчілка О., М. Старицький, Київ, 1904, V.

СТАРОСЛАВЯНСКИЙ ЯЗЫК, иначе—древнецерковнославянский язык—наиболее древний из письменных славянских языков (*см.*), распространившийся среди южных, восточных и отчасти западных славян в IX—X вв. н. э. в качестве языка христианской церкви и лит-ры. По своему происхождению С. яз. представляет собой письменную обработку одного из говоров болгарского языка второй половины IX в., именно—говора гор. Солуня в западной Македонии (ныне—Салоники). Однако первоначальное распространение славянский язык получил в западнославянской среде, в Велико-Моравском княжестве (в пределах нынешней Чехословакии).

С. яз. возник как язык перевода христианских богослужебных книг с греческого для нужд христианской миссионерской деятельности в Моравии. В 863 велико-моравский князь Ростислав, стремясь к независимости по отношению к немецкому духовенству, представлявшему в Моравии римскую церковь, отправил к византийскому императору Михаилу III посольство с просьбой прислать ему лиц, к-рые могли бы проповедывать моравам христианство на понятном для них языке. Эта проповедническая миссия была возложена на братьев Константина (в монашестве Кирилла) и Мефодия, сыновей видного византийского вельможи, уроженцев Солуня, знавших язык местных болгарских поселенцев. Перед отправлением в Моравию Константин составил славянскую азбуку, по мнению большинства ученых так наз. глаголицу (*см.*), и успел также приступить к переводческой работе, к-рая продолжалась уже в Моравии. Свою миссионерскую деятельность Константин и Мефодий распространили также на славянское княжество Коцела на Блатенском озере, в Паннонии (ныне в пределах Венгрии), где жили словене—один из южнославянских народов. После смерти Константина [869] и Мефодия [885] их ученики перенесли свою деятельность в Болгарию,

к-рая в конце IX и начале X в. переживала эпоху большого лит-ого подъема. С деятельностью учеников Константина и Мефодия в Болгарии, повидимому, связано появление второй славянской азбуки, вероятно, так наз. кириллицы (*см.*), а также некоторых отличий в языке сравнительно со С. яз. старшей поры. От болгар С. яз. перешел к сербам, а затем и в Киевскую Русь. С течением времени С. яз., служивший церковно-литературным языком для различных славянских народов, в среде каждого из этих народов в известной мере ассимилировался соответствующим живым славянским языком, так что по отношению к XI—XII вв. приходится уже говорить о местных разновидностях или так наз. изводах С. яз. Из них важнейшими являются русский, болгарский и сербский изводы. Число известных памятников собственно С. яз. невелико. Все они не датированы, но по различным внутренним соображениям должны быть относимы ко времени не позже XI в. и не ранее конца X в. Из них важнейшие: а) писанные глаголицей — Зографское Евангелие (Публичная Библиотека им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде), Мариинское Ев. (Библ. им. Ленина в Москве), Ассеманиево Ев. (Ватиканская Библ.), так наз. Сборник Клоца, Синайский Требник, Синайская Псалтырь, Киевский Миссал; б) писанные кириллицей—так наз. Саввина книга (Моск. Исторический Музей), Супрасльская рукопись, Хиландарские листки и др. Древнейшим памятником русского извода С. яз. является так наз. Остромирово Ев. (1056—1057, хранится в Публичной Библиотеке в Ленинграде), древнейшие памятники болгарского извода — Добромирово Ев. и Болонская Псалтырь XII в., сербского извода — Мирославово Ев. XII в.

Являясь древнейшим письменным выражением славянской речи, С. яз. сохраняет в своем строе многие особенности, утраченные современными славянскими языками (напр. так наз. «глухие» гласные ъ и ь, носовые гласные, сохраняющиеся сейчас лишь в польском яз. и в некоторых македонских говорах, сложная система прошедших времен в глаголе и др.). Но в то же время в сравнении с другими индоевропейскими языками (*см.*) С. яз. обнаруживает много новообразований (особенно в фонетике), вообще характеризующих славянские языки (напр. возникновение качественных различий между долгими и краткими гласными, уничтожение закрытых слогов, смягчение задненебных согласных в шипящие и свистящие, различные изменения в соотношении типов склонения, новая форма имперфекта и т. д.). Лексика и синтаксис С. яз. испытали глубокое воздействие со стороны греческого языка, т. е. языка, на к-ром были написаны оригиналы старославянских переводов.

Значение С. яз. для науки о языке обусловлено не только его древностью, но также той большой ролью, которая ему принадлежит в судьбе более молодых славянских лит-ых языков, в частности—русского. На почве русского извода С. яз. с течением времени сложился церковнославянский язык, бывший основным языком письменности на Руси до конца XVII века (см. «*Русский язык*»). Русская разновидность церковнославянского языка оставила глубокие следы и в русском национально-литературном языке, заметные до сих пор, так называемые славянизмы (*см.*). О месте С. яз. среди других славянских языков *см.* еще «*Славянские языки*».

Глаголица болгарская	Глаголица хорватская	Кириллица.	Первоначальное звуковое значение
ⰰ ⰰ	ⰰ ⰰ	А а	а
ⰱ ⰱ	ⰱ ⰱ	Б б	б
ⰲ ⰲ	ⰲ ⰲ	В в	в
ⰳ ⰳ	ⰳ ⰳ	Г г	г
ⰴ ⰴ	ⰴ ⰴ	Д д	д
ⰵ ⰵ ⰹ	ⰵ ⰵ	Є є ѥ Ꙗ ꙗ	е, je
ⰶ ⰶ	ⰶ ⰶ	Ж ж	ж
ⰷ ⰷ	ⰷ ⰷ	Ѕ ѕ ꙅ ꙅ	дз
ⰸ ⰸ	ⰸ ⰸ	З ꙁ ʒ ʒ	з
ⰹ ⰹ	ⰹ ⰹ	І і (ι) ї	и
ⰺ ⰺ	ⰺ ⰺ	Н н и	и
ⰻ ⰻ	ⰻ ⰻ	(ћ)	к *средненебное*
ⰼ ⰼ	ⰼ ⰼ	К к	к
ⰽ ⰽ	ⰽ ⰽ	Л л	л
ⰾ ⰾ	ⰾ ⰾ	М ᴍ м	м
ⰿ ⰿ	ⰿ ⰿ	Н н	н
ⱀ ⱀ	ⱀ ⱀ	О о ꙩ	о
ⱁ ⱁ	ⱁ ⱁ	П п	п
ⱂ ⱂ	ⱂ ⱂ	Р ꙋ	р
ⱃ ⱃ	ⱃ ⱃ	С с	с
ⱄ ⱄ	ⱄ ⱄ	Т т	т
ⱅ ⱅ	ⱅ ⱅ	Оу оу ꙋ ꙋ	у
ⱆ ⱆ	ⱆ ⱆ	Ф ф	ф
ⱇ ⱇ ⱈ	ⱇ ⱇ	Х х χ	х
ⱉ ⱉ	ⱉ ⱉ	Ѡ ѡ ѽ	о
ⱊ ⱊ	ⱊ ⱊ	Ѿ ѿ	шт
ⱋ ⱋ	ⱋ ⱋ	Ц ц	ц
ⱌ ⱌ	ⱌ ⱌ	Ч ч (ҫ ꙇ)	ч
ⱍ ⱍ	ⱍ ⱍ	Ш ш	ш
ⱎ ⱎ Ⱑ	ⱎ ⱎ ⱑ	Ъ ъ	*редуцированное закрытое* о
ⱏ ⱏ ⱐ ⱒ		Ы ы ꙑ (ъі) ъі	ы
ⱏ ⱏ Ⱑ	ⱎ ⱎ ⱑ	Ь ь	*редуцированное закрытое* е
ⱔ ⱔ	ⱔ ⱔ	Ѣ ѣ	еа, ие
ⱕ ⱕ	ⱕ ⱕ	Ю ю	ју
		Ꙗ ꙗ	ја
ⱑ ⱑ ⱑ Ⱑ Ⱑ		Ѧ ѧ Ѩ ѩ Ѫ ѫ Ѭ ѭ	е *носовое*, јо *носовое*
		Ѯ ѯ (Ѯ)	о *носовое*
		Ѭ ѭ	јо *носовое*
		Ѯ ѯ	*для передачи греческого* ζ
		Ѱ ѱ	*для передачи греческого* ψ
		Θ ѳ	*для передачи греческого* ϑ
		Ѵ ѵ	*для передачи греческого* υ

Библиография: I. Фортунатов, Лекции по фонетике старославянского языка, П., 1919 (посмертное изд.; перепечатка не вышедшего в свет издания, печатавшегося в 1885—1890); Грунский Н., Лекции по древне-церковнославянскому языку, 2-е издание, Юрьев, 1914; Leskien A., Handbuch der altbulgarischen (altkirchenslavischen) Sprache, 5 Aufl., Weimar, 1910. Русский перев. со 2-го изд. «Грамматика старославянского языка» с дополнением А. А. Шахматова и В. Н. Щепкина (по языку Остромирова Евангелия, М., 1890); Его же, Grammatik der altbulgarischen (altkirchenslavischen) Sprache, Heidelberg, 1909 (русский перевод Н. М. Петровского, Казань, 1915); Vondrak W.,Altkirchenslavische Grammatik,2 Aufl., Berlin, 1912; Jagic V., Entstehungsgeschichte der kirchenslavischen Sprache, 2 Auflage, Berlin, 1913; Diels P., Altkirchenslavische Grammatik, 2 vls, Heidelberg, 1932—1934; Los J., Gramatyka staroslowiańska, Lwów, 1922. *Г. В.*

СТАСОВ Владимир Васильевич [1824—1906]—историк искусства и лит-ры, музыкальный и художественный критик и археолог. Сын известного архитектора В. П. Стасова. Окончил курс в императорском училище правоведения.

Научная и критическая деятельность С. очень разнообразна (русская история, фольклор, история искусств). Основная историко-литературная работа С.—«Происхождение русских былин»—вызвала большую полемику в научных кругах. В ней С., опираясь на теорию Бенфея, развивал ту мысль, что русские былины не имеют в себе ничего действительно русского и являются перенесением на русскую почву восточных (индийских и др.) тем и мотивов через посредство тюркских и монгольских народов. Основная цель работы, как указал сам автор,—борьба со славянофильской трактовкой образов былинных героев как воплощений истинно-русской народной души. Работа вызвала ожесточенные нападки на автора (Гильфердинг, О. Миллер, Бессонов и др.). Но точка зрения С. нашла поддержку у В. Ф. Миллера и особенно у Г. Н. Потанина. С. действительно переоценил значение восточных мотивов в былинах, допуская часто поверхностные и схематические сближения русских произведений с восточными. Однако его работа сыграла в свое время большую роль в разрушении славянофильской трактовки русского фольклора, показав необходимость учета международных связей при изучении истории русской устной поэзии.

В многочисленных критических статьях, охватывающих область музыки, театра, живописи и лит-ры, С. всегда на первое место ставил идейность и правдивость произведения. Враг всяких внешних эффектов, С. считал основной задачей художника воссоздавать «те характеры, типы, события ежедневной жизни, которые первый научил видеть и создавать Гоголь». В соответствии с этим С. явился лит-ым выразителем художественной идеологии «новой русской музыкальной школы», прозванной им «могучей кучкой», творческая практика к-рой содержала в себе элементы народничества и реализма. В области живописи С. явился горячим защитником передвижничества. В лит-ре С. высоко ставил Толстого и жестоко критиковал раннего Тургенева за «тепленькую водичку кротости и смирения», хотя последующие его произведения, в частности «Новь», ошибочно ставил очень высоко.

Сторонник национальной самобытности русского искуства, С. хотя и был чужд реакционно-славянофильской трактовке самобытности, однако, одновременно враждебно относился к революционно-демократическому ее пониманию. Поэтому Стасов и не смог понять подлинную природу русской народной эпической поэзии.

Библиография: I. Собрание сочинений, т. I—IV, СПБ, 1894—1901; Избранные сочинения в двух томах, изд. «Искусство», т. I, М.—Л., 1937.

II. Вл. Каренин, Владимир Стасов. Очерк его жизни и деятельности, ч. 1 и 2, изд. «Мысль», Л., 1927; Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка. 1878—1906. Ред. и примечания В. Д. Комаровой и Л. Б. Модзалевского, изд. «Прибой», Л., 1929. *Н. Л.*

СТАТИСТИЧЕСКИЙ МЕТОД—*см.* «*Метод*».

СТАФФ Леопольд [1878—]—современный польский поэт. Происходит из мелкобуржуазной еврейской семьи из Львова. Окончил Львовский ун-т по философскому факультету. С. начал творить на рубеже двадцатого века, когда вся буржуазная литература переживала период декадентства. Одним из самых ярких представителей этого упадочного течения в польской лит-ре несомненно был С. В 1901 С. выступил с первой книгой стихов «Сны о могуществе» (Sny o potędze). В этом сборнике и в следующем произведении С.—«Пан Твардовский» (Mistrz Twardowski, 1902), критика усматривала влияние Ницше, немецких поэтов—Альфреда Момберта с его космическими видениями и неоромантика Гуго фон Гофмансталя. Самое название первой книги стихов С. может подсказать, что С. вдохновляли ницшеанские мечты о «сверхчеловеке», стремление к власти.

Однако во всем творчестве Стаффа—«День души» (Dzień duszy, 1903), «Птицам небесным» (Ptakom niebieskim, 1905), «Цветущая ветвь» (Gałąź kwitnąca, 1908), «Улыбки часов» (Uśmiechy godzin, 1910), «Лебедь и лира» (Łabędź i lira, 1914) и др. — преобладали иные мотивы — бессилия и безволия, усталости, отцветания. Если и были ницшеанские мотивы, то они скоро отзвучали, и уже в цикле стихов «Песни, пропетые себе и ночи» поэт должен признать: «Сон опутал мощь... Я больше не умею ни жить, ни гибнуть, ни отважно побеждать». Отсюда уход от всего реального в мир фантазии. Характерно стихотворение «Поводырка», в к-ром поэт говорит с девушкой, избранной им в поводыри. Он молит ее указать ему путь—бессильному, несчастному и слабому, но когда они доходят до перекрестка дорог, он узнает, что поводырка его слепая и немая. Для поэта остается лишь мечта о смерти и надежда на потусторонний мир.

С. безусловно большой мастер стиха, познавший во всем совершенстве искусство музыкальной речи. Порою он может блеснуть такими стихами, как написанный с большой силой «Кузнец», навеянная народными мотивами «Баллада о потерянном башмачке», как нежно лирические «Осеннее письмо» или «Твои золотые волосы».

С. является точно так же автором ряда драм—«Клад» (Skarb,1904), «Годива» (Godiwa, 1906) и др., но значительного влияния на развитие польского театра он не имел. «Клад», к-рый критика сравнивала с «Жизнью чело-

века» Андреева, ставился не без успеха в Кракове и Львове.

Библиография: I. Кроме упомянутых, стихи: «В тени меча» (W cieniu miecza, Lwów, 1911), «Сев судьбы» (Siew doli, 1916), «Радуга слез и крови» (Tęcza łez i krwi, Kraków, 1918), «Вино любви» (Wino miłości, Warszawa, 1919), «Глаза бездны» (Oczy otchłani, Warszawa, 1919), «Песнь о жавороике» (Pieśń o skowronku, Warszawa, 1919), «Шумящая раковина» (Szumiąca muszla, Warszawa, 1921), «Сады» (Sady, Warszawa, 1919), «Полевые тропы» (Ścieżki polne, Warszawa, 1919), «Кормясь на лету» (Żywiąc się w locie, Warszawa, 1922), «Избранные стихи» (Wybór poezji, 1921). Драмы: «Зрелище» (Igrzysko, Lwów, 1909), «Это самое» (To samo, Lwów, 1912) и др. *М. Живов*

СТАШЕК Анталь [Antal Stašek, 1843—1931]—псевдоним чешского поэта и писателя Антонина Земана (Antonin Zeman), начавшего литературную деятельность с подражания Байрону. Первый сборник стихов вышел в 1876—«Стихи» (Básně) и второй в 1880. С. в 70-е и 80-е годы писал повести в стихах. Содержание этих повестей частью историческое—«Из эпохи таборитов» (I doby taború, 1884), частью из жизни чешской провинции—района Исполиновых гор, где С. жил много лет, занимаясь адвокатурой. Первая повесть С., написанная прозой,—«Сапожник Матвей» (Švec Matouš, 1875), примыкает к повестям в народном духе, начало которых в чешской лит-ре было положено идиллически-бытовыми повестями Б. Немцовой. В романе «Неоконченная картина» (Nedokonený obraz, 1878) С. выводит сильных духом крестьян-горцев, носителей национальных чешских начал. С. постепенно приходит к реалистическому изображению действительности и достигает блестящего успеха в цикле повестей «Мечтатели наших гор» (Blouznivci našich hor, 1893, отд. изд. 1895), где даны ярко очерченные фигуры крестьян северо-восточной Чехии, среди которых живы и сильны традиции чешского реформационного движения. Большой социальный роман Сташека—«В темных водоворотах» (V temných virech, 1900)—яркая картина борьбы капитализма с нарастающим рабочим движением. Роман «На рубеже» (Na rozhraní, 1907) посвящен борьбе чехов на экономическом фронте с богатыми предпринимателями-немцами. Национальная борьба в мелкобуржуазных кругах Чехии дана в романе «Прелюдия» [1918]. В романе «Богатство» [1918] С. в мрачных картинах нарисовал господство капитализма.

Библиография: I. Novák I. a A., Přehledné dějiny české literatury, Praha, 1926. *К. П.*

СТЕЙНМАР или ШТЕЙНМАР [Hêr Steinmar]—немецкий миннезингер второй полов. XIII в.; исследователи пытаются отожествить его с Бертольдом С., служилым рыцарем из Klingnau в Тюргау, имя которого засвидетельствовано в грамотах и документах между 1251 и 1288. В своей лирической продукции С. продолжал манеру так наз. «сельского миннезанга» (Höfische Dorfpoesie), подражая хороводным (Reigen, *см.*) и зимним песням (Winterlied) Нитгарта фон Рювенталя и Готфрита фон Нифена. Пародируя куртуазную альбу («Swer tougenliche minne hât»), С. восхваляет любовь к простой девушке, живущей в избе и собирающей траву («eine süeze selderîn... eine dirne die nâch krûte gât»), а разочаровавшись и в этой любви,—разгул сытой плодоносной осени (Sît si mir niht lônen wil»); этой непретенциозной тематике соответствует простой, местами грубоватый язык, натуралистические, иногда бурлескные образы: так, поэт хвалится своей широкой глоткой—он не подавится и целым гусем; от любви он хочет скрыться, как «утка ныряет в ручей от быстрого сокола» и т. п.

Библиография: I. Minnesinger, hrsgb. v. H. v. d. Hagen, Bde II, IV, Lpz., 1838; Die schweizer Minnesänger, hrsgb. v. K. Bartsch, Frauenfeld, 1886.

II. Uhland L., Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage, Bd. V, Stuttgart, 1870; Meissner R., Bertold Steinmar von Klingnau und seine Lieder, Paderborn, 1886; Neumann A., Über das Leben und die Gedichte des Minnesingers Steinmar, Lpz., 1886. *R. S.*

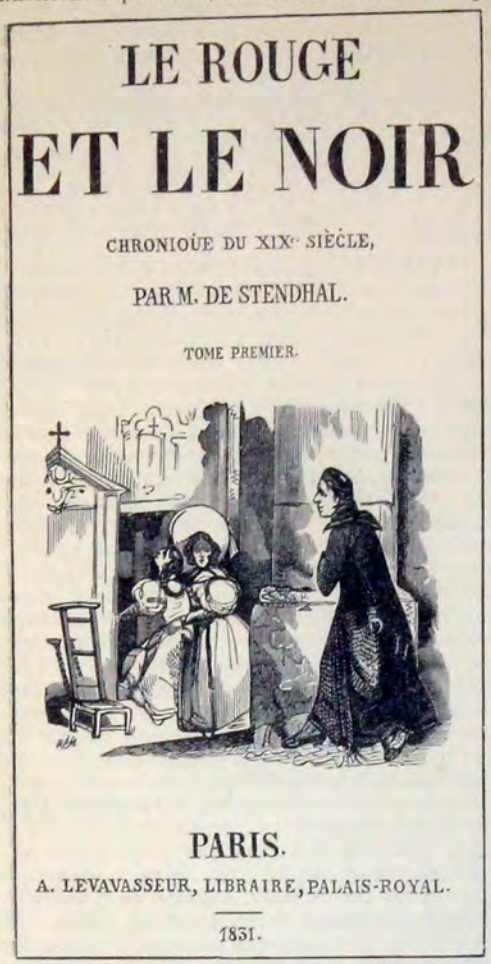
СТЕККЕТИ Лоренцо [Lorenzo Stecchetti]—вымышленное имя, вошедшее в историю итальянской лит-ры с 1877, когда болонский библиотекарь Олиндо Гверрини [1845—1916] выпустил книгу стихов «Postuma», приписав ее авторство якобы скончавшемуся от чахотки молодому поэту С. В книге звучат мотивы, связанные с «судьбой поэта»: сознание близкой смерти, любви, меланхолии, наряду с иронией, эротизмом, антиклерикальными выпадами. Своеобразная смесь влияний (Беранже, Мюссе, Бодлер, Ришпен, Гейне), а также легкий стих способствовали громадному успеху «Postuma» в среде мелкобуржуазной молодежи. Лирика обыкновенных человеческих эмоций, будничного существования была здесь впервые смело противопоставлена господствовавшим традициям Кардуччи, гражданственной или сугубо идеалистической тематике и выспренной форме, уже не соответствовавшей сознанию буржуазии, вышедшей из героического периода национального объединения. Кардуччианцы обрушились на книгу с обвинениями в материализме и порнографии; она явилась предвозвестницей верализма (*см.*), главным представителем к-рого в лирике и считается Гверрини. У него мы находим тот же позитивизм, обращение к частной жизни, сниженный стиль, простоту языка. Но у Гверрини развиваются уже почти богемный субъективизм, утрировка чувства, склонность к лит-ой игре, «личинам»: он выступает то с эротическими истерическими стихами под именем Арджии Зболенфи (Argia Sbolenfi), то с народными стихами на венецианском диалекте от имени Бепи. Однако книга Лоренцо С. остается его основным вкладом в лит-ру.

Библиография: I. Lorenzo Stecchetti, Postuma, Bologna, 1877; Guerrini O., Polemica, Modena, 1878; Nova Polemica, Bologna, 1878; Le Rime, Bologna, 1903; Brandelli, 2 vls, Roma, 1883; Rime di A. Sbolenfi, Bologna, 1897; Opera nova, chiamata Ciacole de Bepi, Roma, 1908; Sonetti romagnoli, Bologna, 1920.

II. Некоторые стихотворения Стеккети переведены на русск. яз. в «Новом журнале иностранной литературы, искусства и науки», 1901, №№ 1 и 10 (перевод И. Гриневской и Н. И.). Иванов М. М., Очерки современной итальянской литературы, СПБ, 1902; Овет А., История итальянской литературы, СПБ, 1908, и Гиз, Москва, 1922; Cremieux B., Panorama de la littérature italienne contemporaine, 4 éd., P., 1928; Groce B., La letteratura della nuova Italia, v. II, 3 ed., Bari, 1929, pp. 127—144. *Е. Кунина*

СТЕНДАЛЬ Фредерик [настоящее имя—Анри Бейль, 1783—1842]—французский писатель, один из основоположников французского реалистического романа XIX в. Р. в

Гренобле в буржуазной семье, почти все члены которой (за исключением деда—вольтерьянца, оказавшего огромное влияние на маленького Анри) отличались консервативными убеждениями и не скрывали своей ненависти к революции. В значительной мере


LE ROUGE
ET LE NOIR
CHRONIQUE DU XIX^e SIÈCLE,
PAR M. DE STENDHAL.
TOME PREMIER.
PARIS.
A. LEVAVASSEUR, LIBRAIRE, PALAIS-ROYAL.
1831.

Титульный лист 1-го изд. романа Стендаля «Красное и черное», 1831.

именно благодаря этому, бунтуя против нелюбимого отца, С., еще мальчик, демонстративно заявил себя «якобинцем и патриотом». В 1799 он уехал в Париж для поступления в политехнический ин-т, некоторое время служил в военном министерстве, затем отправился вместе с армией Бонапарта в Италию. С этого времени С.—на военной службе и в постоянных разъездах (вместе с войсками Наполеона он побывал и в России), что не помешало ему усиленно заниматься самообразованием. После падения Наполеона С. поселился в Италии (в Милане), откуда в 1821 его выслало австрийское правительство как заподозренного в карбонаризме. Между 1814 и 1817 он написал книги по музыке и живописи: «Жизнь Гайдна, Моцарта и Метастазио», «История живописи в Италии» и книгу о своих путешествиях по Италии «Рим, Неаполь, Флоренция». С 1821 по 1830 С. жил в Париже и сотрудничал в английских журналах как лит-ый и художественный критик. За этот период в Париже им напечатаны были книги: «О любви» (De l'amour, 1822), «Жизнь Россини» (Vie de Rossini, 1824), «Прогулки по Риму» (Promenades dans Rome, 1829) и «Арманс» (Armance, 1827)—первый роман С. Победа Июльской революции и установление буржуазной монархии открыли С. возможность поступить на государственную службу: его назначили французским консулом в Триест, а затем в Чивитта-Веккью. Последние 12 лет жизни С. были наиболее плодотворными в его лит-ой деятельности. В течение этого периода вышли его знаменитый роман «Красное и черное» (Le rouge et le noir, 1831), «Итальянские хроники» [(Chroniques italiennes), «Ченчи» (Les Cenci), «Ванина Ванини» (Vanina Vanini), «Виттория Аккорамбони» (Vittoria Accoramboni), «Аббатиса из Кастро» (L'Abbesse de Castro), и др.], «Мемуары туриста» (Mémoires d'un touriste) (два тома путевых очерков, 1838), «Пармский монастырь» (La Chartreuse de Parme, 1839),—роман, написанный уже в Париже. Далеко не все произведения С. были опубликованы при его жизни: в частности—автобиография писателя, «Жизнь Анри Брюлара» (Vie de Henri Brulard) и неоконченный, но ничем не уступающий «Красному и черному» и «Пармскому монастырю» роман—«Красное и белое»—увидели свет лишь сравнительно недавно.

С. был прекрасно знаком с французской материалистической философией XVIII и нач. XIX в. В частности большое влияние на творчество С. оказало учение Гельвеция о человеческих страстях как основной движущей силе в «нравственном мире», в общественной жизни человека. Достаточно определенны были и общественно-политические воззрения С. В эпоху Реставрации он оставался верен бонапартизму и своей ненависти к старому порядку. Июльскую революцию он восторженно приветствовал; чиновник монархии Луи-Филиппа, он отнюдь не закрывал глаз на то, что представлял собою «июльский режим». Беспощадное разоблачение Июльской монархии представляет собою недоконченный «Люсьен Левен» (Красное и белое). Впрочем, и о бонапартизме С. следует говорить с осторожностью: для Стендаля Наполеон был прежде всего сыном революции, ее наследником, огнем и мечом навязывавшим феодальной Европе принципы 1789. В диктатуре Бонапарта он приветствовал ее буржуазно-прогрессивную сущность. В «Красном и черном», в «Пармском монастыре», в «Люсьене Левене» С. критиковал современную ему действительность с точки зрения не осуществленных буржуазией идеалов «третьего сословия»; нормой, критерием оценки действительности для него были идеалы революционной буржуазии.

Эпоха, в которую возникает и развивается лит-ая деятельность С., была временем ожесточенной борьбы между «романтиками» и «классиками». С самого начала С. самым решительным образом стал на сторону всего того жизненного и прогрессивного, что нес с собою романтизм, и прежде всего р а д и -



СТЕНДАЛЬ (Анри Бейль)
С портрета худ. Содермарка, 1790—1848

кальный романтизм. С. опирается на Шекспира в своей борьбе против отживших лит-ых канонов, восхищается страстностью и свободолюбием поэзии Байрона и т. д. Естественность, свобода, народность и другие близкие им лозунги демократического романтизма и воспитали С. как художника-реалиста.

Реализм С., точно так же как и реализм Бальзака, имеет много черт, условно говоря—«романтических», хотя они свойственны не только романтикам. Здесь и необычайно сильные, потрясающие «страсти», бурные душевные движения, сложная, зачастую просто авантюрная фабула, фабула необычайных событий и трудных положений, в к-рые попадают герои, и т. д. и т. п. Не в пример поздним реалистам и писателям натуралистической школы С. скуп на описания, на детализацию бытовых вещей и явлений. Его сдержанность объясняется не презрением к реалистическому изображению быта и обстановки, а резкой оппозицией пышному и реторическому описательству современных ему романтиков шатобриановского типа. Но конечно реализм С.—это не тот «реализм детали», первым подлинным мастером которого был Флобер. Для его реализма прежде всего характерно глубокое понимание общественных процессов, к-рые происходили в современной ему действительности. Романы С.—политические и исторические, но политическими и историческими делает их в первую очередь то, что в сложности сюжетных перипетий, в расстановке и психологической обрисовке персонажей нашли свое отражение основные противоречия той действительности, которая окружала Анри Бейля. Судьба «страстного героя», судьба Жюльена, судьба Фабриция—трагичны, потому что С. великолепно понял то, что было непонятно его современникам—неизбежность конфликта, гибельного для «героической единицы». Именно поэтому С. является одним из тех немногих, кто в своем художественном творчестве опережал свое время. Герои С. живут напряженно, неистово, «страстно», их требования к жизни огромны, их эмоции бурны, они резко и активно реагируют на сопротивление «среды». Его Жюльен Сорель, Фабриций дель Донго, Люсьен Левен должны рассматриваться как представители буржуазного индивидуализма. Недаром С. увлекался ренессансными темами в своих «Итальянских хрониках», где разрабатывается та же трагическая тематика «сильных страстей». Трагическая и кровавая история семейства Ченчи привлекала его не столько экзотикой жестоких деяний, преступлений и т. п., сколько «сильными страстями» людей итальянского Возрождения. Здесь якобинский и просветительский гуманизм С. как бы обращается к своему первоистоку—гуманизму ренессансному. И одновременно в людях Ренессанса ищет С. мощи и цельности характеров, которых нехватает буржуазному человеку XIX ст. Буржуазная действительность эпохи подъема буржуазии и возникновения капиталистического общества создает характеры, индивидуальности, активно бросающиеся на свой страх и риск в борьбу за самоутверждение, за место под солнцем (тема честолюбия у С.). Но то же буржуазное капиталистическое общество, та же действительность ставит роковые препятствия свободному проявлению личности, свободной игре ее благородных страстей. Буржуазная практика либо уничтожает лучшее буржуазного человека, либо коверкает, искажает это лучшее, и «характер», «страсть», «активность» становятся злыми и вредоносными.

Один из наиболее общих моментов в конструкции буржуазного реалистического романа почти на всем протяжении его истории от Сервантеса через Филдинга, через Бальзака и Флобера до Пруста—это противопоставление «героя» и «общества», проверка второго первым, критика общества через поведение героя. У С. этот момент особенно заострен. В «Красном и черном», «Пармском монастыре», «Люсьене Левене» существуют как бы две взаимоотносящиеся и взаимопроникающие, но своеобразно обособленные сферы: «сфера социальной практики» и «сфера романтического героя». Первая охватывает все многообразие и конкретность действительности, о которой в данном случае идет речь. В ней, в этой «сфере практики», оперируют, как в своей среде, как у себя дома, все враги главного героя, все отрицательные персонажи: здесь плетутся все интриги, здесь группируется и организуется все «сопротивление среды», все то, что мешает герою реализовать свои претензии к жизни. Именно здесь и обнаруживается вся глубина стендалевского понимания вещей и отношений эпохи. В «Красном и черном»—это дом и вся среда де ля Молей, монархический заговор и все, что с ним связано, характеристики политических деятелей Реставрации и католического духовенства. В «Пармском монастыре»—это показ придворной среды, это «венценосный злодей», «просвещенный» монарх, герцог Эрнест-Рануций, это фискал и палач Расси, это все мерзости разлагающегося абсолютизма: безудержный произвол полиции, продажность суда, ничтожество прессы, тирания правительства. В «Люсьене Левене» разоблачены аристократы, «осколки разбитого вдребезги» мертвого феодализма; затем в романе показан Париж эпохи Июльской монархии. Здесь проходит служебная карьера Люсьена, перипетии которой показывают бессилие, трусость и ничтожество министров Луи-Филиппа, раскрывают всю систему «политической игры», основанную на мошенничествах, подкупах и провокации. В этом недоконченном романе характерна отчетливость, с к-рой осознана С. и показана читателю классовая сущность Июльской монархии: в ряде сюжетных ситуаций подчеркнута зависимость премьер-министра от отца Люсьена (банкир Левен); цепь этих ситуаций достойно венчает великолепная сцена аудиенции, данной королем старику Левену. То, что может быть названо «сферой романтического героя»—это центральные персонажи романов (в «Красном и черном»—Жюльен Сорель, в «Пармском монастыре»—Фабриций дель Донго, в «Люсьене Лебене»—сам Люсьен) со всей их молодостью, обаянием, страстной любовью к избраннице, страстным честолюбием; близ-

кие им персонажи, возлюбленные героев, например герцогиня Сансаверина, Клелия, содействующие герою лица, напр. граф Моска в «Пармском монастыре». Для этих персонажей, как и для героев «практической сферы», полностью действительна социальная характеристика, классовые мотивировки поведения; они делают то же дело, что и отрицательные персонажи: Моска—министр самодержавного герцога, банкир Левен—один из заправил июльского режима. Все же они как бы над «практикой», выше ее. Что касается главного героя, то он выделен из среды, из общества с особой демонстративностью. Конечно, Жюльен Сорель—это «юноша из низов», пробивающий себе дорогу, стремящийся сделать карьеру в закрытом для него обществе эпохи Реставрации; конечно, Фабриций—итальянский нобиле и кандидат в князья церкви; конечно, Люсьен Левен—банкирский сын, молодой буржуа, конквистадором вступающий в жизнь. Но существенно в них не это. Существенно то, что отличает их от действительности: исключительный ум, пленяющее всех очарование, ловкость и главное—способность к «страстной жизни». Любовные переживания и авантюры Жюльена, Фабриция, молодого Левена по-особому значительны: они больше, чем что-либо иное, освобождают стендалевского героя от абсолютной обусловленности окружающей его средой, превращают в идеального «естественного человека» и тем самым заостряют критическую установку романов С.: здесь «естественный человек», «страстный характер» особенно резко противопоставляется практической сфере, и авторский суд над нею оказывается особенно беспощадным. Вот почему даже само участие в этой общественной практике меньше загрязняет Жюльена Сореля, Люсьена Левена и Фабриция, чем Моску или банкира Левена: Жюльен Сорель служит монархистам, Люсьен—лицемерит, притворствует среди аристократов Нанси и принимает участие в политических махинациях бюрократов июльского режима, — они пользуются самыми низменными методами самоутверждения, но все время остаются внутренне свободными от «практической сферы»; они не копошатся в ней, а используют ее, они—люди Ренессанса, для них не писаны нормы, они сами—норма. И потому же бескорыстная страсть любви оказывается сильнее таких низводящих их страстей, как честолюбие и завоевательные инстинкты (в широком смысле слова). Мы не знаем, каким был ненайденный конец «Люсьена Левена», и можем только констатировать, что образ Люсьена развивался по тем же направлениям, по тем же линиям, что и образы Жюльена и Фабриция. Однако нельзя не отметить, что Люсьен Левен в бо́льшей степени буржуа, человек XIX столетия. Есть в его «внешней истории» ряд черт, роднящих ее с биографиями преуспевающих карьеристов Бальзака: этим Люсьен резко отличается и от Фабриция, аристократа, романтически-отвлеченного «страстного человека», и от плебея и демократа Жюльена. Вместе с тем конечно из этого не следует, что С. амнистировал здесь буржуазную действительность. Наоборот, еще раз, по примеру «Пармского монастыря» и «Красного и черного», показав с беспощадной правдивостью мракобесие и гниль феодальной реакции (монархисты и аристократы Нанси), Стендаль разоблачил буржуазную общественную практику (Париж и провинция Июльской монархии).

Идеологией радикального гуманизма проникнуты также и сочинения С. об искусстве, гл. обр. «История живописи в Италии» (где, в частности, С. один из первых стремится вскрыть социальную закономерность в истории искусства) и «Салон 1824 г.» (где С. выступил в защиту романтизма как «новой школы», одушевленной принципами естественности, свободы и народности). То же найдем мы и в его путевых впечатлениях—записках об Италии: «Рим, Неаполь, Флоренция», где С. изучает итальянский характер, культуру, даже пейзаж как стихию благородной естественности; записки С. об Италии проникнуты также глубочайшей симпатией к итальянцам как нации, угнетенной австро-венгерским феодализмом, жаждущей освобождения; книга эта недаром рассматривалась австрийскими властями как враждебная и крамольная, несмотря на всю ту осторожность в политических высказываниях, к-рую вынужден был проявлять ее автор. Наконец в том же духе гуманизма выдержан трактат С. «О любви». Он представляет собою исследование психологии и нравов, заостренное в защиту свободы и естественности чувства против извращающих его условностей и предрассудков.

Несмотря на романтическую исключительность героя, творчество С. наряду с «Человеческой комедией» Бальзака—величайшее достижение французского реализма XIX в., высшая ступень его, какой оно не достигало впоследствии ни у Флобера, ни у Золя или других представителей натуралистической школы. Более того, превращая своего героя в норму, в критерий оценки, С. становится на ту точку зрения, с которой ему удается выявить всю уродливость современной ему буржуазной действительности.

Мимо творческого наследия С. не может пройти ни создающаяся на советской почве лит-ра социалистического реализма, ни революционная литература Запада, стремящаяся к подлинно правдивому отображению противоречий современного капитализма и поисков революционного выхода из этих противоречий.

Библиография: I. Большинство произведений Стендаля издано в изд-ве Michel Lévy в 1853—1855 (18 тт.); Oeuvres complètes (Édition définitive...), 35 vls, ed H. Champion, с 1912 (издание еще не закончено). По-русски: Собрание сочинений, под общей ред. А. А. Смирнова и Б. Г. Реизова, изд. «Время»—Гослитиздат, Л., 1933—1937 [вышли тт. I—IV, VI—IX].

II. Sainte-Beuve C. A., Causeries du lundi, tom IX, Paris, 1857—1862; Его же, Nouveaux lundis, t. III, Paris, 1867—1872; Taine H., Essais de critique et d'histoire, P., 1858; Barbey d'Aurevilly J. A., Les oeuvres et les hommes, IV, P., 1865; Zola É., Les romanciers naturalistes, Paris, 1881; Lemaitre J., Les contemporains, 4-e série, Paris, 1889; Taine H., Derniers essais de critique et d'histoire, Paris, 1894; Faguet É., Politiques et moralistes du XIX-e siècle, 3-e série, P., 1900; Его же, Propos littéraires, t. III, P., 1905; Barbey d'Aure-

villy J. A., Romanciers d'hier et d'avant-hier, P., 1904; Mélia J., Les idées de Stendhal, P., 1910; Его же, Stendhal et ses commentateurs, Paris, 1911; Martineau H., L'itinéraire de Stendhal, Paris, 1912; Blum L., Stendhal et le Beylisme, P., 1914; Martino P., Stendhal, P., 1914 (нов. изд., 1934); Paupe A., La vie littéraire de Stendhal, P., 1914; Delacroix H., La psychologie de Stendhal, P., 1918; Arbelet P., La jeunesse de Stendhal, 2 vls, Paris, 1919; France A., Stendhal, Abbeville, 1920; Martino P., Sur les pas de Stendhal en Italie, 1924; Lasserre P., Des romantiques à nous, 5 éd., Paris, 1927; Valéry P., Essai sur Stendhal, 1928; Thibaudet A., Stendhal, P., 1931; Le Breton A., Le Rouge et le Noir de Stendhal, P., 1933; Цвейг Ст., Стендаль, в кн.: Собр. соч. С. Цвейга, т. VI, 2-е изд., Л., 1929; Скафтымов А., О психологизме в творчестве Стендаля и Л. Толстого, в сб.: Литературные беседы, вып. II, Саратов, 1930; Виноградов А. К., Три цвета времени [М.], 1931 [биографич. роман о Стендале]; Реизов Б. Г., Стендаль, в кн.: Французский реалистический роман XIX века. Сб. ст. под ред. В. А. Десницкого, изд. ГИХЛ, Л.—М., 1932; Реизов Б., Работа Стендаля над «Пармским монастырем», «Литературная учеба», 1934, № 2; Его же, Как Стендаль писал «Историю живописи в Италии», «Звезда», 1935, № 2; Его же, Стендаль и война (Батальные сцены «Пармского монастыря»), «Звезда», 1935, № 1; Бальзак О., Анри Бейль (де Стендаль), «Лит. критик», 1936, кн. 1 [о романе «Пармский монастырь»; здесь же ответное письмо С. на эту статью]; Лукач Г., Бальзак—критик Стендаля, «Литературный критик», 1936, кн. 1.

Ш. Paupe A., Histoire des oeuvres de Stendhal, P., 1904; Cordier H., Bibliographie Stendhalienne, P., 1914; Jourda P., État présent des études stendhaliennes, Paris, 1930; Royer L., Catalogue du Musée Stendhal, Grenoble, 1934. *Н. Рыкова*

СТЕНДЕРС Готгард Фридрих [Stenders Gotgards Fridrichs, 1714—1796]—основоположник латышской светской лит-ры. Лютеранский пастор, профессор географии и лингвист, С. принадлежал к образованнейшим людям своего времени. Пастор в Курляндии, профессор Копенгагенского ун-та, директор городского училища в Митаве, С. развил широкую просветительскую и лит-ую деятельность. Как на латышском, так и на немецком и латинском языках им написано около 30 томов сочинений на самые разнообразные темы; до настоящего времени сохранили научный интерес его «Латышская грамматика», «Латышский словарь», составленные им впервые.

Как писатель и поэт С.—автор сборника «Духовных рассказов» и целого ряда стихотворений. Все эти произведения носят гл. обр. назидательный характер и написаны под непосредственным влиянием немецких классицистов. Ставя своей задачей приобщение латышей к немецкой культуре, С. усердно переводил, а иногда просто пересказывал на латышском языке произведения современных ему немецких поэтов, отдавая предпочтение представителям немецкого классицизма. Переводы эти, не всегда отличаясь высоким художественным уровнем, зачастую передавали произведения немецких поэтов в искаженном виде. Наиболее сильной стороной творчества С. была его лирика—«песни», которые С. противопоставлял латышской народной песне, ярым противником и гонителем к-рой С. явился. Конечно, никакой конкуренции с латышской народной песней его произведения выдержать и не могли и вообще остались достоянием очень узких кругов читателей, все же в истории латышской лит-ры они остались как первые образцы латышской лит-ой речи.

СТЕПНЯК-КРАВЧИНСКИЙ Сергей Михайлович [1851—1895; псевдоним — Степняк] — один из революционных народников 70-х гг., публицист и беллетрист. Сын военного врача, учился в орловской военной гимназии и в военном училище в Москве. Был офицером. В 1872 был принят в центральную группу кружка чайковцев, осенью 1873 одним из первых пошел «в народ». Был арестован, но ему удалось бежать. Затем жил в Москве и в 1874 поехал за границу. С этого же времени выступил как автор пропагандистских сказок («Мудрица Наумовна», «Сказка о копейке»). В 1875 отправился на Балканский полуостров, где принял активное участие в Герцеговинском восстании сербов против турок. В 1877 участвовал в вооруженном восстании, организованном бакунистами в Италии в провинции Беневента. В 1878 был вызван организацией «Земля и Воля» в Петербург, где убил шефа жандармов Мезенцева и затем скрылся. Тотчас после этого террористического акта напечатал брошюру «Смерть за смерть». В том же году снова выехал за границу и больше в Россию не возвращался. Кроме нескольких статей в журнале «Дело» (псевдонимы: С. Штейн, С. Горский, Н. Бельдинский), С.-К. издал в этот период ряд книг: «La Russia sotteranea» (Подпольная Россия, на итальян. яз.) и «Russia under the Tsars» (Россия под властью царей, 1886), «The Russian Peasantry» (Русское крестьянство, 2 тт., 1888), «King Stork and King Log» (Царь-чурбан и царь-цапля) и наконец «The Career of a Nihilist» (Жизнь нигилиста, 1889), изданная затем по-русски под названием «Андрей Кожухов». Последними работами С.-К. были повести «Штундист Павел Руденко» (изд. 1908) и «Домик на Волге», а также драма «Новообращенный».

В своих политических взглядах С.-К. с середины 70-х гг. примыкал к бакунистам, а с 1879 сочувствовал «Народной воле». В это время С.-К. разделял глубоко порочные позиции индивидуального террора. В 90-х гг. в послесловии к новому изданию «Подпольной России» С.-К. дал критику тактики «Народной воли» и признал ее методы устаревшими. В последние годы он пришел в лагерь либерализма.

Беллетристические и полубеллетристические произведения С.-К. первоначально в большинстве писались для иностранцев, на иностранных языках, и это наложило на них своеобразную печать. С.-К. ставил своей задачей не только знакомить европейское либеральное общественное мнение с положением в России и с русским революционным движением, но и вызывать сочувствие этому движению. Этой же цели служили и многочисленные лекции и доклады, которые С.-К. читал в Англии и Америке. Этим отчасти объясняется несколько приподнятый и местами даже восторженный стиль таких наиболее широко известных произведений С.-К., как «Подпольная Россия» (ряд портретов революционеров и очерков их жизни) и «Андрей Кожухов». Основная причина этой легко ощутимой особенности беллетристики С.-К.—в наивно-восторженном характере его

мировоззрения. Отсюда же и авантюрность «Андрея Кожухова». Но вместе с тем оба эти произведения дают реалистические детали из жизни народников.

Другие художественные произведения С.-К.—повесть «Домик на Волге» и драма «Новообращенный», написанные по-русски, сталкивают революционеров с обывательской и даже им враждебной средой. От всех этих произведений резко отличаются и по содержанию и по форме повесть «Штундист Павел Руденко» и сказки С.-К., действие которых происходит в гуще крестьянской массы. Повесть «Штундист Павел Руденко» описывает пропаганду штундистов в русской деревне и их преследования со стороны церковной власти и администрации, дает ряд реалистически написанных картин русской деревни тех лет. Здесь С.-К. свободен от наивно-восторженного тона своих главных произведений. Во время пропагандистских скитаний и в разговорах с крестьянами С.-К. оперировал евангелием, к-рое он знал превосходно и из к-рого делал «социалистические» выводы. В повестях С.-К. мы находим отражение этих приемов народнической пропаганды С.-К.

В пропагандистских сказках С.-К. чувствуется известное знание крестьянской среды и ее психологии. Это сказывается и в таких произведениях 70-х гг., как «Слово на Великой пятке», где под видом проповеди дается критика эксплоатации крестьян. В «Сказке о копейке» изображается судьба мужицкой копейки, которую последовательно отнимают у крестьянина барин, поп и купец. Сказка пересыпана множеством вставочных притч и эпизодов и кончается пропагандой артельной организации и призывом к объединению крестьян для борьбы с их врагами. В сказке «Мудрица Наумовна» рассказывается между прочим о Первом Интернационале.

Как сказки С.-К., так и его роман «Андрей Кожухов» и очерки «Подпольная Россия» пользовались успехом прежде всего среди народнической молодежи. С ростом и укреплением подлинно-революционного, марксистского мировоззрения произведения С.-К. утеряли свое значение.

Библиография: I. Собрание сочинений. Под ред. С. А. Венгерова. Со статьями П. Кропоткина, Г. Брандеса, В. Водовозова, тт. I—VI, изд. «Светоч», СПБ, 1907—1908 [т. I—Штундист Павел Руденко; т. II—Подпольная Россия; т. III—Домик на Волге. Новообращенный. Сказка о копейке; т. IV—Андрей Кожухов; т. V—Эскизы и силуэты, т. VI—Публицистика и критика]; Собр. соч., 7 тт., СПБ, 1918—1919 [в это изд. вошли некоторые новые, ранее не напечатанные произведения; нет прежних цензурных пропусков]; Смерть за смерть (Убийство Мезенцева), Гиз, Пб., 1920 [в Собр. соч. не вошло]; Штундист Павел Руденко (Дополнено по рукописи, с написанными для настоящего изд. воспоминаниями П. Кропоткина), Гиз, М.—П., 1923; Андрей Кожухов (пер. с англ. Ф. М. Степняк, под ред. и с предисл. П. Кропоткина. Полное посмертное изд. без пропусков), изд. «Пролетарий», Харьков [1926]; Подпольная Россия, изд. «Пролетарий», 1926; и др. изд. *Л. Д.*

СТЕРЛИНГ Джордж [George Sterling, 1869—1926]—северо-амер. поэт. Происходил из мелкобуржуазной семьи; войдя в среду лит-ой интеллигенции, стал представителем лучшей части американской «богемы», ощущавшей недовольство своим положением. Тонкий эстет, С. сделал предметом своего творчества изображение природы и глубоких личных переживаний. За первым сборником стихов «Свидетельство солнц» (The Testimony of the Suns, 1903) последовал через почти равные промежутки ряд других: «Вино колдовства» (A Wine of Wizardry, 1907), «Дом орхидей» (The House of Orchids, 1911), в к-рых поэт стремился запечатлеть отрицание прозаической действительности буржуазного мира. Постепенно в С. росло отчаяние от сознания, что выхода из ее порочного круга для него нет. Пессимистические ноты в творчестве С. все более обострялись и нашли свое выражение в произведениях: «Посаженный в клетку орел» (The caged Eagle, 1916), «Связывание зверя» (The Binding of the Beast, 1917). В последние годы жизни С. его поэзия производила тяжелое и удручающее впечатление. В «Парусах и миражах» (Sails and Mirage, 1921) и в «35 сонетах» (Thirty five Sonnets, 1917) и в «Сонетах к Крэгу» (Sonnets to Craig), опубликованных после смерти поэта в 1928, всюду сказывается настроение трагической обреченности. Творчество С. показывает приверженность его к принципам символизма и импрессионизма. Стих С. отличается большим формальным мастерством, передает самые различные нюансы переживаний поэта.

Библиография: I. Selected poems, San Francisco, 1923.

II. Authors to day and yesterday, ed. by S. J. Kunitz, N. Y., 1934 (дана лит-ра).

III. Johnson C., A. bibliography of the writings of G. Sterling, San Francisco, 1931.

СТЕРН Лоуренс [Laurence Sterne, 1713—1768]—английский писатель. Род. в г. Клонмель (Ирландия) в семье армейского офицера. В 1723 С. был отдан в грамматическую



школу в гор. Галифакс, где он проучился до 1731 (год смерти его отца). Благодаря хлопотам родственников Стерн был принят в колледж Иисуса в Кэмбридже. В 1736 Стерн стал священником, в 1738 получил приход в Сетоне-Лесном (Sutton-in-the-Forest), где он прожил около 20 лет. Рассказывая в автобиографии об этом 20-летнем периоде своей жизни, С. говорит: «Книги, живопись,

игра на скрипке и охота были моими развлечениями». К 1758 относится первый литературный опыт С. «История хорошего теплого тулупа, нынешний владелец которого не удовлетворен тем, что он покрывает лишь его плечи, желая выкроить из него также юбку для своей жены и брюки для своего сына» (The History of a Good Warm Watch-Coat, with which the present possessor is not content to cover his own shoulders, unless he can cut out of it a petticoat for his wife and a pair of breeches for his son, изд. 1769). Этот памфлет, опубликованный лишь после смерти С., высмеивал ссору двух духовных лиц его круга; в нем впервые проявились нек-рые черты юмора и иронии С. В 1759 С. принимается за писание своего первого крупного произведения, первые две книги к-рого были изданы в конце 1759 в г. Йорке,—«Жизнь и мнения Тристрама Шэнди, джентльмена» (The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gent). Ободренный успехом этих двух книг, С. предпринял поездку в Лондон, где он вскоре стал благодаря своей славе и остроумию постоянным посетителем высшего света. Вновь приобретенные знатные покровители посодействовали С. в получении более доходного прихода в Каксуолде (Coxwold), где им были написаны III и IV книги «Тристрама Шэнди», опубликованные в 1761. В конце этого же года вышли из печати и следующие две книги (V и VI). VII и VIII книги романа вышли в январе 1765, но уже не имели такого успеха, какой имели предыдущие. Последняя, IX книга романа, так и оставшегося незаконченным, вышла в январе 1767. В 1765 С. отправился в свое знаменитое «сентиментальное путешествие», результатом которого были два томика романа «The Sentimental Tourney through France and Italy», опубликованные в 1768.По мысли писателя, они должны были служить началом нового серийного романа, окончив к-рый, С. намеревался со свежими силами вернуться к «Тристраму Шэнди». Однако осуществить эти намерения ему помешала смерть, последовавшая в 1768 в Лондоне. Кроме названных произведений Стерн опубликовал в разное время (1760, 1766) сборники своих церковных проповедей, написанных характерным для него стилем, о которых поэт Грэй справедливо сказал: «Они (проповеди С.) написаны стилем, наиболее подходящим для церковной кафедры, и показывают силу воображения и чувствительное сердце их автора; но часто вы видите, что он готов разразиться смехом и бросить свой парик в лицо слушателям». В 1775 дочь С., Лидия, издала письма писателя, представляющие большой биографический и лит-ый интерес. Кроме того сохранилась автобиография С., написанная им для его дочери незадолго до смерти.

Творчество С. замыкает собой в области английской лит-ры период «просвещения», одновременно давая предельно ясное выражение тенденциям нового периода развития этой лит-ры—«сентиментализму». Прежде чем выступить с положительной программой сентиментализма, С. стал на путь критического преодоления лит-ры эпохи Просвещения. Рационализму просветителей он противопоставлял чувствительность, разуму просветителя—сердце сентименталиста. Просветительский роман нес с собой критику несправедливостей общественного строя; Стерн от этой критики отказывается. Просветителей личность интересовала как часть общественного организма, С. интересует личность «в себе», от просветителей его отличает крайний индивидуализм. Отталкиванию от идей «просвещения» соответствует и критика С. художественных методов просветительской лит-ры. Основной жанр просветительской лит-ры—



Н. Томас. Иллюстрация к роману Стерна «Тристрам Шэнди», 1838

роман—является объектом нападения. «Тристрам Шэнди»—собрание всех возможных отступлений от канонов классического буржуазного романа эпохи Просвещения, как они были теоретически сформулированы и практически воплощены в произведениях величайшего романиста эпохи—Филдинга. Основная тема романа—жизнь героя—остается в тени и не находит своего развития (зачатие Тристрама описано в 1 главе I книги; процесс его появления на свет тянется на протяжении 250 страниц, пока наконец в III книге мать Шэнди не разрешается от бремени Тристрамом, который лишь в VI книге становится достойным облачения в штаны). С. нарушает также и хронологическую последовательность событий. Он использует все элементы просве-

тительского романа середины XVIII в.— предшествующие роману посвящение и предисловие, биографическую канву сюжета, отступления, прием замедления развязки, ввод рассуждений в описательную часть, споры действующих лиц (служившие в просветительном романе для пропаганды и доказательства морали автора), разговор с читателем и т. д. Но С. нарушает пропорции, увеличивает значение одних элементов за счет других, выдвигает на первый план то, что в старом романе было в тени, нарушает связь и последовательность (помещая посвящение и предисловие в середине книги, помещая раннюю главу книги в более позднюю ее часть, сохраняя при этом первоначальную нумерацию глав), словом гиперболизирует повествовательные приемы просветительского романа, доводя их до крайности и превращая даже в бессмыслицу. Таким образом С. создает пародию, взрывающую просветительский роман изнутри. С. выступает и против морализирования писателей Просвещения, отказываясь по существу от «наставления читателей».

С. роднит с просветителями его гуманность. Его произведения согреты теплым чувством любви к человеку. Устами капрала Трима С. заявляет: «ничто не может быть сладостней свободы» («Тристрам Шэнди»), но он далек от действительной борьбы за эту свободу.

Если в «Тристраме Шэнди» Стерн выступал гл. обр. как критик, отвергающий идеологию и эстетику Просвещения, то в «Сентиментальном путешествии» он дает изложение своих положительных идей. В центре внимания С. переживания «чувствительного странника». Факты внешнего мира служат лишь возбудителями чувствительного сердца сентименталиста, к-рый заинтересован не столько в этом внешнем мире, сколько в тех переживаниях и ощущениях, к-рые вызывают в душе героя внешние обстоятельства. Этому соответствует и самая форма романа. Если у Ричардсона чувствительность сочеталась с рассудочностью и волевой целеустремленностью его героев, то у героев С. мы видим лишь одну чувствительность; они, правда, могут рассуждать, но не обладают рассудочностью. Разум, этот идеал просветителей, для С.—ничто; все—в переживаниях «сердца».

Психологический роман Ричардсона был лишен юмора. Роман С. пронизан юмором. Непосредственными предшественниками С. в этом отношении являются Филдинг и Смоллет, у к-рых смех, однако, служил не только задачам добродушной «самокритики» человеческих слабостей, но и орудием обличительной социальной сатиры. С. сохраняет лишь черты юмора, отказываясь от сатиры, что стоит в тесной связи со всей общественной позицией писателя.

Библиография: I. Complete works, ed. by G. Saintsbury, 7 vls, L., 1894; ed. by W. L. Cross, 12 vls, N. Y., 1904; Shakespeare Head ed. of the works of L. Sterne, 7 vls, L., 1926—1929. Стерново путешествие по Франции и Италии..., чч. 1—3, СПБ, 1793; Красоты Стерна или собрание лучших его патетических повестей и отличнейших замечаний на жизнь..., М., 1801; Нравоучительные речи..., М., 1801; Чувственное путешествие Стерна во Францию, чч. 1—2, М., 1803; Жизнь и мнения Тристрама Шэнди, тт. I—VI, СПБ, 1804—1807; Путешествие Йорика по Франции..., чч. 1—4, Москва, 1806; Коран..., чч. 1—3, СПБ, 1809; Тристрам Шэнди, изд. «Пантеон литературы», СПБ, 1892; Сентиментальное путешествие, СПБ, б. г.; то же, 2 изд., СПБ, 1892; то же, предисл. П. К. Губера, П.—М., 1922; Сентиментальное путешествие, мемуары, избранные письма (Ред., вступ. ст. и комментарии С. Р. Бабуха), М., 1935.

H. Traill H. D., L. Sterne (English men of letters), L., 1882 (переиздан); Stapfer P., L. Sterne (Sa personne et ses ouvrages), 2-me éd., P., 1882; Thayer H. W., L. Sterne in Germany, N. Y., 1905; Fitzgerald P. The life of L. Sterne, 3 ed., L., 1905; Sichel W. Sterne, a study, L., 1910; Barton F. B., Étude sur l'influence de L. Sterne en France au XVIII-e siècle; P., 1911; Melville L., The life and letters of L. Sterne, 2 vls, L., 1911; Rabizzani G., Sterne in Italia, Roma, 1920; Curtis L. P., The Politics of L. Sterne, London, 1929; Cross W. L., The life and times of L. Sterne, 3 ed., L., 1930; Кожевников В. А., Философия чувства и веры в ее отношениях к литературе и рационализму XVIII века и к критической философии, ч. I, М., 1897; Веселовский Ал-ей, Западное влияние в новой русской литературе, 4 изд., М., 1910; Стороженко Н. И., Очерк истории западно-европейской литературы, 4 изд., М., 1916; Маслов В. И., Интерес к Стерну в русской литературе конца XVIII и нач. XIX в., в кн.: Историко-литературный сб., посвящ. В. И. Срезневскому, Л., 1924; Шкловский В., О теории прозы, [2 изд.], Москва, 1929 [см. ст. «Пародийный роман». Отдельно под заглавием «Тристрам Шэнди Стерна и теория романа», П., 1921]. А. А.

СТЕСИХОР [ок. 640—555 до н. э.]—западногреческий (сицилийский) поэт, создатель лиро-эпической формы для разработки сюжетов греческого мифа. Малочисленные и незначительные по величине фрагменты С. не дают представления о его поэтической индивидуальности, но стихотворения С. пользовались широкой известностью в греческом мире. В античном предании биография С. обильно изукрашена вымыслом, некоторые исследователи пытаются даже установить нескольких поэтов, носивших имя С. и будто бы смешанных в позднейшей традиции.

Библиография: I. Bergk T., Poetae lyrici Graeci, 4 éd., t. III, Leipzig, 1882; Diehl E., Anthologia lyrica graeca, Lpz., 1925; Vürtheim J., Stesichoros Fragmente u. Biographie, Leiden, 1919.

СТЕФАНИК Василь [1871—]—западно-украинский (галицкий) писатель. Р. в семье богатого крестьянина. Учился на медицинском и философском факультетах в Вене и Кракове, где сблизился с польскими импрессионистами. Писал гл. обр. новеллы о жизни и нравах галицкой деревни. В целом ряде новелл («Палій», «Суд», «Кленові листки», «Новина», «Камінний хрест», «Май», «Злодій», «Лесева фамилия», «Стратився», «Выводили з села» и др.) С. показал быт угнетенного галицкого трудящегося крестьянства в условиях капиталистической действительности, отразив проявления «идиотизма деревенской жизни», бесперспективное существование в изнуряющем труде. Персонажи у Стефаника несут на себе печать фаталистической обреченности. Подчеркивая биологическое начало в человеке, С. уделял иногда много внимания патологическим явлениям («Басараби») или проявлениям глубокого одичания («Злодій»). Рассказы, написанные во время империалистической войны, имеют пацифистский оттенок. С. не смог ощутить революционных сил в народе, пробудившегося сознания в революционной части галицкой бедноты. Крестьяне в его произведениях изображены крайне однообразно и однотонно. Круг их представлений и интересов очень узок, чувства бедны и безрадостны. Все это свидетельствует о натура-

листических элементах в творчестве С. и ограниченности его мировоззрения. Для художественного метода писателя характерно сочетание импрессионизма с натуралистическими тенденциями.

Библиография: I. Сборники рассказов: Синя книжечка. Образки, Чернівці, 1899 (переизд. 1914); Камінний хрест, Львов, 1900; Дорога, Львов, 1901; Моє слово, Львов, 1905; Оповідання, СПБ, 1905; Київ, 1919; Вибрані твори, ДВУ, 1927; Твори, ДВУ, 1929, 3-е изд. Кроме того ряд мелких изданий «Книгоспілка», ДВУ, «Рад. літ.».

СТИВЕН Лесли [Leslie Stephen, 1832—1904]—видный английский историк лит-ры и публицист. Образование получил в Итоне и Кэмбриджском ун-те, по окончании к-рого (в 1854) был оставлен в качестве преподавателя лит-ры. Затем перешел к журнальной работе. Специальностью С. была английская лит-ра XVIII в. Крупнейшими его работами в этой области были «Английская мысль в 18 веке» (History of English Thought in the Eighteenth Century, первое изд. в 1876, второе, дополненное—в 1881), «Английская литература и общество в 18 веке» (English Literature and Society in the Eighteenth Century—лекции, читанные в 1903, изд. в 1904) и монографии о Попе [1880], Свифте [1882] и Джонсоне [1878] в серии «English Men of Letters». В своих характеристиках писателей С. уделяет большое внимание вопросу об идейном влиянии философии на лит-ру. Иногда он делает попытки классового определения их мировоззрения и творчества, исходя впрочем из вульгарно-социологических оснований. Работы С. имеют известную ценность: они богаты фактическим материалом.

СТИВЕНС Джемс [James Stevens, 1892—]—американский писатель. С 15 лет был «хобо»—бродячим рабочим. Основные произведения С.: «Braun man» [1926] и «Mattock» [1927]. В них много материала, почерпнутого из личной жизни писателя. Во всех своих произведениях Стивенс изображает «маленького человека», его судьбу в капиталистическом мире.

Библиография: I. Manly Y. M. a. Rickert E., Contemporary american literature, L., s. a.

СТИВЕНСОН Роберт Льюис [Robert Louis (собственно Lewis) Stevenson, 1850—1894]—английский писатель. Шотландец по национальности. Р. в семье инженера. Был склонен к занятиям техникой. Поступив в Эдинбургский ун-т, С. изучал право. Однако состояние здоровья, с одной стороны, и первые успехи на лит-ом поприще, с другой, убедили его предпочесть адвокатуре лит-ру. К этому времени относятся поездки С. по Франции, Германии и родной Шотландии, в результате к-рых появились его первые две книги путевых впечатлений—«Поездки внутри страны» (An Inland Voyage, 1878) и «Путешествия с ослом» (Travels with a Donkey in the Cevennes, 1879). «Эссе», написанные в этот период, были им собраны в книге «Virginibus Puerisque» [1881]; год спустя С. издал сборник критических статей «Familiar Studies of Men and Books» [1882]. Вскоре после этого вышли отдельным изданием рассказы, печатавшиеся в журнале «London Magazine», «Новые арабские сказки» (New Arabian Nights, 1882). К 1883 относится опубликование «Острова сокровищ» (The Treasure Island), романа, создавшего С. широкую лит-ую известность. Совместно с Хенли (Henley) С. написал ряд пьес («Beau Austin», «Admiral Guinea», «Robert Macaire»), к-рые успеха не имели. В 1885 вышел роман «Принц Отто», написанный, по общему признанию критики, в манере Мередита, а в 1886—повесть «Странный случай доктора Джекилля и мистера Хайда» (The Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde)—мрачное, мистически-таинственное произведение, напоминающее Эдгара По. Но в этом же году вышло произведение, написанное



совсем в другой манере — «Похищенный» (Kidnapped)—приключенческий роман, развертывающийся на фоне исторических событий, к-рый напоминает читателю и о Вальтере Скотте, и о Фениморе Купере, и о А. Дюма-отце. Одновременно с этим С. выпустил сборники стихов («A Child's Garden of Verses», 1885, «Underwoods», 1887).

Последние годы своей жизни Стивенсон провел на островах Тихого океана. Стремясь к наиболее тесному общению с «туземцами», Стивенсон принимал глубокое участие в их судьбе и выступал в печати с разоблачением колониальной администрации («A Footnote to History: Eight Years of Trouble in Samoa», 1893). Протест Стивенсона был однако только лишь протестом романтика. После смерти Стивенсона вышел ряд незаконченных его произведений («Weir of Hamiston», «St. Ives» и др.).

С.—один из крупнейших представителей романтической и эстетической реакции против реализма первой половины XIX в. (Диккенс, Теккерей и др.), наступившей во второй половине так называемого Викторианского периода. Отказ от действительности, неверие в возможность ее изменения характерны для С. Стивенсон отлично сознавал будничность окружавшей его буржуазной действительности; однако основы современного строя казались ему незыблемыми, подобными законам природы.

Как моралист и как художник С. далеко не равноценен. В «Эссе» (Essays) он является

выразителем эстетически приукрашенной, но тем не менее откровенной мещанской морали; в художественных произведениях — перед нами писатель, отказывающийся от всякой морали (это, между прочим, было тоже одной из форм реакции против реализма первой половины XIX в. с его морализированием) и—даже больше того—изредка решающийся выступать против некоторых правил благопристойности.

Творчество С. пережило известную эволюцию, к-рая сказалась во внесении некоторых элементов натурализма в его романтическую основу («The Wrecker», 1892; «The Ebb Tide», 1894; The Island Night's, 1893). Это было связано с известным приближением С. к действительности. Однако действительность, к к-рой обращался Стивенсон, была экзотикой островов Тихого океана, где он искал воплощения своих романтических идеалов. По существу, следовательно, С. оставался на своих старых позициях.

Отталкиваясь от «великих реалистов» XIX в., С. отказался и от разработанной ими структурной техники романа. С. сознательно обращался к приемам романов В. Скотта, Смоллета и даже Д. Дефо, талантливо используя их приемы повествования, стремясь также спрятать себя за своими действующими лицами.

С. возродил в Англии приключенческий и исторический роман. Но при всем мастерстве повествования он не сумел поднять его до тех высот, на к-рых стояли эти жанры у его предшественников. С. интересовало приключение ради приключения, ему чужды были более глубокие мотивы приключенческого романа (ср. с Дефо); а в историческом романе он отказывался от изображения больших общественных событий, ограничивая себя показом приключений героев, для к-рых история служит лишь случайным фоном (ср. с В. Скоттом).

Библиография: I. Соч.: Edinburgh edition, ed. by S. Colvin, 27 vls, Edinburg, 1894—1898; Pentland ed., ed. by E. Gosse, 20 vls, L., 1906—1907; Tusitala ed., by Lloyd Osbourne, 35 vls., L., 1923; Собрание сочинений, т. I—IV, изд. П. Ф. Пантелеева, СПБ, 1901; Полное собрание романов, повестей и рассказов, 20 книг, изд. П. П. Сойкина, СПБ, 1913—1914 (бесплатное приложение к журн. «Природа и люди» за 1914); Остров сокровищ, пер. с анг., предисловие и примеч. М. Зенкевича, изд. «Молодая гвардия», М., 1935; Остров сокровищ, Детгиз, М., 1935; то же, 3 изд., Детгиз, М.—Л., 1937; Странная история д-ра Джекилля и м-ра Хайда Маркам, пер. с англ. М. Ликиардопуло, Гос. изд., М.—П., 1923; История одной лжи, Акц. о-во «Огонек», М., 1927; Человек из моря, изд. «Земля и фабрика», М., 1927; Тайна корабля, изд. «Молодая гвардия», 1928; Похищенный (роман), Катриона (продолжение романа «Похищенный»), изд. «Молодая гвардия», М.—Л., 1930.

II. Raleigh W., R. L. Stevenson, 2 nd ed., L., 1896; Balfour G., Life of R. L. Stevenson, 2 vls, L., 1901, 20 th ed., L., 1922 [однотомн. сокращ., но с добавлением нов. данных]; Maier L., Die Abenteuerromane R. L. Stevenson, Marburger Diss., 1912; Swinnerton F. A., R. L. Stevenson, L., 1914; Rice R. A., R. L. Stevenson, how to know him, Indianopolis, 1916; Harper H. H., R. L. Stevenson, Boston, 1920; Masson R. O., The life of R. L. Stevenson, Edinburgh, 1923; Adcock A. St. J., R. L. Stevenson, L., 1924; Steuart J. A., R. L. Stevenson, man and writer, 2 vls, L., 1924; Hellman G. S., The true Stevenson, a Study in classification, Boston, 1925; Chesterton G. K., R. L. Stevenson, L., 1927; Carré J. M., La vie de R. L. Stevenson, P., 1929 [романтизирован. биография]; Dark S., R. L. Stevenson, L., 1931; Венгерова З., Р.-Л. Стивенсон, «Cosmopolis», СПБ, 1897, № 11 и 12; «Р. Л. Стивенсон» в кн.: «Стивенсон Р. Л.», Собр. соч., т. I, СПБ, 1901; Каратыгина Н., Творчество Стивенсона, в кн.: «Стивенсон Р. Л.», Похищенный, Катриона, изд. «Молодая гвардия», М.—Л., 1930; Зенкевич М., «Остров сокровищ» и его автор, в кн.: «Стивенсон Р. Л.», Остров сокровищ, изд. «Молодая гвардия», М., 1935.

III. Slater J. H., R. L. Stevenson: a bibliography of his complete works, L., 1914; Prideaux W. F., A bibliography of the works of R. L. Stevenson, London, 1917; Anderson Galleries, Sales catalogue. The Stevenson library of H. A. Colgate, N. Y., 1928. *А. А.*

СТИЛИЗАЦИЯ—нарочито подчеркнутая имитация оригинальных особенностей определенного стиля или особенностей языка определенной социальной среды, исторической эпохи в художественном произведении.

Понятие С. не совпадает с понятиями—подражание, эпигонство, пародия, традиция, влияние, хотя известным образом и соприкасается с ними. Понятие традиции предполагает единую линию исторически-последовательной связи между явлениями лит-ры. Факты отражения поэзии Пушкина у Лермонтова, Фета или Тютчева у Блока, народной поэзии у Некрасова и т. п. не входят в понятие С., т. к. эти влияния и традиции органичны, т. е. неотделимы от самой специфики стиля писателей второго ряда. Понятие подражания предполагает подчиненность данного художника художественному методу другого современного или близкого по времени художника; при этом подражатель, эпигон отнюдь не подчеркивает сходства своего произведения с «образцом», а, по возможности, затушевывает его. Отличие С. от пародии в том, что черты оригинала, имитируемые в пародийном произведении, гипертрофируются и получают комически-ироническое толкование.

С. можно определить в ее отношении к стилю как художественную имитацию стиля, как «подделку» под оригинал, но подделку обнаженную, подчеркнутую; С. и художественная имитация, подделка как прием, в сущности,— синонимы. Понятно, что близость С. к подлиннику всегда относительна. Но важно здесь именно то, что С. как имитация, как подделка по существу лишена того, что присуще оригиналу: глубины, органичности, единства содержания и художественной формы. Именно поэтому С. в художественной лит-ре всегда книжна, искусственна. Эстетская декоративность, поверхностное отражение действительности— характерная особенность С. В произведениях этого рода органически-стилевое и С. относятся друг к другу, «как масло к воде». Имитируемый С. стиль является обычно отжившим; С. часто связана с ретроспективизмом, уходом в прошлое.

Тяготение к С. проявляется преимущественно у писателей, принадлежащих к социальным группам, оказавшимся неспособными создать свой большой художественный стиль или находящимся в состоянии упадка. В древнем мире С. имела большое значение в александрийской поэзии (Герод и др.).

Во французской лит-ре XX в. образцы утонченной С. дал А. де Ренье; орудием своеобразной критики буржуазного общества служит С. у А. Франса. Художники декаданса особенно часто прибегают к С. (в русской лит-ре—Кузмин, Ремизов, Вяч. Иванов,

Бальмонт и др.). Характер С. получали в буржуазной лит-ре XX в. попытки использования фольклора, приближения к народности (напр. у того же Бальмонта, Ремизова и др.). При наличии в иных случаях большой формальной виртуозности С. прикрывает обычно внутреннюю пустоту и художественное бессилие или, во всяком случае, означает ущербность художественного творчества.

От С. надо отличать случаи глубокого органического освоения крупными писателями наследия культуры других эпох, народов, классов, использование ими отдельных элементов или даже целой системы какого-либо стиля в целях наиболее полного и всестороннего познания действительности и создания наиболее конкретного и наглядного образа (сказки Пушкина, «Песня про купца Калашникова» Лермонтова и т. д.). *Д. Е.*

СТИЛИСТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТ-РЫ— *см. «Язык поэтический»*.

СТИЛИСТИКА ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ. 1. Определение понятия. Определение объема и содержания С. принадлежит к самым спорным и не получившим окончательного разрешения вопросам. Одним из наиболее распространенных определений С. является определение ее как учения о наличных в языке средствах выражения. Определение это, однако, не может быть нами принято: оно исходит из ошибочного взгляда на язык как на совокупность слов и грамматических форм, безотносительно ко всему многообразному и разнообразному использованию их в речи. Выдвинутое Бальи (Traité de stylistique française, Heidelberg, 1909) дополнение к приведенному определению С. формулирует ее задачи след. обр.: «Стилистика изучает факты речевого выражения с точки зрения их аффективного содержания, т. е. выражение языком чувственных фактов и действие языковых фактов на чувственность»; но и это определение неудачно, потому что без всякой надобности суживает предмет С., а также отрывает эмоциональную сторону сознания от его высшей формы—мышления. Другое, суженное, понимание С. определяет ее как учение о средствах художественной речи; в этом понимании С. является, с одной стороны, частью поэтики, рассматривающей проблемы поэтического языка (*см. «Язык поэтический»*), с другой стороны, частью С. в том более широком смысле, о к-рой речь идет ниже.

Мы понимаем С. как учение о наличных, условно говоря, стилях речи (понятие стиля речи употребляется здесь условно, в смысле, отличном от литературоведческого термина «стиль», и обозначает здесь лишь различные виды, типы речи, определяемые условиями, обстановкой и целью сообщения и различающиеся по используемым в них языковым средствам или по степени их использования). Задача С. заключается таким образом в разграничении этих стилей и в установлении лингвистической специфики каждого из них.

2. Стили речи. По условиям, в к-рых осуществляется акт речи, различаются прежде всего стиль устной речи и стиль письменной речи. Первый в свою очередь распадается на стили разговорный и ораторский. Письменный стиль (распадающийся на лит-ый, «деловой», эпистолярный) отличается от устного как невозможностью использовать при нем внеязыковые средства общения (мимика, жестикуляция и т. п.), так и крайней ограниченностью использования интонации, что компенсируется более строгим использованием других языковых средств (лексических и грамматических). Разговорный стиль характеризуется крайней свободой синтаксического построения; проникновение в него признаков письменной или ораторской речи ощущается уже как отклонение от принятой нормы этого стиля (ср. ходячие выражения: «говорит, как пишет», «говорит, как будто доклад читает»). Дальнейшее дробление стилей определяется: а) целью, к-рую ставит себе автор сообщения,—стремится ли он только информировать или же возбудить какие-либо чувства, опровергнуть, убедить, призвать к действию; б) спецификой адресата (слушателя, читателя), к которому сообщение обращено; в) наконец, той культурной сферой, к к-рой относится сообщение. Из сочетания всех этих признаков рождается огромное множество возможных складов речи, как-то: фамильярный, шутливый, иронический, полемический, торжественный, патетический и т. д. Кроме того они могут разнообразно между собою комбинироваться. Реальное различие между ними всегда выражается в различии языковом, гл. обр. в области лексики и синтаксиса. Лексическая дифференциация стилей осуществляется в присущем каждому из них «словоупотреблении». Помимо своего значения, слова различаются по своей функциональной окраске, иначе говоря по своей принадлежности к разным стилям, что особенно ярко выступает в явлении синонимичности (*см. «Синонимы»*). Огромное разнообразие допускаемых языком синтаксических конструкций (глагольная и именная предикативность, безличное и личное предложение, простое и сложное, сочиненное и подчиненное, периодическая речь и т. д. и т. п.), из коих некоторые могут быть синонимичны, также служит для дифференциации речевых стилей. Особо своеобразен стиль поэтической речи, где наряду с лексическими и синтаксическими моментами используются и фонетические: ритмичность и высшая ее форма—стих (*см. «Стихосложение»*), звуковая организация речи (*см. «Фоника»*).

3. Стилистический анализ. Поскольку каждый акт речи всегда специфичен, поскольку он протекает в свойственных только ему условиях и преследует свою конкретную цель, постольку реальное дробление речевых стилей бесконечно. Но каждый такой вполне индивидуализированный стиль есть только разновидность какого-то более общего стиля или же сочетание элементов разных стилей. Стилистический анализ может быть только историческим: он отправляется от уже сложившихся в данную эпоху, в данной среде, в применении к каждому лит-ому жанру в отдельности, стилей лит-ого языка и устанавливает их взаимодействие в данном произве-

дении, традиционность (шаблонность) их использования или же их творческое преобразование в связи с социальной природой и направленностью произведения. Он учитывает языковый опыт той среды, к к-рой непосредственно обращено лит-ое произведение, выясняет, как воспринимались этой средою такие, скажем, элементы стиля, как недомолвки, намеки, скрытые цитаты, пародии, или же элементы, привнесенные извне, т. е. из стилей, чуждых данному жанру или даже данному лит-ому языку, как-то: из разговорной речи, из нелитературных диалектов, из других языков. Стилистический анализ нужен и литературоведу, и лингвисту: первому потому, что через него яснее вскрываются и замысел, и выполнение, и эффект произведения, второму—потому, что новшества речевых стилей есть проявление происходящих в языке сдвигов, через них можно нащупать тенденции и формы языкового развития.

4. Практическая стилистика. В отличие от лингвистики, устанавливающей факты языка, С. определяет меру и способы их использования в каждом данном случае. С лингвистической точки зрения правильным является все то, что соответствует наличным в языке фактам, понимая под языком орудие общения, принятое в социальном целом. В отношении же С. критерием является не столько правильность, сколько целесообразность: то, что лингвистически правильно, может оказаться стилистически нецелесообразным. Кто, скажем, попытается употребить 1-е лицо единствен. ч. наст. врем. от глагола «стонать», тот погрешит против языка, против грамматики, совершит грамматическую ошибку, т. к. такой формы в русском языке нет, тот же, кто вместо «стонать» будет употреблять «стенать» (такое слово есть, ничего неправильного в нем нет), может, именно в обстановке, не оправдывающей торжественного стиля, произвести таким словоупотреблением, сам того не желая, только комический эффект, т. е. поступить нецелесообразно, погрешить против С. Вот именно этой целесообразности использования языковых фактов в речевой практике и учит так наз. практическая (иначе нормативная, прикладная) С.; только надо твердо помнить, что устанавливаемые ею «правила» не абсолютны, а всецело подчинены обстоятельствам и той цели, к-рую ставит себе автор. Цели же определяются внеязыковыми факторами.

История стилистических норм находится в прямой зависимости от борьбы и смены классовых идеологий. Так напр. в феодальном обществе разграничение речевых стилей нормируется в плане иерархическом (ср. учение классицизма о «штилях»—высоком, среднем и низком); вместе с тем, в связи с ограниченностью сфер применения лит-ого языка, большого дробления стилей не наблюдается. Позднее демократические тенденции в развитии лит-ого языка разрушают старую иерархию стилей, но в то же время все большее расширение области применения лит-ого языка вызывает рост дифференциации стилей, все большее их дробление, с одной стороны, а с другой—использование их противопоставлений на коротких отрезках, их композиционное сочетание. Дробление речевых стилей неизбежно: язык только в том случае может удовлетворять своему назначению служить универсальным орудием человеческого общения, если он отражает в себе все разнообразие форм этого общения. Задача практической С.—научить распознавать существующие стили речи, целесообразно их использовать и вовсе не применять таких стилей, к-рые, хотя и существуют, но по идеологическим соображениям являются неприемлемыми (стиль вульгарный, напыщенный и т. п.).

Руководящее значение в установлении ясного, точного и доступного массам стиля советской прозы имеет борьба Ленина против «фразы», против «выкрутас», против «схоластизма терминов». Развернутая ныне, по указаниям партии, борьба за культуру речи есть борьба не только за правильность языка, но и за стилистическую точность. Высший образец богатства и разнообразия используемых стилей речи, их блестящего сочетания и функционального противопоставления представляют устные и печатные выступления И. В. Сталина.

Библиография: Аристотель, Поэтика, перев., введение и примечания Н. И. Новосадского, изд. «Academia», Л., 1927; Гораций, О поэтическом искусстве (К Пизонам), в книге: К. Гораций Флакк, в пер. и с объясн. А. Фета, М., 1883; Античные теории языка и стиля, под ред. О. Фрейденберг, ОГИЗ—Соцэкгиз, М.—Л., 1936; Буало, Поэтическое искусство, перевод С. Нестеровой, под ред. П. Когана, СПБ, 1914; то же, пер. С. С. Нестеровой и Г. С. Пиралова, Гослитиздат, М., 1937; Ломоносов М. В., Сочинения, изд. Академии наук, т. III, СПБ, 1895; Потебня А. А., Из записок по теории словесности, Харьков, 1905; Веселовский А. Н., Собрание сочинений, серия I, т. I.—Поэтика, СПБ, 1913; Вопросы теории и психологии творчества, т. I, 2 изд., Харьков, 1911 [ст. А. Горнфельда, В. Харциева, Д. Н. Овсянико-Куликовского и мн. др.]; Чернышев В., Правильность и чистота русской речи (Опыт русской стилистической грамматики), 2 изд., испр. и доп., вып. I—Фонетика, вып. II—Части речи, СПБ, 1914—1915 [устарело]; Мюллер-Фрейенфельс Р., Поэтика, изд. «Труд», Харьков, 1923; Томашевский Б., Теория литературы, Гиз, Л., 1925; то же, 6 изд., ГИХЛ, М.—Л., 1931; Тимофеев Л. И., Теория литературы, Учпедгиз, М., 1934; Рыбникова М. А., Введение в стилистику, изд. «Советский писатель», М., 1937 [указана лит-ра]. Spitzer L., Stilstudien, Bd. I—Sprachstile, Bd. II—Stilsprachen, München, 1928; Bally Ch., Traité de stylistique française, t. I—II, 2 éd., P., 1922; Bally Ch., Précis de stilistique, P., 1913; Его же, Linguistique française et linguistique générale, P., 1931; Sechehaye A., La stylistique et la linguistique théorique, в сб.: Mélanges de linguistique, offerts à m. Ferdinand de Saussure, P., 1908; Meyer R. M., Deutsche Stilistik, 3. Aufl., München, 1930; Hirt E., Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung, Lpz., 1923; Gerber G., Die Sprache als Kunst, 2. Aufl., 2 Bde, B., 1885; Elster E., Prinzipien der Literaturwissenschaft,, Bd. II—Stilistik, Halle, 1911; Горький М., О литературе (Статьи 1928—1933), изд. «Сов. лит-ра», М., 1933; Горький М., Две беседы, ОГИЗ—«Молодая гвардия», [М.], 1931; Цейтлин А. Г., Литературные цитаты Ленина, ГИХЛ, М.—Л., 1934. О лингвистических предпосылках С. — *см.* «*Лексика*», «*Синтаксис*», «*Семасиология*», «*Язык*». Литературу по истории русского литературного языка — *см.* «*Русский язык*».

А. С.

СТИЛЬ. 1. Понятие стиля.—С.—исторически обусловленное эстетическое единство содержания и многообразных сторон художественной формы, раскрывающее содержание произведения. С. возникает как результат «художественного освоения» определенных сторон социально-исторической действительности, отражаемой в поэтических образах; таким об-

разом в С. осуществляется конкретно-историческое единство формы и содержания художественного произведения.

Характер С. определяется своеобразием конкретной исторической действительности, в условиях к-рой возникает данный С. В этом смысле понятие С. служит для различения одних исторически сложившихся групп художественных произведений от других, возникших в одну и ту же или в разные эпохи.

Так. обр. понятие С. помогает осознать существенные различия между произведениями искусства, различия в единстве всех их сторон и элементов, во всей их художественной целостности. Так, в русской лит-ре конца XVIII и первой четверти XIX в. одна группа писателей создавала сентиментальные повести, сентиментально-романтические поэмы, изображающие события личной, интимной, сердечной жизни, отличающиеся мечтательностью настроений, тяготением к таинственному и фантастическому и соответствующими этому особенностями композиции, лексики, интонации (Карамзин, Жуковский, Козлов и др.). Другая группа поэтов в этот период писала легкие, изящные, игривые стихотворения, выражая в то же время недовольство светской жизнью, стремление уйти в природу, в культ любви, красоты и наслаждения жизнью (Батюшков, Дельвиг и др.). Третья группа писателей в ту же эпоху выступала в лит-ре с авантюрными романами и повестями из жизни низших слоев дворянства и мелкой буржуазии, отличающимися нравоучительной тенденцией, выраженной во всех деталях системы образов, сюжета, языка (Измайлов, Нарежный и др.) и т. д. Наряду с этим существовала и четвертая группа—архаистов, незначительных поэтов-эпигонов (Мерзляков, Шишков, Хвостов и др.), которые пытались подражать Державину, продолжали культивировать жанры XVIII в., писали напыщенные оды и послания, восхваляя в них монарха и его вельмож. Каждая из этих групп писателей по-разному отражала социальную жизнь и, выражая поэтическое содержание в законченном единстве многообразной формы, отличалась тем самым своими особенностями С. или иначе—своим С. Для понимания литературы того времени существенно необходимо осознать наличие различных С., различить отдельные группы произведений по особенностям их содержания, выраженного в многосторонней форме, уяснить социальное и литературное значение каждого С., их взаимодействие и борьбу, отражающую социальные антагонизмы, процесс классовой борьбы. В этом смысле понятие С. очень важно для историко-литературного изучения.

2. История понятия. Первоначально слово «стиль» означало на греческом языке—колонну, столбик, палку, а на латинском (stylus)—заостренный кол, палку. На почве этого общего значения в латинском языке возникло частное: древние римляне называли С. заостренную костяную палочку, употреблявшуюся ими для письма на досках, покрытых воском. Такой костяной грифель имел на конце гладкое утолщение, к-рым, как резинкой, вытирали неверно нацарапанные слова. По мере развития письменности в профессиональной писательской среде возникли новые, иносказательные значения слова. Известен совет поэта Горация, обращенный к писателям,—«почаще перевертывать стиль» (stylum vertere), т. е. почаще стирать написанное, лучше отделывать свое сочинение. Позднее, в эпоху упадка Империи, за словом С. упрочилось переносное значение. Так напр. поэт Апулей называет С. — способ, характер изложения мыслей; историк Тацит—особенности слога произведения, его литературную манеру.

Переносное значение слово «С.» сохранило во все последующие эпохи, утеряв первоначальное значение. Так в немецком словаре Неринга 1736 С. определяется как способ, манера письма. Следующим этапом было превращение этого ходового слова в научно-эстетический термин. В эпоху Возрождения, а в особенности в первые века нового времени, наступает расцвет филологической критики, создавшей первые обобщения и разграничения в области лит-ого С. В XVII в. французские ученые (Бени, Бодуэн) отчетливо разграничивали задачи и средства исторического познания от средств ораторского и поэтического искусства. Создание поэтики классицизма (Скалигер, Буало) знаменовало рост интереса к собственно поэтическим средствам. Изучение лит-ого С. понимается как особая область филологии и получает название стилистики (науки о С.) наряду с поэтикой и риторикой как смежными дисциплинами. Появляется ряд трудов по стилистике, увенчанный в XIX в. классической работой Ваккернагеля «Poetik, Rhetorik und Stilistik» (лекции, читанные в 1836, изданные в 1873). Таким образом изучение С. тогда сводилось, как и до сих пор иногда сводится, к анализу особенностей слога, к стилистике. Так французское литературоведение XIX—XX вв. оперирует преимущественно этим значением слова. Однако постепенно и писатели и ученые пришли к выводу, что С. художественного произведения нельзя свести только к чисто языковым его особенностям, к свойствам, изучаемым стилистикой. В начале XVIII в. уже говорили о С. в музыке. В словаре Неринга уже различается церковный, театральный, камерный музыкальные С. Громадное значение для такого теоретического обогащения понятия С. имели исторические и теоретические работы в области пространственных искусств, в особенности в области архитектуры. Искусствоведы заимствовали у филологов понятие С. для своих научно-исторических обобщений. В своей обстоятельной работе «Всеобщая теория изящных искусств» [1771—1774] немецкий ученый Зульцер различает греческую, римскую, готическую и т. д. архитектурные манеры (Bauarte), говорит об ионийском, дорийском орденах колонн (Säulenordnung), но еще не применяет сюда понятия С., употребляя его только в главе о литературе и разумея под ним способ выражения мысли. Решительный сдвиг в этом отношении был произведен Винкельманом. Знаменитый немецкий искусствовед наметил в своей

«Истории античного искусства» [1764] четыре эпохи в развитии греческого искусства, подчеркнув своеобразие каждой эпохи. Затем лит-ые периоды, к к-рым уже применялось понятие С. (Скалигер), Винкельман сопоставил со своими эпохами скульптуры и архитектуры и перенес на них понятие С. В дальнейшем оно было подхвачено другими искусствоведами и археологами в их изучении античной архитектуры. Несколько позднее работ Винкельмана понятие С. получило и в применении к области поэзии более глубокое и содержательное раскрытие. Эта заслуга принадлежала величайшему поэту эпохи—Гёте, к-рый развил свое понимание С. в кратких заметках 1789 («Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil»), отчасти приближаясь при этом к теории искусства Шиллера («Письма об эстетическом воспитании», 1795). Гёте требует от художника не только изображения реальности и красоты окружающей жизни, называя это «материей» (Stoff) художественного произведения, но постижения и воссоздания в этой реальности истинной сущности вещей, обозначая ее как «форму» (Form) явлений жизни. В искусстве форма должна осуществляться в материи, подчиняя ее себе; и это высшее единство формы и материи есть С. произведения. Такое понимание С. привело к обогащению и спецификации этого понятия. С. осознается Гёте не просто как манера изложения, не только как поэтический язык произведения, но как особенность всех сторон произведения в их единстве, которое выражает творческую идею художника, постигающего сущность жизни. Это учение Гёте, содержащее элементы объективно-идеалистического миропонимания, было усвоено затем поэтами-романтиками, своеобразно использовано в философии Шеллинга и разработано Геббелем и рядом немецких ученых (Зольгер и др.). Оно осталось отправным пунктом и для последующих теорий, к-рые своеобразно изменяли его главным образом в формалистическом направлении. Со времени Винкельмана и Гёте понятие С. прочно вошло в широкий обиход искусствоведения, обозначая и специфическую особенность произведений искусства, и существенные различия между ними. В этом последнем отношении почин опять принадлежал скорее искусствоведам, чем литературоведам. Идя вслед за Винкельманом, историки архитектуры, скульптуры, а затем и живописи применяли понятие С. к отдельным эпохам и течениям искусства. Стали говорить о возникновении, расцвете, разложении С., о борьбе, о господстве С. и т. п. Среди искусствоведов XIX—XX вв. выдвинулся ряд теоретиков, посвятивших свои исследования проблеме С.—Г. Земпер («Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, 1860—1863), А. Ригль («Stilfragen», 1893), Г. Вёльфлин («Kunstgeschichtliche Grundbegriffe», 1915) и др. Вслед за ними и литературоведы стали постепенно употреблять понятие С. применительно к отдельным лит-ым течениям, говоря о классицизме, романтизме, реализме и т. д. как о С. различных исторических эпох. К концу XIX—нач. XX вв. в западноевропейском литературоведении интерес к проблеме С. непрерывно растет, что отразилось напр. в работах Э. Эльстера («Prinzipien der Litteraturwissenschaft», 1897), Т. Мейера («Das Stilgesetz der Poesie», 1901) и др. Интерес к этой проблеме привел к организации специального съезда по эстетике (Берлин, октябрь 1924), где развернулись оживленные прения прежде всего по вопросу о сущности С. В русском литературоведении понятие С. стало широко употребляться, усиленно пропагандироваться в послеоктябрьский период. В работах П. Н. Сакулина, В. М. Жирмунского, В. М. Фриче и др. понятие С. было выдвинуто в качестве основной историко-литературной категории. Однако порочная методологическая основа этих работ наложила свою печать и на трактовку в них проблемы С.

3. Стиль как своеобразие искусства. Основным пороком буржуазных теорий С. является их формалистичность и внеисторичность, игнорирование содержательности С. и связи С. с отражаемой в искусстве социально-исторической действительностью. Подлинной основой, необходимой предпосылкой для уяснения С. в его единстве должно быть понимание его содержательности. Поэтому у крайних представителей формализма, для к-рых «в понятии содержания надобности не встречается», соответственно теряется и представление о С. как о единстве (это имело место у ряда русских формалистов); рассмотрение произведений искусства в этом случае сводилось к описанию серии формальных приемов. Отсутствие сколько-нибудь ясных представлений о С. как о единстве и о единстве социально-исторически обусловленном демонстрирует работа Утица «Was ist Stil?» [1911], в к-рой автор различает восемь «групп» С., выдвигая наряду с натурализмом, реализмом, идеализмом, со С. художника и эпохи также особые С. видов искусства (живописи, скульптуры и т. д.), стиль материалов, стиль места, целевой стиль и т. п. внеисторические категории (учение о стиле материалов развивал еще Земпер).

Формализм в его более утонченных проявлениях пытается однако осознать С. как известное единство.

Некоторые западноевропейские и русские ученые говорят о целостности произведения искусства, о его внутренней замкнутости и взаимосвязи его элементов. Так И. Кон в своей «Общей эстетике» («Allgemeine Aesthetik», 1901) определяет С. «как сумму художественных принципов созидания формы». Другие, напр. Р. В. Валлах (Wallach R. W., «Stil», 1920), П. Франкль («Stilgattungen und Stilarten» в журн. «Zeitschrift für Aesthetik», 1925, Bd. 19), говорят о подобности всех элементов формы произведения («Gleichformigkeit»), о его «формоподобии». Третьи подчеркивают понятием С. единство всех элементов формы (Э. Гирт, «Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung», 1923, Э. Эльстер и др.). В. Жирмунский в своей статье «Задачи поэтики» (1921, перепеч. в его кн. «Вопросы теории литературы», 1928) настаивает на том, что «в живом единстве художественного произведения все приемы нахо-

дятся во взаимодействии, подчинены единому художественному заданию. Это единство приемов поэтического произведения мы обозначаем термином стиль». Все эти определения страдают абстрактностью и формалистичностью. Откуда возникает единство формальных элементов и их взаимосвязь, в чем ее специфическая художественная сущность,—эти вопросы, уводящие исследователя за пределы формы, за пределы отдельного произведения, здесь не только не разрешаются, но и не ставятся. Не разрешает вопроса и включение в стилевое единство идеологических моментов в качестве составных слагаемых. Такое определение предложил В. М. Фриче: «Литературный стиль,—пишет он,—...это органическое единство всех составляющих литературное произведение... компонентов как психо-идеологических (тематика, образы и т. д.), так и технологических (жанровых, языковых и т. п.)».

Единство, связанность, взаимозависимость сторон и элементов существует не только в произведении искусства, но и в любом естественном организме и в любом создании рук и ума человека. И однако далеко не все они обладают С. и рассматриваются с этой точки зрения. Еще Винкельман указывал, что произведения греческого искусства отличаются своим С. не только от искусства нового времени, но наличием С. от предметов природы. Никто не говорит о С. раковины, растения, животного или даже пейзажа, но говорят о С. картины, на к-рой все это нарисовано. То же в области орудий производства и бытового обихода. Несмотря на то, что локомотив или ротационная машина обладает законченным единством взаимодействующих деталей, понятие С. к ним неприменимо. (Это обстоятельство отмечает между прочим Эльстер, указывая, что можно говорить о форме кристаллов, дерева, раковины и т. п., но нельзя говорить об их стиле). Область применения понятия С. начинается там, где существует единство множества взаимосвязанных элементов, обладающее некоторой содержательной, идеологической значимостью.

Не все идеологические явления «стильны» в одинаковой мере. Понятие С. мало применимо напр. к произведениям науки или философии. Если здесь все же можно говорить о С., то не о С. морали или философии, а скорее о С. морализирования или философствования, т. е. о манере трактовать вопросы и излагать мысли. Совсем иное взаимоотношение между формой и содержанием существует в области искусства. Искусство отражает действительность, воспроизводя ее во всей ее конкретности, в чувственно наглядной форме. Здесь форма является более существенной, чем в других идеологиях. Здесь элементы формы своеобразно значительны, по-своему идейно нагружены, заключают в себе познавательное обобщение действительности и содержат в себе также идеологическое отношение автора к типизированной им действительности. Средством художественного воплощения этого обобщения и выражения идейного отношения писателя к многосторонним типическим характерам и событиям является индивидуализирующий вымысел, художественная детализация, т. е. подбор множества всевозможных художественных компонентов и деталей (как тематических, так и композиционных, языковых) в той обобщающей образной картине, которую писатель рисует в своем произведении. По всем этим причинам содержание в искусстве гораздо теснее связано с элементами формы, чем в других идеологиях. Содержание художественного произведения обнаруживается именно единством бесконечного многообразия элементов и деталей образной художественной формы, приобретающих в совершенных и законченных произведениях искусства высшее эстетическое единство. Вот этой особенностью произведений искусства как таковых и обусловливается художественный С. как особый вид этого единства. В области науки, философии, морали содержание того или иного сочинения или целой системы может быть легко отвлечено от его внешнего построения и манеры изложения и усвоено вне прямой зависимости от них. В искусстве, наоборот, содержание произведения и его форма, его построение представляют собой неразложимое единство.и не существуют вне друг друга. Поэтому анализ художественного произведения должен охватывать всю многосторонность его содержания и многогранность формы в их единстве. Анализ С. должен включать в себя детальное рассмотрение всех основных сторон произведения; раскрытие отраженной в нем исторической действительности, социальных коллизий, идейной проблематики произведения путем анализа его тематики, сюжета, типических обстоятельств и характеров его героев, примененных в нем методов типизации, его композиции, используемых в нем средств поэтического языка (со стороны его лексического состава, синтаксиса, интонаций, ритма, фонетики, тропов, фигур и т. д.).

4. Стиль и историческая действительность. Если С. есть исторически обусловленное единство художественного содержания и формы, которое каждый раз получает особенный, своеобразный характер, то встает существеннейший вопрос о том, чем определяется это своеобразие, стилевые различия художественных произведений различных авторов, направлений, разных периодов. Ответ на этот вопрос бывает различным, в зависимости от методологических позиций историка лит-ры. Существеннейшим пороком буржуазного искусствознания и литературоведения является отрыв художественного С. от порождающей его и отражающейся в нем социально-исторической жизни. Этот отрыв получает различную форму в различных течениях буржуазной науки. Так напр. формирование С. и их смена в формалистическом литературоведении подчас представляется как результат имманентного, независимого от хода истории, литературного процесса, движущей силой которого является автоматизация восприятия или просто прогресс художественной техники. Представители реакционной идеалистической, так наз. «духовно-исторической» школы немецкого литературоведения (стремящейся воз-

родить не диалектическую, а метафизическую сторону гегелианства) изображают этот процесс, как независимый от социально-исторической жизни и выражающий некое «саморазвитие духа», раскрытие метафизических начал. Фашизирующиеся буржуазные ученые пытаются основу С. найти в «духе расы». Характерна в этом отношении эволюция влиятельного немецкого искусствоведа Г. Вёльфлина, к-рый от представлений об исторической последовательности С. ренессанса и барокко (напр. в книге «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe», 1915) пришел к утверждению исконной противоположности германской «северной души», порождающей барокковый С.—итальянской «южной душе», порождающей ренессансный С. Очевидно, что во всех этих случаях путь для действительно научного исторического изучения С. оказывается закрытым.

Ряд буржуазных теоретиков литературы и искусства пытается преодолеть формалистический подход к С., уяснить С. в его содержательности. Однако эти попытки обычно имеют субъективистский, психологический, индивидуалистический характер. Содержательность С. понимается здесь лишь как субъективное выражение мировоззрения художника, его идейных взглядов, настроений, переживаний. Так напр. Эльстер определял С. как сумму подчиненных объединяющей норме средств выражения, в к-рых обнаруживается эстетическая концепция и преобразующая сила творческой личности, подчеркивая при этом, что С. проявляется в «способах восприятия», в «концепции творческого человеческого духа». Подобным образом Р. Унгер (в работе «Weltanschauung und Dichtung», 1917), В. Штаммлер и др. рассматривают С. как выявление идей, миросозерцания поэта. Для иных буржуазных ученых субъективная психология, мировоззрение отдельного художника является конечной инстанцией для выявления содержательности С.; другими выдвигается в этом качестве «дух эпохи», «душа культуры», получающая выражение в С. художника. Но в обоих случаях С. связывается лишь с выражением идеологии. Для марксистского литературоведения С. есть своеобразное идеологическое отражение социальной жизни, и изучение его именно с этой точки зрения является единственно правильным путем.

Новый С. создается новым этапом классовой борьбы, новым периодом общественной жизни, которая ставит перед наиболее чуткими писателями-художниками новые идейные проблемы, подсказывает им новые принципы художественного познания. В создании С. принимают участие многие: одним С. отличаются произведения целого ряда писателей, целой школы, направления. Каждая личность конечно накладывает при этом на свои творения отпечаток своей индивидуальности. Гениальный писатель воплощает «носящиеся в воздухе» идеи глубже, ярче, более многосторонне и ранее других, проявляя при этом весь блеск своей личной мысли, все богатство своего творческого воображения. И каждое произведение, раскрывающее особую конкретную идею и особую тему, конечно своеобразно. При всем том существенные, исторически сложившиеся различия в С. поэтических произведений, или различные поэтические С.,—это особенности идейно-образного отражения жизни на разных этапах развития отдельных народов и всего человечества. Для понимания этих различий надо уяснить особенности исторической действительности, отраженной в стиле.

В области установления связей между С. и социально-исторической действительностью в литературоведении возникал ряд антимарксистских уклонов. Вульгарный социологизм, имевший большое распространение в дореволюционном и в советском литературоведении и еще не изжитый до конца и поныне, выступал в форме субъективизма, рассматривая С. только как выражение идеологии отдельных классов и классовых групп, а не как особый вид художественного освоения действительности. Так. обр. вульгарный социологизм в его субъективистском варианте приводил к закрепощению великих классиков мировой литературы ограниченной идеологии отдельных классовых прослоек, интересуясь однобоко лишь «углом зрения», взглядами и настроениями писателя. Такое рассмотрение произведения и его С. всегда оказывается познавательно очень ограниченным. В руках вульгарного социолога произведение перестает быть отражением исторической действительности, зеркалом ее исторической конкретности, ее национального и эпохального своеобразия, лишается своей объективной и абсолютной познавательной ценности, делающей его памятником народного и всемирно-историческ. развития. Произведение рассматривается прежде всего в его «слабых» сторонах, в его субъективной ограниченности и классовой относительности. Художественное богатство стилевых особенностей произведения повисает в воздухе. Для его историко-генетического рассмотрения нет достаточного содержания, и вульгарный социолог или избегает поэтому анализа С., или пробавляется формалистическими «наблюдениями». Неправильность сведения С. исключительно к выражению мировоззрения особенно наглядно обнаруживается при изучении творчества тех писателей, у к-рых художественный метод и С. складывались как результат художественного познания в противоречии с их философскими, политическими воззрениями.

С другой стороны, те же вульгарные социологи, обращаясь к сопоставлению С. и действительности, обнаруживали наклонность к механицизму. Они истолковывали исторические особенности С. как прямое, механическое отражение особенностей реальной социально-экономической жизни. Подобного рода извращения и ошибки нередко встречаются у литературоведов, специально занимавшихся социологией С. Сюда, прежде всего, относится стремление объяснить свойства лит-ого С. непосредственно особенностями экономического уклада того или иного класса или целой эпохи (Фриче, Иоффе, Гаузенштейн и др.). Так Фриче, указывал, что в области

изучения С. основная задача социологии «состоит в том, чтобы установить закономерное соответствие известных поэтических стилей определенным экономическим стилям». Такое перенесение понятия С. на экономические, производственные отношения совершенно несостоятельно. Маркс говорит о характерном для формации, для эпохи «способе производства» (Productionsweise). Называть способ производства С. значит обезличивать понятие С., лишать его всякой специфичности, содержательности и придавать ему несвойственное значение. Говорить о С. орудий, процесса производства, общественных форм—незакономерно; они ничего идеологически не отражают и не выражают. Отождествление литературного С. со способом производства несостоятельно потому, что таким путем затемняются и стираются существенные качественные особенности этих различных сторон социальной жизни. Принципы художественного познания и принципы производства никак не могут быть тождественны, одинаковы, похожи друг на друга. Материальная и духовная стороны жизни не тождественны, а качественно различны, хотя и едины в своих различиях. Попытку такого рода незакономерного отождествления экономических и художественно-стилевых категорий мы встречаем напр. у Гаузенштейна: «Как феодализм в художественном отношении опирается на принцип наибольшего валового дохода и видит цель хозяйственного присвоения благ в неограниченности потребления, так и эстетическая обработка форм во всех феодальных культурах резко направлена на массовое, количественное» («Искусство и общество»). Единый С. эпохи меркантилизма и абсолютной монархии во Франции XVII века Фриче видит в принципе рационалистической регламентации, охватывающем и экономические, и политические, и идеологические стороны общественной жизни и выраженном в частности в лит-ом классицизме. Хотя лит-ый С. и отражает своеобразно этот принцип воздействия господствующих классов эпохи абсолютизма на экономические и политические отношения, но сам по себе этот принцип рационализма и регламентации не есть С. Механическое связывание лит-ого С. со способом производства, с экономическим укладом, приводит нередко и к еще более грубым механистическим построениям: к объяснению лит-ого С. только и непосредственно экономическими отношениями, к игнорированию сложной системы надстроечных областей, их взаимодействия и влияния на лит-ые С. Этой существенной методологической порочностью отличаются те работы вульгарных социологов, в к-рых основные особенности С. писателя непосредственно выводятся из хозяйственного уклада или из экономического состояния той социальной группы, к-рая изображается автором. Такое изучение основывается на абстрактных экономических категориях, а не на конкретном понимании расстановки общественных сил и процесса политической и идеологической борьбы в данную историческую эпоху. Прямолинейное связывание литературного С. со способом производства приводит наконец к неправильному установлению единого С. целой эпохи в жизни классового общества, причем лит-ое творчество каждого отдельного класса оказывается лишь видоизменением, вариантом этого единого С. Так в лит-ре империалистической эпохи Фриче усматривал господствующий «поэтический стиль промышленно-технического общества», к-рый складывался «в атмосфере победоносного развития капитализма», отражал «апогей капитализма». В «документальности», фактографии, оперировании с математическими знаками, описании современной техники и т. п. Фриче видел «новый поэтический стиль, представляющий собой для него новую, более высокую ступень развития реализма». Черты этого стиля Фриче выискивал уже у Золя, а затем у итальянских футуристов наряду с левыми поэтами-коммунистами, а также у Бласко-Ибаньеса, П. Ампа и др. Так. обр. в понятии единого «стиля эпохи» Фриче объединяет, с одной стороны, критический, хотя уже ущербный, реализм Золя, а с другой стороны, — антиреалистическое искусство апологетов капитализма (футуристов и близких им групп). Понятие единого «стиля эпохи», не отличаясь фактической оправданностью, методологически дезориентирует историка лит-ры. Оно сводит существенные стилевые различия к «вариациям», оно затушевывает также классовые противоречия эпохи и вытекающий из них процесс лит-ой борьбы.

Исторические особенности лит-ого С. не являются механическим, «мертвенно-зеркальным» отражением особенностей социальной действительности. Это—отражение жизни в живом, активном сознании людей. Но не самосознание (идеология) людей, не их мысли, настроения, взгляды являются *основой* С., сущностью его исторических особенностей. Этой основой является отраженная историческая действительность.

Особенности общественной жизни каждой исторической эпохи представляют собой основу тех существенных различий в лит-ом С., к-рые можно наблюдать в творчестве разных писателей разных эпох. Общественная жизнь каждой эпохи сложна и многосторонняя: в ней существуют самые разнообразные *виды, формы, стороны* общественных отношений, общественной практики людей. И вот, в зависимости от того, к какому общественному движению примыкает писатель, какую силу и глубину познания жизни он проявляет при этом, он отражает те или другие *стороны и моменты общественной действительности* в своих произведениях, делает их основой изображения всей общественной жизни, а тем самым основой своего лит-ого С. На этой основе и складываются все характерные особенности С. Отражение общественной жизни с определенной ее стороны сказывается прежде всего в создании типических образов действующих лиц и типических обстоятельств, в к-рых они действуют. Создавая лит-ый тип той или иной общественной среды и эпохи, писатель выделяет в характере героя определенные, интересующие его черты и особенности и выдвигает их на первый план, кладет их в основу изо-

бражения всего характера, всей общественной жизни героя. Типический герой произведения всегда занимает определенную социальную позицию—политическую, моральную, философскую, бытовую и т. п.—смотря по тому, чем особенно интересуется в нем автор. Своей социальной позицией герой связывается, противопоставляется позициям других героев, и тем самым образует с ними определенную систему типов. Раскрытие системы типов в динамике лит-ого произведения образует его сюжет, в к-ром конкретные ситуации, индивидуальные действия отражают общественные отношения эпохи в определенном разрезе. Возникает система типов и сюжет определенного С. Данная сторона общественной действительности, положенная писателем в основу изображения, определяет то или иное идейное отношение к действительности в целом, ту или иную ее оценку. Идейное отношение писателя к героям и событиям выражается посредством художественной конкретизации образов и сюжета, путем подбора художественных деталей, тематических, композиционных, языковых. Для изображения лит-ых типов и сюжета определенного С., для выражения их эмоциональной оценки создается многосторонняя и многогранная поэтическая форма, обладающая определенными принципами конкретного воплощения. Возникает определенный и особенный литературный С. во всей своей конкретности, в единстве своего идейного содержания и художественной формы.

Итак, основой лит-ого С. всегда является определенная сторона, определенный аспект реальной общественной действительности, отраженный и обобщенный в поэтических образах. Каждый исторически сложившийся С. есть «художественное освоение» определенного аспекта общественной действительности, возникающего и развивающегося в социальной практике исторической эпохи. Поэтому произведения того или иного С. по-своему отражают реальную общественную жизнь той или иной эпохи, со свойственными ей характерными чертами и особенностями социального уклада, политической борьбы, бытовых форм, идейных стремлений. В этом смысле произведения каждого лит-ого С., если только они правдиво и глубоко отражают жизнь, при всей своей идеологической относительности, обладают, в известном смысле, абсолютным историческим значением. Они остаются памятниками исторической эпохи, отражая ее характер всем своим С., вплоть до мельчайших особенностей своей многогранной формы.

Отсюда прежде всего проистекает историческое значение С. Это значение, вопреки вульгарному социологизму, может далеко выходить за пределы классового значения. Каждое общественное движение, каждый отдельный писатель своими произведениями может или препятствовать, или способствовать освободительной борьбе народа с господствующими эксплоататорскими классами, с отсталыми, отживающими социально-экономическими и политическими формами жизни, за новые, более передовые и совершенные общественные отношения, за историческое существование и развитие нации. Исторически прогрессивным является то художественное творчество, к-рое, хотя бы в конечном счете, отражает интересы народных масс и их борьбу за освобождение. Это значение приобретает творчество художника и его С. тем скорее, чем правдивее и глубже писатель отражает жизнь, раскрывает типические черты и противоречия социальной жизни. Такой писатель и является поэтому, в той или иной мере, представителем данного народа, выразителем интересов нации, ее прогрессивных общественных сил. И в своем лит-ом творчестве, в своем С. такой писатель отражает, в той или иной степени, характерные черты, вытекающие из особенностей и обстоятельств исторического развития этого народа, отражает определенную эпоху в жизни целого народа. Каждая нация в своем историческом развитии, по-своему и в свое время, проходит различные стадии своей общественной жизни на основе сменяющихся производственных отношений. Эти стадии исторически закономерны, они имеют место у разных народов. Вследствие этого лит-ый С. может отражать не только определенную эпоху в жизни целого народа, но и определенную стадию развития всего человечества в данной национальной ее форме. Лит-ый С. надо понимать и изучать в единстве его классового, национального и общечеловеческого значения.

Глубокую оценку гомеровского эпоса именно с этой точки зрения дает К. Маркс в своем неоконченном «Введении» в книге «К критике политической экономии» (Партиздат, 1935, стр. 33). Указывая, что Гомер до сих пор сохраняет для нас «значение нормы и недосягаемого образца», Маркс объясняет это тем, что гомеровский эпос глубоко и законченно отражает «детство человеческого общества», к-рое для следующих, более зрелых эпох обладает... «вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень», подобно тому, как ребенок со своей «наивностью» и «безыскусственной правдой» радует взрослого мужчину, к-рый уже «не может снова превратиться в ребенка». При этом Маркс уделяет большое внимание и национальному моменту. Основой гомеровского эпоса могла быть именно греческая, а не египетская напр. мифология: среди народов, переживавших тогда «детство человеческого общества», греки были «нормальными детьми», тогда как другие народы были детьми «невоспитанными» или «старчески умными». Отсюда особенное «обаяние» искусства греков, отражающего «неповторяющуюся ступень» человеческого развития. Неповторима и обаятельна не только тематика Гомера (жизнь и события той эпохи могут изображать и поэты других эпох)—неповторим и обаятелен стиль Гомера, к-рый «...предполагает греческую мифологию, т. е. природу и общественные формы, уже получившие бессознательную художественную обработку в народной фантазии». Вызываемый к жизни социальными сдвигами новый лит-ый С. вызревает в определенный период национального и мирового лит-ого развития, в своеобразных условиях определенной лит-ой эпохи. С. вырастает на основе

преодоления старых лит-ых традиций, на основе отталкивания от враждебных и чуждых течений в искусстве данной эпохи, на основе усвоения и переработки всего того художественного наследства национальной и мировой лит-ры, к-рое отвечает устремлениям этого нового С. Опираясь на достижения литературы прошлого, писатели, зачинающие или завершающие новый С., открывают новые принципы художественного обобщения, новые жанры, композиционные и стилистические средства поэтического изображения и т. п. и создают этим новые формы лит-ого творчества, к-рые в свою очередь становятся основой для последующего развития мировой поэзии. Так. обр. стилевые различия лит-ых произведений вытекают не только из того, что они отражают в исторической жизни классов, наций, человечества, но и из того, на какие лит-ые традиции они опираются, какие влияния они осваивают.

Громадное значение для возникновения и развития С. новой и новейшей лит-ры имеет творческое усвоение и переработка тех поэтических ценностей, к-рые накоплены на р а н н и х стадиях развития человечества и продолжают жить и развиваться в народных массах в устной поэзии (фольклор); «...в области самого искусства,—писал Маркс,—известные формы, имеющие крупное значение, возможны только на сравнительно низкой ступени художественного развития». Величайшие художники мировой лит-ры или непосредственно отразили в своем С. влияние этих первоначальных поэтических форм (Гомер, Софокл и др.), или основывали свое творчество на заимствовании их образов, мотивов, сюжетов (Шекспир, Гёте, Пушкин и др.). Лит-ый С. надо понимать и изучать в литературно-исторической перспективе.

В процессе создания нового С. громадное значение имеет творческая личность писателя, индивидуальные черты его таланта. С. нет вне отдельного, индивидуального творчества. Крупный, талантливый писатель не только глубже и яснее других осознает идейные проблемы общественного движения эпохи, не только шире, многостороннее обобщает действительность, но и находит для художественного выражения всего этого такие своеобразные законченные формы, приемы, формулы, к-рые вытекают из его неповторимой творческой индивидуальности.

На основе правдивого и глубокого осознания жизни, ее отношений и противоречий, писатель может притти к художественно-познавательным «открытиям» новых сторон общественной жизни, к осмыслению и постановке новых общественных проблем, к созданию нового содержания в новой многогранной форме, к созданию нового С. Историк лит-ры должен понимать и изучать С. не только лит-ых течений, но и лит-ый С. в его конкретных индивидуальных выражениях в творчестве отдельных писателей. Рассматривая со всех этих сторон напр. творчество Пушкина, надо прежде всего установить, что оно в высшей степени «стильно», что оно является ярчайшим, совершенным проявлением лит-ого С., обладает законченной многосторонностью содержания и отчеканенной многогранностью формы. В своем С. творчество Пушкина обладает, далее, очень ярко выраженными историческими особенностями. Это творчество связано с определенным С., сложившимся в русской лит-ре в эпоху дворянской революции, в передовом общественном и лит-ом движении этой эпохи. Основой этого С. является идеологическое отражение общественной жизни в определенном аспекте: в аспекте борьбы против политического деспотизма во всех его проявлениях, в аспекте утверждения политической свободы, вольнолюбия, свободомыслия, независимости. Эта сторона общественной жизни была для Пушкина основой в изображении социальных типов, отношений, событий, бытовых форм его времени и других исторических эпох. Она лежит в основе почти всех его образов, сюжетов, жанров. Отрицание различных проявлений деспотизма, утверждение свободомыслия и вольнолюбия, гуманистическое утверждение независимости человеческой личности во всех ее проявлениях, стремление к народности являются тем основным идейным настроением, к-рым окрашены его образы и выявлению к-рого способствует вся многосторонняя художественная конкретизация в его произведениях, вся их многогранная поэтическая форма. Эти идеологические основы лит-ого стиля Пушкина отвечали стремлениям передового общественного движения эпохи—движения дворян-революционеров, декабристов. Пушкинский аспект жизни возник в практике этого движения. Но Пушкин так глубоко, правдиво и широко изобразил общественную жизнь в этом аспекте, что значение его произведений выходит далеко за пределы этого движения. Его создания имеют общенациональное значение, в них отразилась вся историческая эпоха, они являются «энциклопедией русской жизни» (Белинский). Борьба с деспотизмом и крепостничеством отвечала интересам широких демократических масс, прежде всего масс крестьянства, к-рые и после разгрома декабристов угрожали победившему самодержавию. Произведения Пушкина были ярчайшим идеологическим выражением этой борьбы и так. обр. получили широкое народное значение не только для той эпохи, но и для всех последующих периодов борьбы народа за свое освобождение; и это значение тем более свойственно произведениям Пушкина, что он далее других своих современников-писателей пошел по пути утверждения реализма, а наряду с этим, в зрелый период своего творчества, преодолевал ту идейную ограниченность (отвлеченность, романтичность политической мысли, непонимание роли народных масс и т. д.), к-рая была свойственна большинству декабристов. Значение пушкинского С. заключается далее в том, что он представляет собой национальную, русскую форму общеевропейской, мировой борьбы с деспотизмом и крепостничеством. В своих идейных настроениях и взглядах Пушкин больше многих своих современников опирался на достижения передовой общеевропейской мысли, на идейный авангард человечества своей эпохи, в частности на французских

просветителей (Вольтер, Дидро, Руссо). Новый С. русской лит-ры, возглавляемый Пушкиным, складывался далее на основе также и лит-ой преемственности в национальном и европейском масштабах. Пушкин взял от русского и французского «классицизма» его сильные стороны — характеристичность его образов, композиционную законченность его жанров, утонченность словесной и ритмической выразительности. Осваивая критически наследие классицизма, он в то же время преодолевал его и через романтизм (Байрон) пришел к реализму. Пушкин разработал реалистические принципы художественного обобщения, опираясь на лучшие образцы европейской литературы (Шекспир, Гёте и др.).

Пушкин создал в своем С. русскую национальную форму реалистической поэзии, совершенствуя лит-ый язык, ориентируясь во всем этом на устную народную поэзию, на образы и язык русских сказок и песен, на разговорную речь демократических слоев общества. Во всем этом — общечеловеческое значение стиля Пушкина. При этом поэт обнаружил не только свою гениальность вообще, сказавшуюся в глубине и законченности его С., но и конкретные, своеобразные черты своей творческой и общественной индивидуальности, — свой здоровый, светлый ум, оптимизм и жизнерадостность своего темперамента, неповторимые черты своей личной жизни. Во всем этом он оказался выше, ярче, многограннее своих талантливых современников, обладавших сходным лит-ым С.

В классовом обществе, развивающемся на основе глубоких противоречий, не существует одного, единственного лит-ого С. Литературные С. эпохи в своей основе различны и зачастую противоречивы. Общие темы, сходные типы и сюжеты трактуются в них различно, иногда противоположно, с разной степенью широты и глубины понимания, в свете различных идейных настроений на основе освоения жизни в различном аспекте и поэтому получают поэтическое выражение в глубоко различной форме. В каждую лит-ую эпоху происходит идейно-творческое столкновение поэтических С. вокруг тех общественных и творческих вопросов, к-рые характерны для этой эпохи. В результате происходит своеобразная идейно-образная полемика, к-рая ведется не методами отвлеченных рассуждений и аргументов, как в других сферах идеологии, а методами искусства, но к-рая имеет от этого не менее острый характер и не менее важное общественное значение. Эта идейно-образная полемика в иных случаях выражается всей многогранностью художественной конкретизации, самим С. произведения.

Различные С. не играют конечно в лит-ой борьбе одинаковой роли. Они имеют в ней различное значение, приобретают различный удельный вес, воздействуют друг на друга и на читающие слои общества с разной степенью силы и глубины. Лит-ое и вообще социальное значение С. в условиях исторической эпохи определяется в конечном счете тем, насколько существенным является в общественной действительности, в общественной практике эпохи та ее сторона, тот ее аспект, к-рый художественно осваивается в данном лит-ом С. Чем более глубокие, более существенные стороны, отношения, противоречия эпохи отразились в С. того или иного писателя, тем большее общественное значение получают его произведения во всем их художественном многообразии, во всем их С. Поэтический С. живет и развивается до тех пор, пока в социальной действительности не происходят глубокие, решающие изменения, пока те общественные противоречия, тот аспект общественной жизни, к-рый находил свое художественное отражение в этом С., сохраняет свое значение, пока он не исчезает или не «снимается» в других, более сложных, противоречиях жизни. Тогда С. становится уделом лишь подражателей и эпигонов, теряет свою оригинальность и общественную значимость и наконец перестает существовать.

Так в 50—60-х годах XIX в. растущие круги разночинной интеллигенции начали активную борьбу с загнивающим самодержавно-крепостническим строем, отражавшую революционные устремления крестьянства. Лит-ый С. революционной демократии (Некрасов, Щедрин, Чернышевский, Помяловский и другие), осваивая действительность в аспекте самого существенного социального противоречия, являясь поэтому новой, более острой и глубокой формой реализма, создавал новую эпоху в литературном развитии нации. Этот С. занял господствующее положение, заставив писателей других слоев откликаться на выдвинутые им темы и вести вокруг них образную полемику. Но к 80-м гг., в связи с интенсивным ростом капиталистических отношений, с резкой диференциацией крестьянства, ростом пролетариата, ведущее противоречие предшествующей эпохи (борьба крестьянства с помещичьим строем) вошло теперь в более сложную систему противоречий капиталистического строя, осложненных пережитками феодально-крепостнических отношений. Революционно-демократическая интеллигенция, опиравшаяся на разрозненные, неорганизованные крестьянские массы, запутавшаяся в противоречиях своей утопической доктрины, была разгромлена самодержавием и в 80-х гг. переживала тяжелый идейный кризис. На смену революционной демократии 60—70-х гг. приходит либеральное народничество различных оттенков, идущее на компромисс с самодержавием и затушевывающее основные общественные противоречия. Вследствие этого передовой С. предыдущей эпохи постепенно теряет свое значение; стиль же либерального народничества не может занять ведущего положения в литературной жизни страны вследствие своей идейной ограниченности.

Новый передовой С. возникает в начале 90-х гг., с наступлением новой общественной и лит-ой эпохи.

Это С. революционного пролетариата, ставшего гегемоном в общественной борьбе, «вождем всего трудящегося народа». Он заключает в себе художественное отражение более сложных противоречий новой исторической эпохи.

Таковы особенности истории лит-ых С. Но было бы однако совершенно неправильно отождествлять историю лит-ры с историей С., как это иногда делается. Так, намечая перспективы советского литературоведения, Фриче писал: «Конечной целью исторической поэтики, истории литературы и социологии поэзии одинаково усматривается одна и та же, по существу, задача: построение истории и социологии литературных (поэтических) стилей. На этом положении довольно единодушно сходятся (разумеется, с известными исключениями) исследователи разных и притом порою противоположных методологических направлений».

Несомненно, литературный С. — понятие весьма содержательное, определяющее характер других форм исторического развития лит-ры (родов, жанров, методов), как свои стороны и моменты. И тем не менее нельзя сводить историю лит-ры к истории С. Задача историка литературы состоит не только в том, чтобы, на основе обобщения многих лит-ых фактов, установить и объяснить существование, изменение, смену определенных лит-ых С. в определенные исторические эпохи, и не только в том, чтобы отнести каждое произведение к определенному С. Задача состоит также и в том, чтобы в перспективе истории С. установить и понять конкретное историческое своеобразие содержания, конкретное идейно-художественное значение, эстетическую ценность отдельных произведений, отражающих известный период социальной жизни, известный момент живой общественной борьбы, социальную функцию этих произведений, их значение как художественного наследия.

Надо осознать общественную действительность, отраженную в произведениях, идейные проблемы, в них поставленные, оценку жизни, в них выраженную. Все это—основа С., но все это само по себе еще не есть С. Произведения одного и того же С. могут отражать совершенно различные явления жизни, могут иметь различную степень общественной прогрессивности и различную художественную высоту, наконец, могут заключать в себе преодоление своего собственного С. И вот, если понятие С. делается основополагающим, если произведения изучаются прежде всего и даже только с точки зрения их С., то все указанные различия стираются и нивелируются. Понятие С., выдвинутое как исключительный принцип изучения лит-ры, обезличивает отдельные произведения, а через это и историю лит-ры. Поэтому стилевой анализ произведений, при всей его огромной важности, должен быть подчиненным моментом изучения.

Кроме того сами законы возникновения и жизни лит-ых С., намеченные выше, не универсальны и не распространяются на все периоды исторического развития. В своеобразных условиях советской действительности, в эпоху уничтожения всех эксплоататорских классов и постепенного сближения и слияния трудовых слоев общества с революционным рабочим классом под его организованным политическим руководством, жизнь лит-ых С. имеет свои закономерные особенности.

С коренными изменениями самой действительности, ее ведущих противоречий, ее социальной сущности коренным образом меняются и принципы ее художественного освоения. В социалистическом обществе, лишенном основных классовых антагонизмов, развивается искусство социалистического реализма. Это искусство, обладающее подлинной правдивостью и объективностью, приводит к всестороннему и углубленному революционно-реалистическому познанию действительности. Искусство социалистического реализма стремится через единичное и индивидуальное, через частные темы и эпизоды, личные судьбы отдельных героев раскрыть сущность и закономерность сложного социально-исторического процесса, его основные ведущие тенденции, диалектику исторической действительности, заключающуюся в борьбе новых социалистических начал со старыми, отживающими формами жизни. С. социалистического реализма противостоит бескрылому натурализму как С. обобщающий, синтетический, но не только натурализму. Вобрав в себя лучшие традиции реализма XIX в., реализма классиков, искусство социалистического реализма никогда не ограничивается только отражением суровой правды прошлого, правды настоящего: перспективность, умение заглянуть в будущее, в «завтрашний день» составляет одну из характерных черт С. современной лит-ры.

Но в противоположность «критическому реализму», звучавшему прежде всего как обвинительный акт против мира прошлого, доминирующим настроением социалистического реализма является пафос созидания, утверждения нового мира, освободившего человека от искажающей его власти капитализма. Являясь орудием класса, перестраивающего и преображающего мир, социалистический реализм впервые становится реализмом, утверждающим прежде всего положительные идеалы, образы положительных героев, борцов за народные интересы.

Советская лит-ра, пронизанная большевистской страстностью, страстностью утверждения социалистической идеи, революционной героики, чужда всякому пессимизму. Ее мажорный тон, глубокий оптимизм Горький, величайший классик и основоположник литературы социалистического реализма, называет «исторической сознательностью».

Своеобразие С. социалистического реализма заключается также и в том, что он не только не противоречит, а включает понятие революционного романтизма, вырастающего на почве реальной действительности. «Революционный романтизм,—писал Горький,— это в сущности псевдоним социалистического реализма, назначение коего не только критически изобразить прошлое, но главным образом способствовать утверждению революционно достигнутого в настоящем и освещению высших целей социалистического будущего».

Искусство социалистического реализма, художественно осваивающего сложную социалистическую действительность, отнюдь не отличается художественным однообразием.

Многогранность художественной формы, многообразие жанров в современной советской литературе ни в коей мере не противоречат принципиальному единству стиля социалистического реализма, основного С. многонациональной литературы социалистического общества.

Библиография: П. К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, изд. «Искусство», М.—Л., 1937 [стр. 586—589—«О стиле» из «Заметок о новейшей прусской цензурной инструкции» К. Маркса, стр. 672—673—«О значении литературного стиля» из письма К. Маркса Швейцеру]; Фолькельт И., Современные вопросы эстетики, пер. с нем., СПБ, 1899; Кранц, Опыт философии литературы (Декарт и французский классицизм), перев. М. Славинской, под ред. и с предисл. Ф. Батюшкова. СПБ, 1902 (прилож. к «Научному обозрению»); Вёльфлин Г., Ренессанс и барокко, изд. «Грядущий день», СПБ, 1913; Его же, Основные понятия истории искусств (Проблема эволюции стиля в новом искусстве), изд. «Academia», М.—Л., 1930 [назв. подлинника: «Die kunstgeschichtliche Grundbegriffe»]; Его же, Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Изогиз, [Л.], 1934; Бургардт О., Новые горизонты в области исследования поэтического стиля (Принципы Э. Эльстера), Киев, 1915; Жирмунский В., Задачи поэтики, «Начала», 1921, № 1; то же, в сб.: Задачи и методы изучения искусств, изд. «Academia», П., 1924; то же, в кн.: Жирмунский В., Вопросы теории литературы, изд. «Academia», Л., 1928; Кон И., Общая эстетика, Гос. изд., 1921; Риккерт Г., Философия жизни, изд. «Academia», П., 1922; Гаузенштейн В., Искусство и общество, изд. «Новая Москва», М., 1923; Вальцель О., Сущность поэтического произведения, в сб. «Проблемы литературной формы, изд. «Academia», Л., 1928 [из кн.: Walzel O., Das Wortkunstwert, L., 1926]; Гиацинтов В., О принципе стиля (По поводу сочин. Вёльфлина «Die kunstgeschichtliche Grundbegriffe»), «Труды Отделения искусствознания Ин-та археологии и искусствознания», II, М., 1928; Винкельман И., История искусства древности, Изогиз, Л., 1933; Тэн И., Философия искусства, Изогиз, М., 1933; Виноградов И., Борьба за стиль (Сборн. статей), Гос. изд. «Худ. лит-ра», Л., 1937; Гегель, Сочинения, т. XII—Лекции по эстетике, кн. 1, Гос. соц.-эк. изд., М., 1938 [по указателю]; Petrich H., Drei Kapitel von romantischen Stil, Lpz., 1878; Pater W., Appreciations, L., 1889; то же, L.,1911 [pp.5—38 — Essay on style]; Guyau, J.-M., L'art au point de vue sociologique, P., 1889; то же, 8 éd., P., 1909 (русск. пер.: Гюйо М., Искусство с точки зрения социологии, СПБ, 1891; то же, Гюйо М., Собр. соч., т. V—Искусство с социологической точки зрения, изд. «Знание», СПБ, 1901); Lacombe P., De l'histoire considérée comme science. Introduction à l'histoire littéraire, P., 1898; Havard H., Histoire et philosophie des styles, 2 vls, P., 1900; Remy de Gourmont, Le Probleme du style, P., 1902 [есть и др. изд.]; Hamann R., Der Impressionismus im Leben und Kunst, Köln, 1907; то же, 2. Aufl., Marburg, 1923 (русск. пер.: Гаман Р., Импрессионизм в искусстве и жизни, Изогиз, М., 1935); Его же, Aesthetik, Lpz., 1911; 2. Aufl., Lpz.—B., 1919 (русск. пер.: Гаман Р., Эстетика, изд. «Проблемы эстетики», М., 1913); Pissin R., Zur Methodik der psychologischen Stiluntersuchung, «Euphorion», 1907, Bd. XIV, H. I, S. 17—22; Worringer W., Abstraktion und Einfühlung, в кн.: Beitrag zu Stilpsychologie, München, 1908; Его же, Formproblem der Gotik, München, 1911; то же, München, 1930; Adler G., Der Stil in der Musik, Lpz., 1911; Wölfflin H., Das Problem des Stils in der bildenden Kunst, «Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften», B., 1912, XII, S. 572—578; Buffon, Discours sur le style, éd. Hachette, P., 1912 [много др. изд.]; Volkelt J., Der Begriff des Stils, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 1913, Bd. 8, S. 209—246; Castle E., Zur Entwicklungsgeschichte des Wortbegriffes Stil, «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 1914, Heft 3, S. 153—160; Panofsky E., Das Problem des Stils in der bildenden Kunst, «Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 1915, Bd. 10, S. 460—467; Simmel G., Rembrandt, Lpz., 1916; Wallach R. W., Über Anwendung und Bedeutung des Wortstil, Würzburg, 1919; Nohe H., Stil und Weltanschauung, Jena, 1920; Coellen L., Der Stil in der bildenden Kunst, Darmstadt, 1921; Walzel O., Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Potsdam, 1923; Noack H., Vom Wesen des Stils, II—Der Stilbegriff in den Kultur- und Kunstwissenschaften, «Die Akademie», Erlangen, 1925, Heft IV, S. 63—115; Murry I., Middleton, The problem of style, Oxford, 1925; «Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», Bd. 19—Bericht [des] 2. Kongress [es] für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft (Berlin, 16—18. X. 1924), Stuttgart, 1925; Sydow E., Die Kultur des deutschen Klassizismus, B., 1926; Kainz Fr., Vorarbeiten zu einer Philosophie des Stils, «Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 1926, Bd. XX, H. 1, S. 21—63; Его же, Stil und Form, «Zeitschrift für Deutschkunde», 1927; H. 2, S. 114—126; Viëtor K., Vom Stil und Geist der deutschen Barockdichtung, «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 1926, Bd. XIV, № 5—6, S. 154—184; Cohen Sophie, Prinzip oder Stil? (Wiederholung oder Neuschöpfung), «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 1926, Bd. XIV, Heft 11—12, S. 398—418; Spitzer L. Stilstudien. Bd. 1—Sprachstile, Bd. II—Stilsprachen, München, 1928; Schultze—Jande K., Zur Gegenstandbestimmung von Philologie und Literaturwissenschaft (Ein methodologischer Versuch), B., 1928 [S. 58—152—«Zum Stilproblem»]; Aragon L., Traité du style, 3 éd., P., 1928; Gramm У., Formbau und Stilgesetz (Das Problem des Gestaltens), Frankfurt a. M., 1931; Passarge W., Zum Stilproblem in der bildenden Kunst, «Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 1932, Bd. 25, S. 164—174. *Г. Поспелов*

СТИЛЬ Ричард [Sir Richard Steele, 1672—1729]—английский писатель, один из родоначальников буржуазной просветительской литературы в Англии. Еще в школьные годы познакомился с Эддисоном (Addison), с к-рым его впоследствии связывала глубокая дружба и теснейшее лит-ное сотрудничество. С. создал ряд поэтических и драматических произведений, но его слава и литературное значение зиждутся на необычайно плодовитой—и плодотворной—журнальной деятельности. Наибольший успех из изданий С. имел «Зритель» (The Spectator, первый номер—1/III 1711, последний—6/XII 1712, всего вышло 555 номеров, печатавшихся ежедневно). С. является создателем газетного эссе (*см.*) (essay), из к-рого впоследствии выросли передовая и фельетон. Политические «эссе» Стиля служили пропаганде и защите взглядов партии вигов.

Из эссе, созданных С. и Эддисоном, большое лит-ное значение имели так наз. портреты и характеристики. Непосредственное влияние на их творчество оказал Лабрюйер с его «Характерами и нравами нашего века». Таким портретом напр. почти всегда была вымышленная фигура издателя той или иной газеты. Следуя примеру «Биккерстафа» Свифта, С. и Эддисон создавали для каждой своей газеты образ вымышленного ее издателя, наделенного биографией и характеристикой, сказывавшимися на программе газеты в целом и на стиле отдельных эссе в частности. Помимо этого С. и Эддисон создали (в «Зрителе» напр.) ряд других образов, объединенных в своеобразный клуб. «Действующие лица» газетных эссе связаны между собой общим планом рассказа и интересуют читателя не только своими характерами, но и своими судьбами, о к-рых повествуется в отдельных номерах, по мере выхода газеты. Из образов, созданных С. и Эддисоном, классической стала фигура несколько старомодного, чудаковатого сельского дворянина, сэра Роджера де Коверли (Sir Roger de Coverley). Наряду с этими портретами (Сэр Эндрью Фрипорт, Капитан Сэнтри, Виль Гоником, студент и священник—в «Зрителе», Нестор Железнобокий и семейство леди Лизард—в «Опекуне» и др.) эссе С. и Эддисона замечательны еще тем, что в них содержится

множество реалистических описаний культурной и бытовой жизни эпохи. Всем этим С. и Эддисон прокладывали дорогу реалистическому семейно-бытовому и нравоучительному роману XVIII в. (Свифту, Филдингу, Ричардсону и др.).

Библиография: I. The best plays of the old dramatists: R. Steele; ed. by G. A. Aitken, L., 1894; Selections from the Tatler, Spectator, Guardian, ed. by A. Dobson, Oxford, 1896; The Spectator, ed. by G. G. Smith, with an introd essay by A. Dobson, 8 vls, L., 1897—98; Tatler ed. by G. A. Aitken, 4 vls., L., 1898—99; Letters, ed. by R. B. Johnson, L., 1928.

II. Лазурский В., Сатирико-нравоучительные журналы Стиля и Аддисона, т. I, Одесса, 1909; Dobson A., Richard Steele (English worthies), L., 1886; Aitken G. A., The life of K. Steele, 2 vls, L., 1889; Wendt O., Steeles literarische Kritik über Schakespeare im Tatler u. Spectator, Diss., Rostock, 1901.

СТИХОВЕДЕНИЕ—раздел поэтики, изучающий свойства стихотворной речи и принципы ее анализа. Поскольку особенности стиха выступают с наибольшей отчетливостью в его звуковой организации, постольку практически С. чаще всего сводят к изучению стихотворной фоники (*см.*), ритмики (*см.*) и строфики (*см.*), предоставляя остальные проблемы, возникающие при изучении стихотворных произведений, общей теории лит-ры. В силу этого С. представляет собой до сих пор чрезвычайно замкнутую дисциплину с крайне узким кругом проблем, изучаемых в отрыве от общих положений теории лит-ры. По своим задачам С. и в античное время и в средневековье являлось гл. обр. описательной дисциплиной, имевшей в значительной мере номенклатурный, прикладной и нормативный характер. С. возникло в связи с прикладными задачами обслуживания поэтической практики; не случайно, что, по большей части, С. занимались сами поэты. Так в России крупнейшими теоретиками стиха были: Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков, Востоков и др., вплоть до Валерия Брюсова и Андрея Белого—авторов ряда работ по С.

Прикладной характер С., отрыв его от общеэстетических вопросов, от проблематики теории литературы, от лингвистики определяли научную его примитивность; достаточно указать на то, что в большей части русских работ, посвященных анализу звучания стиха, допускались такие грубейшие лингвистические ошибки, как смешение звука и буквы (см. материал, собранный в книге А. В. Артюшкова «Звук и стих», 1923). В свою очередь общие теории лит-ры оставляли в значительной мере в стороне вопросы, разрабатывавшиеся С.; стихотворные произведения изучались без учета их специфических особенностей, в то время как С. оставалось в значительной мере схоластической и нормативной дисциплиной как в России, так и на Западе. В 90-е гг. в развитии С. на Западе происходит резкий перелом, связанный с работами Сиверса (собранными в его книге «Rhythmisch-melodische Studien», Heidelberg, 1912) и его школы (Саран и др.), положивших в основу С. серьезное лингвистическое его понимание и исходивших из принципа так наз. «слуховой филологии» («Ohrenphilologie»), т. е. изучения стиха как явления живой речи в противовес господствовавшей до тех пор «филологии глазной» («Augenphilologie»). С. благодаря этому получило гораздо более серьезный лингвистический характер, но сохранило в то же время тот отрыв от теории лит-ры в целом, на к-рый указывалось выше. Несколько позже наступило оживление С. и в России, в значительной мере благодаря работам А. Белого (собранным в его книге «Символизм», 1910), пытавшегося разработать методы анализа стиха в связи с его содержанием, применившего широкое статистическое обследование встречаемости различных элементов стиха (впервые в русском С. возможность применения статистики к изучению С. была обоснована Чернышевским, живо интересовавшимся стихом и посвятившим ему несколько работ). В значительной мере использовала идеи Белого школа формалистов, посвятившая изучению стиха целый ряд работ и почти монополизировавшая С. В известной мере работы формалистов (Эйхенбаума, Тынянова, Томашевского, Жирмунского и др.) и близких к ним исследователей (в особенности Г. А. Шенгели с его богатым материалом и наблюдениями «Трактатом о русском стихе», 1921, 2 изд. 1923) сыграли положительную роль в развитии С. Оно было поставлено на серьезную лингвистическую базу, получило исторический, а не отвлеченно-нормативный характер, обогатилось большим фактическим материалом, наконец было поставлено в связь с общетеоретическими проблемами. Однако общая концепция формализма губительно сказалась и на работах формалистов, посвященных стиху. Интерес их к стиху и был вызван как раз тем, что он казался им наиболее удобным и благоприятным для утверждения формалистического понимания лит-ры вообще. С. рассматривалось формалистами как сумма приемов деформации языка как материала, история стиха трактовалась как история самостоятельного развития этих приемов и т. д. Все это в значительной мере снижало научное значение работ формалистов, сохраняющих в то же время ценность в смысле подбора значительного количества фактов из истории русского стиха, отдельных верных наблюдений над стихом и т. д.

Так. обр., несмотря на весьма обильную лит-ру, посвященную стиху и весьма детальную разработку отдельных проблем С., оно до сих пор стоит особняком в теории лит-ры. Это приводит и к теоретической кустарности самого С. и к обедненности представления о стихе в советской критике и литературоведении.

Между тем самое построение С. как научной дисциплины немыслимо без создания общетеоретической базы. Очевидно, что как бы ни определять специфику стихотворной речи, она представляет собой определенную систему повествования. Строй этого повествования в художественной лит-ре не является чем-то внешним, внеположным остальным сторонам художественного произведения (*см.* «*Стихосложение*», разд. V) и его жанру. Это, естественно, приводит к пониманию стиха как определенного художественного комплекса, как единства, где специфичность стихотворной речи связана не только со звуковыми ее осо-

бенностями, а и с ее интонационно-синтаксическим и лексическим строем, с композиционными особенностями и т. д. и т. д. В то же время это приводит к дифференцированному подходу к стиху, поскольку жанровые различия, напр. различие лирики и стихотворного эпоса, необходимо определят и существенные стихотворные особенности, для них характерные. Поскольку жанр в то же время может быть понят только как историческая категория, постольку, следовательно, и изучение стиха получит реальную, а не произвольную историческую базу. Так. обр. проблемы С. могут быть разрешены только в том случае, если С. будет опираться, с одной стороны, на общие положения теории лит-ры и лингвистики относительно понимания жанра, образа, поэтической композиции, лексики и синтаксиса, а с другой—на положения истории лит-ры, дающей реальное историческое содержание всем этим понятиям. В то же время и эти дисциплины, включив в круг интересов С., получат новый и существенно расширяющий их кругозор материал. При этих условиях С. станет органической частью теории лит-ры и литературоведения вообще и избавится от того изолированного и полунаучного существования, к-рое приходится констатировать сейчас — как для русского, так и для иностранного С.

Библиография русского С. составлена М. Штокмаром («Библиография работ по стихосложению», [М.], 1933, и дополнения к ней в журн. «Литературный критик», 1936, кн. 8 и 9).

Из иностранных руководств следует указать, помимо упомянутого Сиверса,—S a r a n F., Deutsche Verslehre, München, 1907; G r a m m o n t, M., Le vers français..., 3 éd., P., 1923; V e r r i e r P., Essai sur les principes de la métrique anglaise, 3 vls, P., 1909; M a r t i n E. L., Les symétries du français littéraire, P., 1924; N e w b o l t H., A new study of English Poetry, L., 1920. *Л. Т.*

СТИХОСЛОЖЕНИЕ [иначе—версификация]. I. О б щ и е п о н я т и я. Понятие С. употребляется в двух значениях. Часто оно рассматривается как учение о принципах стихотворной организации речи и в этом смысле представляет собой не что иное, как с т и х о в е д е н и е (*см.*). В другом, более точном, смысле С. называют конкретный комплекс особенностей организации стихотворной речи, тех элементов, к-рые лежат в основе данной стихотворной системы в зависимости от строения данного языка, его историч. развития и т. д. Поскольку в основе стихотворной речи лежит прежде всего тот или иной ритмический принцип, постольку характеристика каждого данного С. состоит прежде всего в определении принципов его ритмической организации, в установлении тех принципов соизмеримости, к-рые лежат в основе данного стихотворного ритма. С этой точки зрения конкретные системы С. могут быть распределены на две основные группы: к о л и ч е с т в е н н о е (квантитативное) стихосложение и к а ч е с т в е н н о е (квалитативное) стихосложение.

Ритм речи сам по себе не создает стиха, точно так же как и стих не сводится к ритму. Если, с одной стороны, известная ритмичность вообще присуща речи в силу чисто физиологических причин (вдохи и выдохи, разбивающие речь на более или менее равномерные отрезки), то с другой—четкая ритмическая организация речи возникает в трудовом процессе, в рабочих песнях, фиксирующих и усиливающих ритмичность работы. С отходом от непосредственной связи с трудовым процессом ритм речи теряет свое первоначальное чисто производственное содержание и постепенно приобретает новое, взаимоотносясь с языковыми и музыкальными средствами смысловой выразительности. Стих определяется так. обр. не просто ритмической схемой, но взаимодействием ритма и интонаций: музыкальной и речевой смысловой. В дальнейшем своем развитии стих освобождается и от музыкальной интонации, от напева, сочетая ритм лишь со средствами речевой выразительности. Этот отход стиха от песенности к разговорности (в широком смысле) вызывается общими социальными условиями, приводящими к развитию индивидуального (позднее письменного) творчества, устраняющими возможность лишь устного напевного исполнения художественных произведений, и т. д.; а потому стих из песенного становится говорным, другими словами, переходит от музыкально-речевых средств передачи внутреннего содержания речи, ее эмоциональных оттенков и т. п. к средствам только речевым. Это приводит к существенным изменениям в самих структурных принципах стиха.

К в а н т и т а т и в н а я (количественная) с и с т е м а С. и есть система песенного стиха, основанного на музыкально-речевых интонациях, в к-рых ритмические единицы соизмеряются на основе количественных, долготных, музыкальных совпадающих элементов. Таково напр. античное или русское народное С., где в основе ритмической соизмеримости лежит принцип изохронности, временной однородности повторяющихся единиц ритма. В отличие от нее к а ч е с т в е н н ы е (квалитативные) с и с т е м ы стихосложения, основанные на речевых интонациях, лишены принципа изохронности и вообще средств музыкальной выразительности; в основу соизмеримости их кладется прежде всего порядковая и качественная однородность ритмических единиц, в первую очередь—акцентная соизмеримость.

Две стихотворные фразы: 1) «Что же ты, лучинушка, не я-а-сно горишь» (песенный стих) и 2) «Я мало жил, я жил в плену» (говорной стих)—глубоко отличны друг от друга, ибо в первом случае то внутреннее содержание речи, та ее эмоциональная окраска, к-рая в живой речи придает фразе ее окончательный смысл, реализуется не только языковыми средствами, но и при помощи музыкальной интонации, напева, придающего этой фразе окончательное эмоциональное содержание, тогда как во втором случае эта задача смысловой конкретизации фразы выполняется лишь чисто речевыми средствами. Очевидно, что квантитативные, т. е. музыкально-речевые, системы С. более архаичны, чем акцентные системы С. и часто заменяются последними. Так протекает переход от античной системы С. к С. средневековья, заменявшему количественный принцип акцентным. Уже со второй половины IV в. авторы, трактующие о С. (Диомед—«Ars

grammatica», позднее Беда—«De metrica arte»), противопоставляют классическим «метрам» современные «ритмы» как стихи, ритм к-рых основан на «гармоническом расположении слов, проверенном судом ушей, не в силу метрической точки зрения [т. е. количественной.—*Л. Т.*], а под углом зрения счисляемых ударений [т. е. акцентов.—*Л. Т.*], как это имеет место напр. в песнях простонародных поэтов».

Поскольку ритм стиха реализуется лишь в определенной словесной и интонационно-синтаксической системе, постольку рассмотренные выше два основных типа С. конкретно существуют лишь в определенном языке, получая реальное звучание и конкретный характер в зависимости от характера данного языка; отсюда практически речь может итти о русской системе С., о французской системе С. и т. д. С другой стороны, обе системы С. могут давать и те или иные ответвления; так в пределах качественной, акцентной, говорной системы С. различаются силлабическое С., силлабо-тоническое С. и тоническое С., в свою очередь дававшие такие модификации, как вольный стих, белый стих. То обстоятельство, что носителем ударения в языке является слово, так же как и то обстоятельство, что в некоторых языках слово совпадает со слогом, приводит к созданию в пределах обеих систем С. ответвлений, построенных на счете слов (восточное С., построенное на параллелизме).

Однако, поскольку определение системы С. требует установления лишь наиболее общих ее ритмообразующих особенностей, постольку здесь нет оснований детализировать анализ каждой конкретной системы С.; мы в дальнейшем ограничимся лишь рассмотрением наиболее характерных и наилучше изученных образцов систем С. как первого, так и второго типа, уделяя особое внимание системам русского стихосложения. *Л. Т.*

II. Музыкально-речевые системы стихосложения. А. Стихосложение античное. Античная (греко-римская) система С., возникшая в VIII—V вв. до н. э. в Греции и перенесенная в III—I вв. до н. э. в Рим, принадлежит к числу С., построенных на длительности (количестве) слога и представляет собой упорядоченное чередование долгих (—) и кратких (⏑)слогов. Греческое ударение, музыкальное, а не динамическое, устанавливало ритмическое различие между слогами лишь по тональности и не участвовало в организации стиха, не подчиняясь, но и не сопротивляясь стиховому движению; природа латинского ударения не выяснена, но оно во всяком случае являлось слабо централизирующим, и хотя в латинском стихе иногда наблюдается стремление частично фиксировать место ударного слога в стихе, это место не обязательно связано с «сильным стиховым временем», и ритмический рисунок латинской речи в первую очередь также определяется чередованием долгих и кратких слогов. Античная ритмо-метрическая теория, принимая за единицу времени (хронос протос, мора) время, потребное для произнесения краткого слога, определяла длительность долгого слова в две моры, допуская, однако, и слоги, содержащие более двух мор, равно как и иррациональные слоги с дробным числом мор ($^3/_4$, $1^1/_2$ и т. п.). Контролировать эти утверждения у нас нет возможности, и они, вероятно, являются теоретической конструкцией, вытекающей из предвзятой тенденции установить объективное равенство времени между взаимозамещающими друг друга элементами стиха (—и⏑⏑=2:1+1; ⏑—и——:1+2=1½+ +1½ и т. п.).

Для обозначения сильного и слабого времени стиха античные теоретики пользовались терминами арсис (поднятие) и тесис (опускание); в древнейшей ритмической теории тесис означал, по аналогии с пляской, сильное время (опускание ноги), арсис—слабое; в поздней античности, когда связь терминов с пляской утерялась, они стали употребляться в обратном смысле: арсис—поднятие голоса, тесис—опускание голоса. В дальнейшем изложении мы будем условно называть сильное время «повышением» (хотя оно осуществлялось не повышением тона, а длительностью слога), а слабое—«понижением». Нормально в повышении слог долог; понижение осуществляется краткими слогами (обычно одним или двумя), но возможен и долгий слог, поскольку даже при объективном равенстве сильного и слабого времени ритмическая инерция делает повышение субъективно сильнейшим. Более своеобразен другой случай, имеющий, однако, место не во всех размерах и с большими ограничениями,—осуществление повышения с помощью двух кратких слогов; если к этому присоединяется долгий слог в понижении, результатом будет перестановка в распределении элементов, образующих ритм стиха. В этом случае стремились не допускать словораздела внутри двух кратких слогов повышения и таким образом резко связывать их в произношении, если стих не сопровождался музыкой и пляской и тактировка стиха не получала помощи извне. Вообще детали тактировки стиха от нас ускользают: широко распространенное у исследователей античного стиха представление, будто повышение отличалось не только длительностью, но и силой и некоторым привхождением динамической ударности, не опирается ни на какие античные показания и является попыткой истолковать античное квантитативное стихосложение, исходя из ритмического чувства современного европейца, воспитанного на динамическом ритме. Проблема реального звучания античного стиха не только не разрешена, но научно еще не поставлена, и изучение античного С.—в значительной мере—«бумажное» исследование метрических схем. Современная практика чтения древних стихов условна и в разных странах различна. Так современные греки и итальянцы читают античные стихи без соблюдения длительности слога и с динамическим ударением на тех слогах, где в древней речи была ударность музыкальная; эта практика восходит к поздней античности, когда в греческом и латинском языках исчезли количественные различия и древнее ударение перешло в динамическое.

Русская школьная практика, равно как немецкая и английская, прибегает к приему искусственной «скандовки»: игнорируя реальные ударения слов, она вводит динамическое ударение на всех повышениях стиха, приравнивая античные повышения и понижения к ударности и неударности тонического С.; количественные отношения при этом не соблюдаются. Все перенесения античных размеров в лит-ру народов современной Европы, все «переводы размером подлинника» и т. п. воспроизводят не реальный античный стих, а античный стих в той практике его чтения, какая в данной стране существует.

При таких условиях истолкование античного С., а в сложных случаях даже описание отдельных размеров, представляет чрезвычайные трудности.

Для эпохи, предшествовавшей лит-ой канонизации известных нам греческих размеров, надлежит предполагать тесную связь стиха с музыкой и пляской. Древнейшие размеры, повидимому, характеризовались определенным числом (2, 3, 4) повышений; понижения являлись неупорядоченной частью стиха, с к-рой обращались сравнительно свободно; при этом конец стиха был более упорядочен, чем начало. Напевность и пляска, выделяя сильные времена, способствовали ясности ритмического членения; стремления составить стих из отрезков равной длительности («стоп» и т. п.) не наблюдается. По мере того, как поэзия отделяется от музыки и пляски, утрата ритмической поддержки извне компенсируется более строгим упорядочением стиха. В ионической поэзии (эпос, элегия, ямб, *см. «Греческая литература»*) нормализация стиха выражается в членении его на отрезки равной длительности и упорядочении словоразделов; в эпосе установилось и приравнение долгого слога двум кратким; эолийская лирика (Алкей, Сапфо) пошла другим путем, применяя размеры, более близкие к долитературной песне, не поддающейся разложению на равные отрезки и не знающие равенства долгого слога двум кратким—нормализация происходит здесь путем установления постоянного количества слогов в стихе («изосиллабизм») и фиксирования повышений на определенных местах стиха. Эти стиховые нововведения были использованы и в поэзии, рассчитанной на хоровое исполнение; однако хорическая лирика (Алкман, Симонид, Пиндар и др.) сопровождалась пляской и музыкой, к-рая специально составлялась автором текста для каждого стихотворения, часто даже для каждой строфы, и здесь господствует полная свобода ритмов. Даже строфа не всегда имеет постоянный размер, а часто лишь состоит из ряда различных элементов, напоминающих стиховые формы других жанров. Ритм являлся не столько самим стихом, сколько плясовыми движениями хора, и метрический анализ хоровой лирики принадлежит к наиболее трудным и спорным проблемам теории античного стиха. Таким образом в греческой поэзии создаются стиховые образования трех типов: 1) размеры, расчленяющиеся на отрезки равной длительности; 2) изосиллабические нерасчлененные размеры, «логаэды»; 3) музыкально-прокомпонированные размеры хоровой лирики. Наивысшим достижением этого искусства является афинская драма V в., использующая ионийские размеры и хоровую лирику.

Латинское С. является результатом пересадки греческих лит-ых размеров на римскую почву, начиная с середины III в. до н. э. (*см. «Римская литература»*). До этого времени в Риме употреблялся т. наз. сатурнийский стих, напоминающий древнейший греческий стих неупорядоченностью своих понижений; впрочем, наши сведения о древнейшей латинской просодии настолько ограничены, что до сих пор не удалось установить самую природу этого стиха. Для этого стиха характерна диэреса, разделяющая стих на две части, стремление к равному количеству слов в стихе (обычно пять слов) и частое применение аллитерации. Перенесенные в Рим греческие размеры были восприняты в готовом виде так, как их понимала теория и практика эллинистического периода. Римляне ограничивались приспособлением греческого стиха к условиям латинской просодии, на первых порах тяготея к менее нормализованным размерам (особенно в связи с тем, что латинский язык богаче долгими слогами), а впоследствии (с I в. до н. э.) отделывая стих по эллинистическому образцу. В поздней античности в латинском языке происходят те же процессы, что и в греческом, и квантитативное С. отмирает.

Античное поэтическое произведение построено обыкновенно таким образом, что оно все целиком, или каждая отдельная его часть, состоит из ряда повторяющихся метрических целых (стихов, строф) одинаковой структуры. Одинаковость эта выражается в равной упорядоченности чередования долгих и кратких слогов внутри целого; при этом само целое может разбиваться на меньшие отрезки одинаковой структуры. Однако античные размеры, являясь нормализацией древнейшего, менее упорядоченного стиха, допускают некоторые вариации, в результате к-рых стихи одинаковой структуры могут несколько отличаться один от другого по чередованию слогов. Вариации эти сводятся к следующим типам: 1) равенство долгого двум кратким (по античной терминологии стяжение двух кратких в долгий или распущение долгого в два кратких); равенство это в эолических размерах не имеет места; 2) неполная нормализация понижения—безразличное употребление краткого или долгого слога («обоюдный» слог—syllaba anceps), а иногда и двух кратких там, где долгий не допускается; 3) неполная нормализация начала стиха: в эолических размерах первые два слога часто безразличны и могут принимать любую форму («эолическая баса»); 4) анакласис («перелом»)—перестановка соседних элементов стиха: совместность групп—⏑ и ⏑—. Это—редкий случай, остаток неполной нормализации в членении стиха на элементарные отрезки. Указанные вариации (кроме «эолической басы») имеют место и внутри стиха, в его членении. Поэтому, если оставить в стороне сравнительно редкие случаи анакласиса и двух кратких, вместо од-

ного, в понижении, приходится считаться со следующими элементами античного стиха: долгий—, краткий ⏑, долгий, чередующийся с двумя краткими, обоюдный слог (⏓). Если единицей членения стиха является группа — ⏑⏑, она может осуществляться в вариациях—⏑⏑и — —. Античная теория разлагала в этих случаях стих на реальные группы долгих и кратких слогов, стопы, и устанавливала замену строки другой строкой. При этом понятие стопы, созданное древнейшей ритмической теорией для обозначения стихового темпа, повышения с понижением, потеряло ритмический смысл, и стопой называлось некое сочетание долгих и кратких слогов, независимо от расположения повышения и понижения. Сочетание—⏑⏑ называлось «дактилем» как в том случае, когда повышение падало на долгий слог, так и тогда, когда оно осуществлялось краткими слогами. Двусложные стопы: ⏑⏑ пиррихий (дибрахий); — — спондей; ⏑—ямб; — ⏑ трохей (иногда хорей). Трехсложные стопы: ⏑⏑⏑ трибрахий (иногда хорей); – – – молосс (тримакр); ⏑ — — бакхий (иногда антибакхий или палимбакхий); — — ⏑ палимбакхий или антибакхий (иногда бакхий); — ⏑ ⏑ дактиль; ⏑ ⏑ — анапест; — ⏑ — кретик или амфимакр; ⏑ —⏑ амфибрахий. Четырехсложные стопы: ⏑⏑⏑⏑ прокелевсматик (дипиррихий); – – – – диспондей; —⏑—⏑ дитрохей (дихорей); ⏑—⏑— диямб; —⏑⏑— хориямб; ⏑— —⏑антиспаст; ⏑⏑— — восходящий ионик; ——⏑⏑ нисходящий ионик;—⏑⏑⏑ пеон первый; ⏑—⏑⏑ пеон второй; ⏑ ⏑ — ⏑ пеон третий; ⏑ ⏑ ⏑ — пеон четвертый; ⏑ – – – эпитрит первый; — ⏑ – – эпитрит второй; – – ⏑ — эпитрит третий; – – – ⏑ эпитрит четвертый. Из 32 пятисложных стоп указываем: ⏑ — — ⏑ — дохмий.

«Замену» стоп античная теория объясняла, исходя из принципа «равенства» долгого двум кратким; для истолкования «обоюдного» слога (⏓) прибегали к понятию иррациональных стоп, где один или оба слога представляют собою нечто среднее между кратким (одна мора) и обычным долгим (две моры),—повидимому чисто теоретическая попытка провести принцип равенства искусственно выделенных стоп. Античные теоретики сами указывают, что ритмическим единством зачастую являются не «стопа», а «метр», включающий в себя ритмические вариации и иногда состоящий из двух «стоп» (диподия), причем одно повышение доминирует над другим. Сочетание двух метров образует диметр, трех—триметр, четырех—тетраметр, пяти—пентаметр, шести—гексаметр. Последний метр (клаузула) стиха часто видоизменен; опускается последнее понижение, или два последних понижения—каталектический метр.

Наиболее употребительные размеры: дактилический гексаметр, пентаметр, алкманов стих, архилохов стих, аристофанов стих, гипонактов стих, анакреонтов стих, адониев стих, сапфический стих, алкеев стих, гликоней, ферекратей, асхлепиадов стих, а также строфы (*см.*).

И. Т.

Б. Русское народное стихосложение.—Народное стихосложение—один из наименее разработанных участков русского стиховедения. Относительно самых принципов его конструкции на протяжении XIX в. высказывались самые различные, исключающие друг друга, предположения и догадки. Один из первых исследователей русского народного С.—А. Х. Востоков, отмечая в нем «независимое существование двух разных мер, т. е. пения и чтения», анализировал в нем лишь «вторую меру», т. е. явления речевого ритма, приходя к выводу, что в народном С. «считаются не стопы, не слоги, а прозодические периоды, т. е. ударения». Вместе с тем, наряду со стремлением уместить народный стих в рамках традиционных силлаботонических схем (Дубенский, Гильфердинг), делаются попытки отыскать в нем ритмические закономерности совершенно иного порядка. Так напр. А. А. Потебня выдвигает применительно к народному С., вместо повторяемости тех или иных фонических элементов, довольно неопределенно формулированные синтаксические соответствия (учение о «синтаксической стопе»). С. Шафранов, а за ним и В. Брюсов, отказываясь видеть конструктивные признаки народного стиха в его тонической организации, ограничиваются регистрацией различных стилистических элементов (параллелизм членов, счет «значимых» выражений и образов), размещение к-рых признают для народной поэзии стихообразующим. Наконец, неоднократно повторяются попытки (Вестфаль, Мельгунов, Корш) свести ритмику народного стиха к тем или иным музыкальным стандартам — древнегреческой стопе и даже западноевропейскому такту танцовального происхождения, без учета его речевого строения. Однако тактовые схемы оказываются, по заявлению музыкантов-этнографов, решительно неприменимыми к русской народной ритмике, за исключением плясовых песен, к-рые, в силу своих бытовых функций, являются аналогичными западным. Таким образом, оставляя в стороне музыкальную основу народного стиха, приходится частично воспользоваться старыми определениями, разработанными Востоковым, к-рый наиболее отчетливо формулировал отличительные признаки народного стиха. Один из самых характерных его видов—былинный стих—состоит из трех «прозодических периодов», т. е. несет три главенствующих фразовых ударения, из к-рых первое чаще всего падает на третий слог стиха, а дальнейшие разделены слоговыми промежутками, колеблющимися от одного до трех слогов. Постоянным признаком былинного стиха является особое строение клаузулы—дактилической с факультативным полуударением на последнем слоге, к-рая и составляет внешнее отличие стиха былин от позднейших т. наз. «исторических песен», построенных на женских окончаниях. На тех же принципах основаны и различные формы народной лирики, к-рые распадаются на ряд разновидностей, различающихся по числу фразовых ударений в стихе и по типу его окончаний, среди к-рых, однако, совершенно неупотребительно мужское. Это

касается гл. обр. т. наз. «протяжных» песен, т. к. плясовые, благодаря упорядоченности междуударных слоговых промежутков, нередко вплотную подходят к формам «литературного», силлабо-тонического стиха.

Лит-ные подражания народному С. возникают еще в XVIII в. (Сумароков, Карамзин, Херасков), но ограничиваются введением дактилического окончания в четырехстопные хореические стихи. Лишь в «Добрыне» Н. А. Львова [1796] появляется существенное нововведение—сильная дактилическая цезура с характерным полуударением на последнем слоге полустишия, превращенная позднее Кольцовым в стиховой раздел. У Кольцова же впервые широко применяется типичный для народного С. стык ударения на втором и третьем слогах («замена» первой стопы хорея ямбом), к-рый отсутствует в песнях-романсах Нелединского-Мелецкого и Дельвига.

Высшей степени разнообразия, сближающего подражательные опыты с подлинным народным стихом, достигает Лермонтов в «Песне про купца Калашникова» и особенно Пушкин в «Сказке о попе...», стих к-рой явился своего рода мостом от оригинальной формы народного раешника к тоническому литературному стиху нового времени. *М. Ш.*

III. Акцентные (речевые) системы С. Акцентные системы С. делятся на три основные группы: силлабическое С., силлабо-тоническое С. и тоническое С. В основе всех групп лежит повторение ритмических единиц (строк), соизмеримость которых определяется однородным расположением в том или ином определенном порядке ударных и безударных слогов внутри строк, безотносительно к их количественным соотношениям, и выразительность которых зависит от интонационно-синтаксического (а не музыкального) строения стиха.

К силлабической группе относятся напр. системы С.: французская, польская, итальянская, испанская и др., и относилось С. русское и украинское в XVI—XVIII вв. К силлабо-тонической группе относятся системы С.: английская, немецкая, русская, украинская и др., относящиеся в то же время в значительной мере и к тонической группе. По существу между этими тремя группами нет принципиального различия, почему вышеприведенное традиционное деление в значительной мере является условным, поскольку во всех трех группах речь идет об акцентной основе ритма, дающей те или иные, зачастую переходящие друг в друга, вариации.

Простейшей формой акцентной системы С. является тонический стих, в к-ром соизмеримость строк (ритмических единиц) основана на более или менее постоянном сохранении в каждой строке определенного числа ударений при переменном числе безударных слогов как в строке в целом, так и между ударными слогами. Практически может не соблюдаться с обязательной точностью и одинаковое число ударений в каждой строке, но это не меняет основного характера ритма. Простейшим образом тонический стих может быть обозначен схемой: «×′ ×′ ×′», где «′»—знак ударения, а «×»—переменное число безударных слогов. В зависимости от числа ударений в строке и определяется ее ритм: трехударный, четырехударный и т. д. Тонический стих весьма распространен в С. древнегерманских языков (древнегерманский аллитерационный стих).

Силлабический стих представляет собой по существу также тонический стих, с тем, однако, отличием, что в нем фиксировано как число слогов в строке, так и место некоторых ударений (на конце и в середине строки), в то время как остальные ударения (в начале каждого полустишия) не фиксированы и могут приходиться на различные слоги. В силу этого С. языков с ударением, фиксированным на определенном месте (на последнем слоге слова во французском стихе, на предпоследнем—в польском и т. д.), тяготеет к силлабическому стиху, фиксированные ударения на окончаниях полустиший к-рого совпадают с фиксированными ударениями слов этих языков. Схема силлабического стиха, следовательно, будет отличаться от схемы тонического стиха тем, что в нем построение типа «×′ ×′» в начале полустишия или стиха будет завершаться ударением уже на фиксированном слоге, напр. в александрийском стихе—на 6-м и 12-м слогах. Ограниченность комбинаций ударных и безударных слогов, предшествующих фиксированному конечному слогу, приводит к тому, что в силлабическом стихе создаются более или менее устойчивые конфигурации ударных и безударных слогов, придающие строке определенное ритмическое своеобразие (в александрийском стихе таких основных конфигураций с точки зрения соотношения ударных и безударных слогов—36; в русском 13-сложном—в первом полустишии—12, во 2-м—5); чередование таких соизмеримых, но в то же время и разнообразных строк и создает ритмическую выразительность силлабического стиха.

Если в тоническом С. мы наблюдаем полную свободу в числе и расположении безударных слогов в стихотворной строке, а в силлабическом имеем дело с фиксацией числа слогов в строке при относительной свободе их расположения, то в силлабо-тоническом стихе мы встречаем как фиксированность числа слогов в строке, так и места их в строке, что придает стихотворным единицам наиболее отчетливую соизмеримость. Ударения в силлабо-тоническом стихе располагаются или через один безударный слог (двусложные размеры), или через два (трехсложные размеры). Перенося по внешнему сходству на силлабо-тонический стих терминологию античного С., двусложные размеры, в к-рых ударения падают на нечетные слоги, называют хореическими (приравнивая ударный слог к долгому, а безударный—к краткому, что, конечно, не имеет никаких реальных оснований и может быть принято лишь как терминологическая условность), а двусложные размеры, в к-рых ударения приходятся на четные слоги,—ямбическими. Соответственно трехсложные размеры с уда-

рениями на 1—4—7-м и т. д. слоге называются дактилическими, с ударениями на 2—5—8-м и т. д. слоге—амфибрахическими и с ударениями на 3—6—9-м и т. д. слоге—анапестическими. В зависимости от числа ударений в строке размеры обозначаются как двух-, трех-, четырех- и т. д. стопные ямбы, дактили и т. п. Эта терминология (учитывая ее условность) прочно укоренилась в употреблении и в достаточной мере удобна.

Практически, как и вообще в тоническом стихе, зачастую не все возможные ударения наличествуют в силлабо-тонических размерах; обратно и в тоническом и в силлабическом стихах расположение ударений может принять весьма урегулированный ямбический, хореический и т. п. характер; так, во французском стихе можно найти примеры хорея:

«Honte à toi, qui la première
M'as appris la trahison,
Et d'horreur et de colère
M'as fait perdre la raison».
(А. Мюссэ, «Nuit d'octobre».)

Аналогичные примеры дает польский стих (Мицкевич, Асныk); весьма близок к силлаботонике итальянский десятисложник. Таким образом между этими группами акцентного стиха нет непереходимой грани и существует ряд промежуточных построений.

Отсутствием точных границ между отдельными группами акцентного стиха объясняется и то обстоятельство, что, как указывалось, в русском стихе мы имеем дело со всеми названными системами С.

IV. Основные моменты в истории русского С. До конца XVI в. в России, как и на Украине, господствует народная песенная система С. Усложнение общественных отношений с конца XVI в., приобщение к западной культуре, развитие письменности—все это приводит к тому, что в книжной поэзии XVII в. народный стих сменяется стихом речевым, развившимся под влиянием гл. обр. польского силлабического стиха, к-рым и пишут С. Полоцкий, Д. Ростовский, Ф. Прокопович, А. Кантемир, ранний Тредиаковский; силлабическое С. господствует вплоть до 30-х гг. XVIII в. в России, а на Украине еще позже (до 70-х гг.).

30-е гг. XVIII в., являющиеся в русской лит-ре годами чрезвычайного расширения творческого диапазона, создания новых литературных образов и жанров, разработки лит-ого языка, приводят к поискам и более индивидуализированной и выразительной стихотворной системы. Эти поиски шли и в пределах силлабического стиха (Кантемир, Тредиаковский), и под влиянием западноевропейского тонического и тонико-силлабического стиха (Тредиаковский, Глюк и Чаус, Ломоносов), и в связи с изучением стиха народного С. (Тредиаковский), и, наконец, завершились и в практике и в теории выступлениями Тредиаковского и Ломоносова («Новый и краткий способ сложения стихов» Тредиаковского, 1735, и «Ода на взятие Хотина», 1738, Ломоносова), заложивших основы силлабо-тонического стиха, нашедшего наиболее завершенное и совершенное выражение в творчестве Пушкина.

Несмотря на доминирующее значение силлабо-тонического стиха уже в XVIII в., в сущности уже у Ломоносова, с несомненной отчетливостью у Сумарокова, позднее у Востокова, у Пушкина (сказки, «Песни западных славян»),—намечалось и развитие тонического стиха, в связи, с одной стороны, с усиливавшимся интересом к народному стиху с тонической структурой, а с другой—с попытками подражания античным сложным размерам, превращавшимся в русской интерпретации в тонические построения. Эта линия имела, однако, второстепенное значение вплоть до начала XX в., когда, опять-таки в связи с переломным характером исторического периода и соответствующими чертами лит-ого процесса, она явилась основой для создания качественно новых принципов выразительности стихотворной речи, наиболее полно воплощенных в творчестве Маяковского. В советской поэзии сейчас можно наметить известную тенденцию к синтезированию выразительных средств нового и старого С., отвечающему глубине и многосторонности разрабатываемых ею поэтических образов.

V. Изучение структуры стиха в литературоведении. Как было показано, системы С., опираясь на такие общие языковые свойства, как ритм, ударность и безударность слогов и т. д., представляют собой весьма устойчивые «массивы», сохраняющие свою определенность, несмотря на всю напряженность и сложность лит-ого развития. 200-летний юбилей русских ямбов и хореев, определившихся в 30-е гг. XVIII в. и доживших до наших дней, говорит об этом, казалось бы, с достаточной убедительностью. Было бы, однако, глубоко ошибочно предполагать, что ритмическая структура стиха обладает именно ей присущей и неизменяющейся художественной самоценностью и выразительностью. Как уже говорилось, стих характеризуется не ритмом, а взаимодействием ритма и смысловых интонаций художественно организованной речи в целом, и только в этом взаимодействии он приобретает реальное звучание и конкретную выразительность, т. е. художественный смысл. С одной стороны, следует иметь в виду, что однородность в построении ритмических единиц не означает их тождественности. Ритмические единицы, варьируя—в известных пределах—в своей соизмеримости, создают меняющиеся все время и приобретающие индивидуальную, неповторимую окраску ритмические группы, в каждом данном случае представляющие собой своеобразные, не тождественные с другими построения. Здесь следует указать на некоторые основные особенности стихотворной речи, использование к-рых придает ритму своеобразный индивидуальный характер в пределах данной системы С. Сюда относится: 1) различное расположение словоразделов (см.), создающих своеобразную систему пауз внутри стихотворных строк; строки: «Пора, пора—рога трубят» и «Осенний ветер, мягкий снег»

звучат весьма различно, хотя ритмически как будто однородны; 2) весьма большую роль играют конечные паузы (*см.*), в особенности в случае несовпадения их с обычным синтаксическим членением речи (enjambements, *см.*); 3) резкое своеобразие придают ритму всякого рода вариации в соотношении ударных и безударных слогов—«швед, русский, колет, рубит, режет» и «возлюбленная тишина» в основе своей строки четырехстопного ямба; «угодников святые чудеса» и «смешно? а? что? что ж не смеешься ты?»—строки пятистопного ямба,—однако разительно их различие; 4) тем более существенны в этом смысле сочетания в одной ритмической группе таких соизмеримых, но в то же время и различных строк; 5) объединение строк в ритмические группы (и тем более—в строфы), создающие то ритмическую монотонность, то ритмические контрасты и т. п., величина этих групп и характер их построения опять-таки придают ритму новые черты; 6) чередование и характер стиховых окончаний (клаузул), а тем более—рифм (*см.*), точно так же значительно влияют на характер ритма; так строфы:

Я мало жил и жил в плену.
Таких две жизни за одну,
Но только полную тревог,
Я променял бы, если б мог.

И

Над морем даль плыла опаловая,
Весенний воздух полон ласки.
К моей груди цветок прикалывая,
Ты улыбнулась словно в сказке—

написаны «одним и тем же» четырехстопным ямбом, хотя чрезвычайно далеки друг от друга по своему характеру; разнообразные внутренние ресурсы стиха и приводят к тому, что в пределах одной системы С. мы будем иметь дело с постоянными новыми и своеобразными образованиями, к-рые, возникая на одной и той же языковой и ритмической основе, сохраняют свое индивидуальное своеобразие так же, как напр. не совпадают между собой слова при всей кажущейся ограниченности звукового состава языка. Однако сами по себе эти ритмические вариации опять-таки не имеют художественной самостоятельности и самоценности и лишены всякой конкретной выразительности, и даже больше того,—они и возникают в стихе отнюдь не в силу каких-либо специфических ритмических законов. Их создает та общая словесная и интонационно-синтаксическая структура художественной речи, во взаимодействии с к-рой ритм лишь и получает определенное выразительное содержание. Ритм не существует абстрактно, он возникает в результате чередования строк, состоящих из слов. Эти слова объединены в определенные фразы, строение к-рых, мотивированное содержанием произведения, и создает те реальные условия, те элементы, из к-рых строится ритм: последовательность ударных и безударных слогов, величину фраз, характер интонации, количество пауз. Речь спокойная, плавная, правильная создает основу для совершенно иного ритма, сравнительно с речью взволнованной, отрывистой и т. п. Когда у Пушкина в «Борисе Годунове» Борис, потрясенный известием о появлении самозванца, обращается к Шуйскому со словами: «Смешно? а? что? что ж не смеешься ты?», то мы не имеем здесь дела с самодовлеющей ритмической вариацией, определяющей выразительность этой строки; перед нами гораздо более сложное взаимодействие, раскрывающее «механизм» той содержательной выразительности ритма, к осмыслению к-рой мы должны притти в итоге последовательного анализа произведения: состояние Б. Годунова показано через крайне взволнованную речь; она реализована в ряде кратких восклицаний, вопросов и резких пауз; ряд восклицаний дает ряд тесно стоящих ударений; эти ударения максимально насыщают строку пятистопного ямба, располагаясь не только на четных, но даже и на нечетных слогах (2, 3, 4, 5, 8, 10), что придает ей чрезвычайно своеобразный характер; она в свою очередь своей необычностью выделяется среди других, что подчеркивает ее интонационно-смысловое содержание, делает ее особенно выразительной, придает ей конкретный художественный смысл. Перед нами частный случай того взаимоперехода формы и содержания, в свете которого должен быть осмыслен ритмический характер изучаемого стихотворного произведения. Только на основе тех конкретных особенностей художественной речи, к-рые вытекают из ее непосредственного содержания, и может возникнуть конкретная ритмическая структура, отвечающая своим своеобразием строению речи в целом, ее подчеркивающая и усиливающая. В силу этого самый анализ ритма и стихотворной структуры произведения в целом может получить смысл и значение лишь тогда, когда он производится не изолированно, а в системе целостного изучения произведения в единстве всех его элементов. *Л. Т.*

Библиография: Библиография на русск. яз. дана в кн.: Штокмар М. П., Библиография работ по стихосложению, [М.], 1933; см. также дополнение за 1933—1935 в журн. «Литературный критик», 1936, №№ 8—9; см. также: по античному стихосложению: Денисов Я., Основания метрики у древних греков и римлян, М., 1888; Christ W., Metrik d. Griechen u. Römer, 2 Aufl., Lpz., 1879; Rossbach A., Westphal R., Theorie der musischen Künste der Hellenen, Bd. III, Abt. 1—2, Lpz., 1887—1899; Wilamowitz-Moellendorff U. V., Griechische Verskunst, B., 1921; Lindsay W. M., Early latin verse, Oxford, 1922; Maas P., Griechische Metrik, Lpz., 1923 (Einleitung in die Altertumswissenschaft, hrsg. v. A. Gercke u. E. Norden, 3 Aufl., Bd. 1, H. 7); Vollmer F., Römische Metrik, Lpz., 1923 (там же, Bd. 1, H. 8); Groot A. W., de, La prose métrique des anciens, P., 1927; Juret A. C., Principes de métrique grecque et latine, P., 1930; Crusius F., Römische Metrik, München, 1929; Schroeder O., Grundriss der griechischen Versgeschichte, Heidelberg, 1930; Rupprecht K., Griechische Metrik, 2 Aufl., München, 1933; Bornecque H., Précis de prosodie et de métrique latine, P., 1933. По английскому стихосложению: Verrier P., Essai sur les principes de la métrique anglaise, 3 vls, P., 1909; Schipper J., History of English Versification, Oxford, 1910; Omond T. S., English Metrists, L., 1921; Abercrombie L., Principles of English Prosody, p. 1, L., 1923; Saintsbury G., History of English Prosody, 3 vls, L., 1923; Smith E., The Principles of English Metre, L., 1923; Young G., An English prosody on inductive lines, Cambridge, 1928; Scripture E. W., Grundzüge der englischen Verswissenschaft, Marburg, 1929; Barkas P., A critique of modern English prosody, [1880—1930],

Halle, 1934. По французскому стихосложению: Becq de Fouquières L., Traité général de versification française, P., 1879; Kastner L. E., A History of French versification, Oxford, 1903; Tobler A., Vom französischen Versbau..., 4 Aufl., Lpz., 1903; Saran F., Der Rhythmus des französischen Verses, Halle, 1904; Thieme H., Essai sur l'histoire du vers français, P., 1916; Grammont M., Le vers français, 3 ed., P., 1923; Verrier P., Le vers français, 3 vls, 1933. По немецкому стихосложению: Minor J., Neuhochdeutsche Metrik, 2 Aufl., Strassburg, 1902; Saran F., Deutsche Verslehre, München, 1907; Atkins H. G., History of German Versification, 1923. По итальянскому стихосложению: Berengo G., Trattato della vercificazione italiana, 3 vls, Venezia, 1854; Fitzhugh T., Prolegomena to the history of Italico-Romanic Rhythm, Charlottesville, 1908; Bickersteth G. L., Form, tone and rhythm in Italian poetry, Oxford, 1933. По испанскому стихосложению: Benot E., Prosodia Castellana y versificación, 3 vls, Madrid [1902]; Méndez Bejarano M., La Ciencia del Verso, Madrid, 1907. По португальскому стихосложению: Mussafia A., Sull'antica metrica portoghese, Wien, 1895; Carvalho A. J., de Deus J. de, Diccionario prosodico de Portugal e Brazil, Porto, 1895. По ирландскому стихосложению: O'Molloy F., De Prosodia Hibernica, Dublin, 1908. По скандинавскому стихосложению: Recke E. v. d., Principerne for den danske Verskunst, 2 Dl., København, 1881. По голландскому стихосложению: Kossmann F., Nederlandsch versrhythme, 's-Gravenhage, 1922. По венгерскому стихосложению: Gabor J., A magyar ösi ritmus, Budapest, 1908. По чешскому стихосложению: Jakobson R., Základy českého verše, Praha, 1926. По восточным языкам: Loy I., Leitfaden der Metrik der hebräischen Poesie, Halle, 1887; Westphal R., Allgemeine Metrik der indogermanischen und semitischen Völker, Berlin, 1892; Cobb W. H., A Criticism of Systems of Hebrew Metre, Oxford, 1905; Rothstein J. W., Grundzüge des hebräischen Rhythmus, Lpz., 1909; Ranking G. S. A., Elements of Arabic and Persia Prosody, Bombay, 1835; Krishnall Mohanlal Ihaveri, Outlines of Persian Prosody, Bombay, 1892; Rae T. R., Comparative Prosody of the Dravidian Languages, Madras, 1913; Weber A., Über die Metrik der Inder, B., 1863 (Indische Studien, hrsg. v. A. Weber, Bd. VIII); Oldenberg H., Die Hymnen des Rigveda, Bd. I. Metrische u. textgeschichtliche Prolegomena, B., 1888. По русскому народному стихосложению: Востокова А., Опыт о русском стихосложении, изд. 2-е, СПБ, 1817; Сокальский П. П., Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом, Харьков, 1888; Корш Ф., О русском народном стихосложении, в кн.: Сборник Отделения русского языка и словесности Акад. наук, т. LXVII, № 8, СПБ, 1901; Маслов А. Л., Былины, их происхождение, ритмический и мелодический склад, в кн.: Труды Музыкально-этнографической комиссии, состоящей при Этнографич. отделе Об-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии, т. XI, М., 1911.

СТИХОТВОРЕНИЕ В ПРОЗЕ—термин, к-рым обозначают небольшие прозаические произведения, напоминающие по своему характеру лирические стихотворения, но лишенные стихотворной организации речи и поэтому точнее характеризуемые термином «лирика в прозе».

К произведениям такого рода относятся известные «Стихотворения в прозе» Тургенева, «Поэмы в прозе» Бодлера и др. Типическими признаками С. в п. является их краткость, рудиментарный, а иногда и вовсе отсутствующий сюжет, изображение характера в отдельном его проявлении, а не в относительно законченном кругу событий, повышенная выразительность повествовательного строя речи и, наконец, как часто полагают, ритмичность речи. Таким образом С. в п. представляется своеобразным сочетанием признаков стиха и прозы, чем и объясняется его оксюморонное наименование: обычно мы называем прозой как раз такие формы речи, к-рые по своей организации полярны стиху. Однако нужно отметить, что, несмотря на все попытки определить признаки «ритма прозы», такого определения найти не удалось. Ошибочность обычного представления о С. в п., выразившаяся и в двусмысленном его наименовании, состоит в том, что в определении его структуры шли от внешних аналогий со стихом, тогда как структурные особенности т. наз. С. в п.—глубже и своеобразнее. Легко заметить, что в С. в п. мы сталкиваемся с характерными чертами лирики. Действительность в нем отражается не столько путем непосредственного изображения объективных явлений, как в эпосе, сколько путем изображения субъективного переживания, вызванного тем или иным явлением жизни. Эта характернейшая черта лирики полностью наличествует и в С. в п. Отсюда и вытекают такие структурно родственные лирике его особенности, как рудиментарность сюжета, показ характера в его отдельном состоянии, а не в цепи их, краткость и, наконец, специфическая лиричность авторской речи, ее индивидуально-эмоциональная окраска. Речь произведения такого типа характеризуется обилием и эмоциональностью пауз, относительной самостоятельностью слова, зачастую интонационно равного целому предложению, обилием восклицательных и вопросительных построений, богатством эмфазами и т. д. Стих является лишь одной из форм такого рода поэтической речи, формой, в к-рой указанные особенности сочетаются с ритмом в точном смысле этого слова. Сама же лирически окрашенная поэтическая речь распространена и в прозе, где она дает весьма разнообразные виды, подчас очень близкие к стиху, но не имеющие стиховой ритмической организации и связанных с ней явлений (константы, строфы, рифмы и т. д.). Так организованная проза может быть вкраплена в общее повествование (например авторские отступления в «Мертвых душах» Гоголя), но может иметь и самостоятельное значение. В последнем случае мы и имеем дело с так называемым стихотворением в прозе, которое на самом деле представляет собой не что иное, как лирическую прозу, лирику в прозе, явление в известной мере переходное и возникающее на «стыке» лирики и эпоса, как двух основных форм развертывания образов, и организации художественной речи в литературе.

Явление лиризации прозы характерно гл. обр. для литературных стилей, проникнутых субъективизмом,—для романтизма, импрессионизма. От лиризации прозы, от жанра С. в п. следует отличать искусственные попытки внести в прозу принципы стихотворной ритмической структуры (напр. Вельтман, А. Белый), что приводит на деле к чередованию стихотворных и прозаических фрагментов или к фактическому превращению прозы в стих.

Библиография: Гросман Л., Портрет Манон Леско (два этюда о Тургеневе), изд. 2-е, изд. «Северные дни», М., 1922; Шенгели Г., Трактат о русском стихе, изд. 2, Гиз., М.—П.,1923, стр.178—181; Пеш-

ковский А., Ритмика «стихотворений в прозе» Тургенева (в сборнике «Русская речь», новая серия, II, издание «Academia», Ленинград, 1928); Тимофеев Л., Проблемы стиховедения (материалы к социологии стиха), издание «Федерация», Москва, 1931, стр. 79—100. *Л. Тимофеев*

СТОПА [др.-греч. πούς, лат. pes) — термин античной метрики, к-рый означает сочетание долгих и кратких слогов, закономерно повторяющееся в стихе. С. является ритмической единицей античного стиха, т. е. наименьшей ритмической группой, подчиненной одному главному ритмическому ударению. Состав С. колеблется от двух до шести м о р (*см.*). Сильная часть С., отмеченная ритмическим ударением, сперва называлась т е с и с о м; слабая, в к-рой ритмическое ударение отсутствует,—а р с и с о м. Позднейшие метрики стали обозначать сильную часть стопы а р с и с о м, а слабую т е с и с о м.

Термин С., вместе с другими понятиями античной метрики, был перенесен в русское стихосложение для обозначения ритмической группы из одного ударяемого и одного или нескольких неударяемых слогов (хорей, ямб, дактиль, амфибрахий, анапест). Однако С. в русском стихе (особенно двусложная) не является закономерно повторяющейся ритмической единицей вследствие частых пропусков ритмических ударений (*см. «Ипостаса»*) и несоизмеримости этих ударений по силе. Поэтому в современной теории русского стихосложения появляется тенденция отказаться от понятия С. и считать основной ритмической единицей стих.

Библиография: П. К а з а н с к и й Б., Учение об арсисе и тезисе, «Журнал министерства народн. просвещ.», Петроград, 1915, авг. и дек. *См.* также *«Стихосложение»*. *М. Ш.*

СТОРОЖЕНКО Алексей Петрович [1806—1874]—украинский писатель. Р. на Полтавщине в помещичьей семье. Окончил в 1821 Петербургский кадетский корпус, участвовал в подавлении польского восстания. Монархист-крепостник.

Писать по-русски и украински начал в 50-х гг. Находился под сильным влиянием дворянской романтической лит-ры. С. идеализировал взаимоотношения между помещиком и крепостным. В своих произведениях на украинском яз.—рассказах, построенных на фольклорном материале («Вив в дядька на сухеньке») и юмористических рассказах-анекдотах («Голка», «Не в добрый час»)—С. модифицировал дворянско-помещичий «малороссийский анекдот», столь распространенный в первой половине XIX в. Во второй половине XIX в. представители националистической буржуазии (Г. Житецкий, А. Кримский и др.) критиковали С. за идеализацию старины и «извращение исторической правды», хотя и использовали его романтику в националистических целях.

Библиография: І. Оповідання, т. I—V, Львов, 1901—1905; Твори, т. II, изд. «Серп и молот», Київ, 1918—1919; Твори, т. I и II, Держ. Вид-во України, Харків—Одеса, 1930; т. III и IV, изд. «Література і мистецтво», Харків, 1931.

СТОРОЖЕНКО Николай Ильич [1836—1906]—видный историк западных лит-р, один из первых специалистов в этой области в России. Р. на Украине в мелкопоместной семье. В 1860 окончил Московский ун-т. Несколько раз был за границей (Франция, Англия), где собрал материал для своих двух диссертаций («Предшественники Шекспира», СПБ, 1872, и «Роберт Грин, его жизнь и сочинения», М., 1878). В 1872 читал лекции в Московском ун-те и на Высших женских курсах. Был избран вице-президентом нового шекспировского общества в Англии. Основные работы С. связаны с творчеством Шекспира. Кроме указанных—«Шекспировская критика в Германии» («Вестник Европы», 1869, кн. 10—11), «Психология любви и ревности у Шекспира» («Вестник Европы», 1899, кн. 9), «Макбет» («Артист», 1889, кн. 2—4), «Прототипы Фальстафа» («Артист», 1891, кн. 15), «О сонетах Шекспира в автобиографическом отношении» [1900]—см. в его кн. «Опыты изучения Шекспира» [1902],—С. дал также общий курс лекций о Шекспире (литографированное издание). Работы эти, ценные по фактическому материалу, не дают, однако, целостной концепции творчества великого английского писателя. Много сделал С. для изучения эпохи Возрождения вообще; им написаны: «Философия Дон-Кихота» («Вестник Европы», 1885, кн. 9), «Джордано Бруно как поэт, сатирик и драматург» («Газета Гатцука», 1885, № 7), «Вольнодумец эпохи Возрождения» [Этьен Доле́] (в сб.: В память С. А. Юрьева, М., 1890), «Педагогические теории эпохи Возрождения» («Пантеон литературы», 1888, кн. 4) и др. Большой популярностью пользовался «Очерк истории западноевропейской литературы» (Москва, 1908).

С. принадлежал к группе либеральных ученых своего времени. Он много сделал для распространения женского образования. Либерализм С. сказался между прочим в напечатании одной из его статей в сборнике «В помощь евреям» (М., 1901); духом либерализма пропитаны такие его статьи, как напр. «Байрон как защитник угнетенных народностей Востока» («Газета Гатцука», 1879, №№ 44—47), «Английские поэты нужды и горя»—о Роберте Бернсе, Дж. Краббе, Э. Элиот и Т. Гуде («Северный вестник», 1893, кн. 5), «Апостол гуманности и свободы»—о Т. Паркере («Книжки недели», 1899, № 5) и др. В отношении методологическом С. стоял на точке зрения культурно-исторической школы, стремясь в своих исследованиях прежде всего установить нити, связывающие лит-ое произведение со средой, с духом времени. Благодаря богатству фактического материала работы С. сохраняют свое значение и в настоящее время, несмотря на их методологическую порочность.

Ряд работ С. остался ненапечатанным (литографированные курсы лекций по западноевропейской драме нового времени, по истории лит-ры эпохи Возрождения в Италии, Германии и Франции, очерк истории англо-американской лит-ры, лекции о Шекспире и Данте.

Библиография: Ш. Я з ы к о в Д. Д., Библиографический указатель к печатным трудам Н. И. Стороженко, в кн.: Под знаменем науки (Юбилейный сборник в честь Н. И. Стороженко), М., 1902; П а в л о в с к и й И. Ф., Краткий биографический словарь ученых и писателей Полтавской губ. с пол. XVIII в., Полтава, 1912; Е г о ж е, Первое дополнение к краткому биографическому словарю..., Полтава, 1913.

СТОЮНИН Владимир Яковлевич [1826—1888]—методист и историк русской лит-ры. Р. в купеческой семье. Окончив Петербургский ун-т, был преподавателем русского языка и словесности в 3-й петербургской гимназии, пользовался большой популярностью среди учительства и в официальных кругах как прекрасный педагог.

С конца 50-х гг. началась лит-ая деятельность С. Он редактировал журнал «Русский мир», где поместил ряд литературно-критических очерков. В 60-х гг. С. увлекался школами взрослых и женским образованием. Прервав из-за столкновения с «влиятельными особами» на несколько лет педагогическую деятельность, он возвращается к ней в 1881 в качестве преподавателя в частной женской гимназии, открытой его женой, М. Н. Стоюниной. Здесь Стоюнин получил возможность построить образовательно-воспитательную работу соответственно своим педагогическим взглядам.

Лит-ое наследство С. значительно по своему объему. Количество написанных им книг и статей, включая сюда и мелкие журнальные заметки, доходит до 200. С. писал статьи, посвященные вопросам педагогики и истории народного образования, статьи и заметки историко-литературного и литературно-критического содержания и работы учебно-методического характера. Историко-литературные работы С. не представляют большой ценности. Лучшие из этих работ—о А. С. Пушкине, А. С. Шишкове и о Я. Б. Княжнине. Значительно большее значение имеют работы учебно-методического характера: «О преподавании русской литературы» [1864], «Руководство для исторического изучения замечательнейших произведений русской литературы (до новейшего периода)» [1869], «Руководство для теоретического изучения литературы по лучшим образцам русским и иностранным» [1869] и т. п., оказавшие исключительно большое влияние на преподавательскую практику в дореволюционной школе. Изучение структуры произведения в целях выявления идейного его содержания—господствующий прием в методике С.

Библиография: I. О преподавании русской литературы, СПБ, 1864, изд. 5-е, СПБ, 1898; Руководство для исторического изучения замечательнейших произведений русской литературы (до новейшего периода), СПБ, 1869, изд. 5-е, СПБ, 1879; Руководство для теоретического изучения литературы по лучшим образцам русским и иностранным, СПБ, 1869, изд. 6-е, СПБ, 1879; Руководство для преподавателей русского яз. в младших классах среднеучебных заведений, Классная русская хрестоматия, СПБ, 1876, изд. 4-е (на книге указано ошибочно «второе»), СПБ, 1889; Хрестоматия к руководству для теоретического изучения литературы, 2 чч., СПБ, 1879; Исторические сочинения В. Стоюнина, ч. I. А. С. Шишков, СПБ, 1880; ч. II. Пушкин, СПБ, 1881; Педагогические сочинения, СПБ, 1892; Пушкин, изд. 2-е, СПБ, 1906.

II. Сиповский В. Д., В. Я. Стоюнин, Биографический очерк, «Вестник Европы», 1889, № 3 (перепечатано как предисловие к книге «Педагогические сочинения Стоюнина»); Грузинский А. Е., Историко-литературные работы В. Я. Стоюнина, «Пантеон литературы», 1889, № 1; Поливанов Л. И., В. Я. Стоюнин как автор учебных руководств по русск. яз. и словесности, там же, 1889, № 2; Витберг Ф. А., В. Я. Стоюнин как педагог и человек, СПБ, 1889.

III. Витберг Ф., Библиографический указатель сочинений В. Я Стоюнина и статей о нем [1848—1891]—приложение к «Педагогическим сочинениям В. Я. С.», СПБ, 1892.

В. Голубков

СТРАПАРОЛА Джанфранческо [Gianfrancesco Straparola из Караваджо. Р. в конце XV века—1557] — итальянский новеллист. О жизни С. сведений не сохранилось. Имя Straparola, очевидно, возникло из прозвища (в переводе «болтун»), что встречалось часто в ту эпоху. С. стал известен сборником новелл «Веселые ночи» (Le piacevoli notti, 1550—1553, в др. издании—Le tredici piacevoli notti..., 1607, Le tredici piacevolissime notti). Как в «Декамероне» Боккаччо—рассказчики собираются, чтобы приятно провести время, на острове Мурано близ Венеции, во дворце Октавиана (Марко Сфорца). Общество, состоящее из девушек, дам и кавалеров (среди последних: писатель Пьетро Бембо, поэты Бернардо Каппелло, Буркьелло и др.), возглавлено дочерью Сфорца—Марией Лукрецией. В течение 12 ночей рассказывают для развлечения по 5 новелл, а в последнюю 13-ю—13; так. обр. составляются 73 новеллы сборника. Особенностью «Веселых ночей» является обязательная загадка в стихах в конце новеллы. С. заимствовал сюжеты для новелл у Боккаччо, Саккетти, в фольклоре. Вялый, неровный стиль и бедный язык свидетельствовали о деградации новеллы. Лишенная социальной заостренности (С. живет в эпоху феодально-католической реакции), новелла С. имеет сходство со сказкой; в ней очень силен волшебный, сверхъестественный элемент (Король-свинья, Чезарино де Берни); ряд новелл имеет анекдотический характер (Монахиня-гермафродит, Золотые рога).

Популярность «Веселых ночей» была значительна: с 1550 по 1608 книга вышла в 20 изданиях. В XVI веке они были переведены на французский язык [1560—1572], в 1817—на немецкий язык (только сказки; полностью—в 1908). Страпарола писал также стихи (сонеты, страмботты), которые вошли в сборник 1508 (Opera nova).

Библиография: I. Sonetti, Strambotti, Epistoli, Venezia, 1508; Le piacevoli notti с 1550 переиздавались много раз, лучшее новое изд. под ред. G. Rua, 2 vol., Bari, 1927. Несколько новелл С. в сб. «Новеллы итальянского Возрождения», т. II, ч. 3, М., 1913.

II. Passano G. B., I novellieri italiani in prosa..., 2 ed., Torino, 1878; Rua G., Le piacevoli notti di G. F. Straparola, Roma, 1898; Bonomi C. M., Gianfrancesco Straparola da Carabaggio, Pavia, 1899.

Д. М.

СТРАХОВ Николай Николаевич [1828—1896]—критик, публицист. Р. в Белгороде, Курской губ., в семье священика. Учился в духовной семинарии. В 1851 кончил Главный педагогический ин-т. Был десять лет преподавателем математики и естественных наук в Одессе и Петербурге. В 1857 защитил диссертацию на степень магистра зоологии, но кафедры в столицах не получил. В 1850 пробовал писать стихи и журнальные заметки. В 1858 поместил в «Русском мире» «Письма об органической жизни», к-рые его сблизили с Ап. Григорьевым. С. был горячим поклонником и пропагандистом теории этого критика.

Решающее влияние на переход С. к лит-ой критике и публицистике оказало сближение его с братьями Достоевскими и приглашение сотрудничать в их журнале «Время» [1861—

1863]. С. написал ряд статей под псевдонимом Н. Косица, гл. обр. полемизируя с «Современником» и «Русским словом». Из-за статьи С. «Роковой вопрос», явившейся откликом на польское восстание 1863, «Время» было закрыто. Скоро журнал стал выходить вновь под названием «Эпоха», и С. продолжал сотрудничать в нем до его ликвидации в 1865. В следующие за тем годы С. усиленно занимался переводами научной лит-ры, по преимуществу философского, исторического и естественно-исторического характера (Куно Фишер, Ренан, Тэн, Брэм, Ланге, Штраус и др.). В 1867 С. редактировал «Отечественные записки» Краевского, в 1869—1872 был главным руководителем журн. «Заря». В 1873 поступил на службу в Публичную библиотеку, где служил до 1885.

По своим политическим убеждениям С. был националистом-консерватором, сторонником «самобытного» развития России. Наиболее близки ему по идеологии Н. Я. Данилевский, Достоевский, Лесков. Он был яростным врагом дарвинизма, с различными проявлениями к-рого он сражался на протяжении 30 лет.

Три книжки статей С., озаглавленные «Борьба с Западом в русской литературе», ставили себе задачей дать анализ философских и этических основ европейского «нигилизма» и показать его вред для русского общества. Эти позиции С. были, разумеется, глубоко враждебны революционному движению того времени.

Литературно-критические статьи С. проникнуты той же борьбой с европейским «нигилизмом» и защитой «самобытного», «органического» начала в русской лит-ре. Нападки на Писарева, Щедрина, Чернышевского, Некрасова перемежаются в них с сочувственными отзывами об аксаковском «Дне», с защитой «почвы» и «органических проявлений народной сущности». С. выступал против Тургенева как западника. Воплощение «русского сердца» С. видел в Пушкине. Его привлекала борьба за русскую самобытность и органичность у Достоевского и у Толстого. Статьи о последнем (особенно о «Войне и мире») составляют наиболее значительную часть наследия С. Они не лишены интереса со стороны характеристики художественных достоинств романов Л. Толстого. Кроме статей об указанных выше писателях С. оставил очень сочувственные заметки о ряде поэтов—о Тютчеве, Фете, Ап. Майкове, Полонском, к-рых он ощущал идеологически близкими себе, и резко враждебные—о Некрасове и Минаеве.

Библиография: I. Из истории литературного нигилизма (1861—1865), СПБ, 1890 (статьи из журн. «Время», «Эпоха», «Биб-ка для чтения»); Заметки о Пушкине и других поэтах, СПБ, 1888; то же, 3 изд., Киев, 1913 [статьи из «Отечественных записок», «Складчины», «Гражданина» и др. с 1866]; «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, «Отеч. записки», 1867, т. 171, кн. 3 и 4; Бедность нашей литературы (Критич. и историч. очерк), СПБ, 1868; Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом (1862—1885), СПБ, 1885; то же, 5 изд., Киев 1908; Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым (1870—1894), в кн.: Толстовский музей, т. II, СПБ, 1914; Воспоминания о Достоевском, в посмертном Собр. соч. Достоевского, т. I, СПБ, 1882; Воспоминания и отрывки, СПБ, 1892 [стихотворения С., статьи «Толки об Л. Н. Толстом»]; Борьба с Западом в нашей литературе, кн. 1, СПБ, 1882 (3 изд., Киев. 1897), кн. 2, СПБ, 1883 (3 изд., Киев, 1897), кн. 3, СПБ, 1896 (2-е изд., Киев, 1898). *В. Нечаева*

СТРАШИМИРОВ Антон [1872—]—болгарский писатель, сын мастерового-каменщика. Род. в Варне. Рано осиротев, он долгие годы вел скитальческую жизнь в качестве рабочего и служащего. Эти скитания и учительская работа в разных глухих уголках Болгарии дали С. огромный запас наблюдений. Выступив на лит-ом поприще в 1890, дал до настоящего дня свыше 30 тт. рассказов, очерков, повестей, романов, драматургических произведений и статей по всевозможным вопросам лит-ры и общественности.

Из наиболее крупных художественных произведений С. можно отметить: романы «Смутное врѣме» [1899], «Есенни дни» [1902], «Срѣща» [1904], «Бена» (1921, 2 изд., 1927), «Без п☓ть» [1919], «Хоро» [1926], «Роби» [1930]; повести и рассказы—«Смех и сълзи» (сборник, 1897), «Кръстоц☓ть» [1903], «Преход» [1926] и др.; драмы—«Вампир» [1902], «Отв☓д» [1906], «Кѣм слънцето» [1917] и др.; комедии—«Мрак» [1901], «С векърва» [1906] и др.

В своих многочисленных произведениях из сельского быта и жизни городской интеллигенции С. дает довольно широкую картину классовой борьбы и разложения болгарской буржуазии. Современной болгарской деревни и рабочего класса он, однако, не знает. По стилю своего творчества С. художник-реалист, он интересуется боевыми моментами социальной жизни. В своем лучшем произведении—романе «Хоро» [1926], имеющемся в русском переводе [1929], автор в блестящей художественной форме заклеймил своим мужественным словом палачей, подавивших героическое сентябрьское восстание 1923. Подобных произведений у С. немного. Но это не дает оснований сбрасывать лит-ое наследие С. со счетов истории болгарской лит-ры, как это делает болгарская эстетствующая идеалистическая критика. Поднявшись собственными силами из народных «низов», С. прошел нелегкий путь писателя-демократа.

Библиография: I. Книги С. (кроме указанных в тексте): Пиеси, т. I, София 1910; Съчинения, т. I—Етюди, София, 1919; Змей, София, 1919; Комедии, София, 1922; Български театр (драма), София, 1922; Антология [София], 1922; Избрани съчинения, т. I—III, [София, 1929]. На русск. яз.: Хоровод, пер. Царбулановой, М., 1928; то же, пер. К. Пушкаревича и Д. Димитрова, Л., 1929.

П. Бакалов Г., В криво огледало, «Звезда», литературно-обществен. двуседмичник, Год 11, № 2, София, 30 авг. 1933, стр. 38—45; Ангелов Бож., Българска литература, ч. II, София, 1924, стр. 303—305; Антон Страшимиров, Личност и дело (1872—1931), Юбилеен сборник по случай 60-та година от рождението, София, 1931; Василев В., Антон Страшимиров, «Български писатели», т. V, София, стр. 138—154, и отд., София, 1931. *Н. Д.*

СТРЕЙВЕЛЬС Стин [Stijn Streuvels, 1872—]—псевдоним фламандского писателя Франка Латейра (Franc Lateur). Р. в Геуле (Heule), близ Кортрийк, в семье маляра, позднее владельца булочной. Его мать была сестрой поэта Гвидо Гезелле (Guido Gezelle). Его сельские рассказы и эскизы деревенской жизни (сборники «Весенняя жизнь», «Летняя страна», «Солнечное время», «Танец смерти» и «Дни»—1899—1902) имели исключи-

тельный успех, в особенности в Голландии, затем и во Фландрии. Их характеризует своеобразное смешение реализма с идиллией и крайне пышный стиль, насыщенный диалектизмами и архаизмами. С. изображает мир, к-рый хорошо знает, но романтизирует его, особенно в его связях с природой, к-рую С. всегда изображает с большой теплотой.

Последующие произведения С. имели значительно меньший успех. К годам мировой войны относится его «Дневник».

После мировой войны, когда противоположность между идиллическим миром С. и суровой действительностью слишком обострилась, популярность С. заметно пошатнулась. В последние годы С. приспосабливал свои сочинения к взглядам римско-католической церкви. Его продуктивность сейчас невелика. С.—поклонник Толстого и Достоевского, ради к-рых он изучил русский язык.

Библиография: De Pillecyn F., Stijn Streuvels en zijn werk, Thielf, 1932. *И. К.*

«СТРЕКОЗА»—юмористический и сатирический еженедельник либерально-буржуазного направления, выходил в Петербурге [1875—1908]. В свое время наиболее значительный из журналов этого типа; издавал «С.» Г. Корнфельд, редактировал вначале Н. А. Богданов, с 1879—И. Ф. Василевский (Буква). Тираж достигал 8—9 тыс. экземпляров; в нем дебютировал А. П. Чехов в 1879.

Созданный через два года после закрытия «Искры», новый еженедельник отразил перемены политической обстановки: не поднимаясь до подлинной общественной сатиры, он направил острие юмора на «мелочи быта» (брак, семья, служебная карьера, светские условности и т. п.). Развлекательный материал, подчас «скользкого» содержания («ресторанные» и «альковные» остроты), преобладал над политической «злобой дня», критика существующего строя подменялась высмеиванием личных недостатков отдельных представителей его. Положительным в «С». было изобличение мещанина, рассматриваемого как оплот реакции.

Подъем революционного движения и революция 1905 мало изменили характер издания, журнал попрежнему избегал социальных проблем, робко касаясь конституционных свобод, что резко отличало его от сатирических журналов того времени.

Ряд рисунков «С.», впрочем довольно беззубых, был запрещен цензурой (до выхода): 2 шаржа на главу французского правительства [1894—1902], карикатура, изображавшая российского обывателя в кандалах, с надписью: «рутина», «канцеляризм», «формализм» [1905] и т. д.; № 35 за 1907 был подвергнут аресту, однако скоро снятому, за рисунок, направленный против Илиодора.

В 1905 в журнал влилась группа талантливых молодых сатириков и карикатуристов, превративших затем в 1908 «С.» в «Сатирикон» (*см.*).

СТРИНДБЕРГ Август [1849—1912]—крупнейший шведский писатель, беллетрист и драматург. Сын предпринимателя и служанки. Сильно нуждаясь в молодости, испробовал ряд профессий (учителя, библиотекаря, актера и др.). В лит-ре С. дебютировал в начале 70-х гг. драмами «В Риме» (Rom, 1870), «Изгнанник», «Мастер Олуф» (Mäster Olof, 1872). Широкую известность принес С. роман «Красная комната» (Röda Rummen, 1879), вызвавший бурную дискуссию. В этом романе, как и в книге «Новое царство» (Det nya riket, 1882), С. развернул довольно широкую картину современного ему шведского обще-



ства, направляя свою критику как против его косности, феодальных пережитков, так и против новых буржуазных порядков. С. обличал здесь тупой бюрократизм в управлении страной, паразитизм чиновничества, комедию парламентаризма, продажность прессы, аферы нарождающихся акционерных компаний, лицемерие религиозных и благотворительных обществ, зависимость искусства от капиталистов; положительные герои романа—группа художников, ученых, вынужденных бедствовать, погибать или продаваться предпринимателям. В своей «Истории шведского народа» и в исторических новеллах (Svenska oden och oventyr, 1882—1883) С. стремился взглянуть на историю глазами демократа, создать историю народа, выдвигая роль исторических закономерностей, развенчивая коронованных «героев» истории. В первых частях своей семитомной автобиографии («Сын служанки», «Развитие одной души», 1886) С. выступил сторонником ликвидации монархии и «нескольких старых классов и замены их вновь образовавшимися», требовал реформы народного образования, разоблачая его классовый характер, указывал на бедствия, к-рые приносило внедрение промышленного капитала. С. становился лит-ым вождем радикально-демократической интеллигенции Швеции, главой натуралистического течения. Но в результате преследований правительства и консервативной прессы он в 1882 покинул

родину и начал скитальческую жизнь, годами живя в Париже, в Швейцарии, Германии, Дании.

В первом периоде творчества (с 70-х до конца 80-х гг.) С. стоял на позициях позитивизма, дарвинизма, свободомыслия, доходившего до антирелигиозных выступлений, выступал как поборник социального равенства, освобождения женщины, пацифизма, интернационализма. В эти годы он увлекался Чернышевским, утопическим социализмом Фурье и Сен-Симона («Утопии в действительности», Utopiër i verkligheten, 1885). Отмежевываясь от марксизма, С. закреплялся на платформе мелкобуржуазного социализма, самоопределяясь как «аграрный социалист». С. видел в городе паразита деревни, верил в обратное движение цивилизации и в гибель промышленного общества, в торжество мелкого крестьянского хозяйства, проповедывал опрощение. В это время на него большое влияние оказывали Руссо и Л. Толстой. Стремлением к идеализации деревни навеян роман «Жители островов» (Hemsöborna, 1887), описывающий труды и дни примитивных людей на заброшенных островах.

В конце 80-х и начале 90-х гг. под влиянием усиленного роста промышленного капитализма, обострения классовых противоречий, с ростом революционности пролетариата, создавшего социал-демократическую партию [1889], шведская радикально-демократическая интеллигенция стала отходить от рабочего движения. В эти годы происходит перелом и в творчестве С. Он начинает искать разрешения социальных противоречий на путях развития капитализма, а не ликвидации его, как ранее. Его захватывают перспективы технического прогресса, мощный размах капиталистического строительства. С. прежде всего резко выступил против феминистского движения. Постоянной темой С. стало женоненавистничество, война полов, в к-рой женщина обнаруживает себя как существо интеллектуально ничтожное, движимое низменными инстинктами. Все ту же картину порабощения мужчины аморальной женщиной С. неустанно повторяет в ряде своих произведений [драмы «Отец» (Fabren, 1887), «Товарищи» (Kamraterna, 1888), «Фрекен Юлия» (Fröken Julie, 1888), «Кредиторы» (Fordringsegare, 1889), 2-й сборник рассказов «Браки» (Giftas, 1886), повести «Исповедь безумца» (En dares för svarstal, напис. 1888), «Готические комнаты» (Götiska rummen, 1904) и др.]. Далее С. выступил против всеобщего избирательного права, против «тирании большинства», против демократических принципов, противопоставляя им «абсолютный индивидуализм», «право сильного», «свободу управлять для лучших», политические идеалы «технократического» типа. Во втором периоде творчества С. центральным является образ сильного человека высокой культуры, стоящего «по ту сторону добра и зла», пробивающегося вверх, к могуществу и господству. В цикле исторических драм 90—900-х гг. С. ставит в центре сильные, героические фигуры, определяющие в своем столкновении с массой ход истории. Таковы напр. мощные герои, крайние индивидуалисты, сокрушающие все на своем пути—Густав Васа (Gustaf Vasa, 1899), Лютер («Виттенбергский соловей»—Näklergalen i Wittenberg, 1903) и др. В современности герои С. оказываются капитанами промышленности, крупными предпринимателями, представителями квалифицированной технической интеллигенции; они вершат судьбы целых стран, стремятся к власти, играют людскими судьбами «как оловянными солдатиками» [таковы Борг и его отец в романе «На шхерах» (Havsbandet, 1890), старик в драме «Соната призраков» (Spöksonaten, 1907), герой повести «Серебряное озеро» и др.]. Следом за ними прокладывают себе всеми средствами дорогу «в мир богатых и счастливых», стремясь «взобраться возможно выше и столкнуть тех, кто стоит наверху», мелкобуржуазные герои С.—лакей Жан («Фрекен Юлия»), дочь унтер-офицера Текла (повесть «Колдунья») и др. Носитель последнего слова буржуазного прогресса, энергичный «капитан», и темная, косная масса рыбаков-крестьян—вот характерная теперь для С. антитеза («На шхерах» и др.).

Однако на данном этапе произведения С. не утрачивают еще познавательной ценности, реалистических установок и критичности в изображении. Они отражают явления, характерные для периода активного наступления империалистического капитализма. Оправдывая пути буржуазного развития и законы капиталистического строя, С. сохраняет при этом сознание зла, им присущего. Даже сочувствуя иным своим ницшеанствующим персонажам, пытаясь их героизировать, объективно он их развенчивает, показывает их безнравственность, преступность [проф. Тернер в романе «Чандала» (Tschandala, 1889), ужасный старик-капиталист в «Сонате призраков» и др.], приводит их к внутреннему краху (Борг-сын в романе «На шхерах»).

Наконец в третьем периоде творчества (ко второй половине 90-х гг.) С. делает завершающий шаг в сторону реакционного мировоззрения. С. отказывается от позитивизма, веры в науку, склоняется к католицизму, выступает апологетом оккультизма, магии, астрологии. Ряд произведений С.—«Ад» (Inferno, 1897), «Легенды» (Legender, 1898), отчасти «Черные знамена» (Svarta fanor, 1907) и др.—посвящен «духовидческой» тематике, описанию теософических путей автора и его персонажей. В этом периоде у С. элементы апологии буржуазного активизма вытесняются элементами депрессии, упадочничества.

В общем, в творчестве С. отразились те процессы, те большие сдвиги, к-рые были вызваны превращением Швеции в конце XIX в. из отсталой, крестьянско-земледельческой страны в страну с развитым промышленным капиталом новейшей формации. При этом в первом периоде творчества С. отразил стихийный протест вольного скандинавского крестьянства против вторжения промышленного капитализма и буржуазной культуры. Дальнейший ход развития С. вел его к капитуляции перед капитализмом и реакционной буржуазной идеологией.

В развитии стиля С. отправной платформой был натурализм, а конечной—тот ран-

ний экспрессионизм (*см.*), к-рый уже с конца XIX в. возникал эпизодически в лит-ре ряда европейских стран. С конца 80-х гг. С. осознал себя последователем Золя и Гонкуров; для него «искусство должно являться осколком природы, рассматриваемой через темперамент». С. стремился к научной трактовке изображаемых явлений, сторонясь «художественных прикрас». Он хотел дать не столько произведение искусства, сколько «человеческий документ», строил свои произведения на быстрой фиксации свежих впечатлений мало переработанных наблюдений; отсюда принципиальная бессюжетность его романов, отсутствие в них интриги, единого действия, связи между персонажами, завязки и развязки. Такова цепь его романов с продолжением—«Красная комната», «Готические комнаты», «Черные знамена»,—состоящих из серии очерков, зарисовок отдельных сцен частной и общественной жизни и из публицистических откликов на современные события. Отсюда и тяготение С. к автобиографии, к форме, к-рую он считал завершением натурализма. Натурализм С. опирается на позитивизм, естественно-научный материализм. Он постоянно переносит на человеческое общество биологические законы (борьбы за существование, естественного подбора и т. д.). Обильный в романах С. пейзаж носит характер научного описания (геологического, ботанического и т. д.). Изредка встречающиеся сравнения охотно берутся С. из области химии, физики, биологии.

В своей драматургии 80-х гг. С. на место судьбы, рока выдвигал наследственность, влияние среды, воспитания. Он не стремился к законченности диалога, предоставляя мозгу своих персонажей «работать неправильно, как это бывает в действительности». Из соображений правдоподобия он отстаивал единство места и времени. Натурализм С. не сводился к чистому, «нейтральному» описанию. Натуралистически зарисованные «куски жизни» дополнялись у него проявлениями «темперамента» — эмоционально-напряженными, патетическими авторскими оценками, публицистическими отступлениями.

На дальнейших этапах творчества С. все более сосредоточивался на анализе ощущений, подчеркивая в восприятии элементы субъективного, относительного, иллюзорного (уже в романе «На шхерах»). Остро ощущая противоречия в бытии и в сознании, С. шел не к диалектическому их уяснению, а к релятивизму и агностицизму. С. строил свои произведения, напр. ряд драм, на равноправии множества аспектов действительности, из к-рых ни один не может претендовать на постижение вещей в себе (в этом С. предвосхищал драматургию П и р а н д е л л о, *см.*). Читатель повести «Романтический пономарь» в конце остается в неведении—что истинно, что ложно в рассказанной истории. «В конце концов—все только иллюзия», «все основывается на воображении» («Исповедь безумца»). В результате для С. «всякое знание субъективно», «законы природы противоречат друг другу и сами себе» («Черные знамена», 1907). Общественные события в «Готических комнатах» воспринимаются автором и героями как нечто непонятное, противоречивое, как сумбур.

Герои С. полны неразрешимых, приводящих подчас к гибели, противоречий [Эрик XIV—Erik XIV (1899), Персонс, Густав Васа и др.], «я» оказывается множественным, облики его зыбкими, оно лишается всякой устойчивости, распыляется. Герои С. находятся в постоянной борьбе с сверхличными стихийными силами, сбрасывающими их в хаос изначальных инстинктов. Самая мощная сила—это стихия пола; любовь—борьба полов, женщина—носительница обезличивающей сексуальной стихии. Напор бессознательного деформирует психику героев С., придает ей патологическую окраску, они ощущают себя на грани безумия, одержимы неврозами, страхом перед жизнью. Повествование часто становится похожим на бред, сцена театра С. наполняется маниаками, сумасшедшими, кошмарами, призраками, мистической атмосферой [«Соната призраков», «Путь в Дамаск» (Till Damascus, 1898—1904, Advent, 1899) и др.]. Соответственно от «физиологической психологии» С. переходит к психоанализу фрейдистского типа («Романтический пономарь», «Пария», эпизоды в «Легендах», в «Черных знаменах»).

Но не только психоаналитические и мистические произведения, но также и исторические драмы С. конца 90—900-х гг. весьма показательны для его экспрессионизма. В них почти не изображается быт эпохи, социальная среда. В центре—раскрытие психологии и судьбы своеобразной личности. В них нет исходного равновесия, зритель сразу погружается в тревожную, напряженную атмосферу; действие часто обрывается на неразрешенных противоречиях. Эти драмы полны неопределенных намеков, эксцентрических странностей, резких смен мотивов и настроений, острых изломов, диссонансов, срывающихся жестов, внезапных речей и т. п.

Однако в последнем периóде у С. нет той успокоенности, примиренности с существующим, к-рая была у иных импрессионистов, мистиков-декадентов. Его экспрессионистские произведения полны смятения, патетического страдания, раздирающих противоречий, ужасающих гротескных образов. Хотя в общем бунтарство С. в последнем периоде выливалось в реакционно-идеалистических формах, однако и теперь у него встречаются яркие вспышки социального протеста, реалистической общественной сатиры. Таковы отдельные части «Готических комнат», где он обличает бывших бунтарей, приспособившихся к существующему строю, погрязших в бюрократическом болоте.

В России освоение С. шло по двум путям. Плебейское бунтарство С., его патетическое обличение лжи буржуазного общества, его борьба за права человеческой личности, его реалистические тенденции оказали влияние на М. Горького, как то признавал сам Горький в статье о С. в газете «Dagens Nyheter», 1912 (Горький, Материалы и исследования, под ред. Десницкого, изд. Академии наук, Л., 1934, т. I). С другой стороны, ницшеанство С., его мистические устремления, его экспрес-

сионистические тенденции оказывались близкими кругу символистов, доставили ему популярность среди буржуазно-мещанской публики, особенно в период реакции после 1905.

Библиография: I. Полное собр. сочин., изд. «Современные проблемы», в 15 тт., М., 1909—1911, и изд. В. М. Саблина, в 12 тт., М., 1908—1911; Ключи от рая, драма, М., 1923; Samlade skrifter, 55 vls, Stockholm, 1912—1920.

II. Фриче В., Очерк развития западных литератур, Харьков, 1931, стр. 204, ст. в журн. «Современный мир», 1910, № 2, и во II т. Собр. сочин. С., изд. «Современные проблемы»; Веселовский Ю., Литературные очерки, т. II, М., 1910; Колтоновская Е., А. С., ст. в «Вестнике Европы», СПБ, 1912, № 7; Вахтангов Е., Эрик XIV, журн. «Культура театра», М., 1921, № 4; Луначарский А., История зап.-европ. литературы, т. II, М.—Л., 1930; Брандес Г., Скандинавская литература, Киев, s. a., и в Собр. соч., изд. «Просвещение», т. II; Горн Ф. В., История скандинавской литературы, М., 1894; Esswein M., A. Strindberg, ein psychologischer Versuch, München, 1907 (русск. перев., отд. изд., М., 1909, и в VI т. Собр. сочин., изд. «Современные проблемы»); Его же, A. Strindbegr im Lichte seines Lebens und seiner Werke, 8 Aufl., München, 1919; Горький М., Август Стриндберг, в кн. М. Горький (Материалы и исследования), Л., 1934; Berg L., Der Uebermensch in der modernen Litteratur, Lpz., 1897; Erdmann N., Strindberg, Stockholm, 1920 (нем. перев., 1924); Heden E., Strindberg, Stockholm, 1921 (нем. перев., 1926); Mareuse L., Strindberg, Das Leben der tragischen Seele, B., 1922; Lamm M., Strindbergs Dramen, 2 vls, Stockholm, 1924—1926; Dahlström C. E., Strindberg's dramatic expressionism, Michigan, 1930; Requ e A. D., Trois conteurs dramatiques Scandinaves devant la critique française, 1899—1901, P., 1930; Jolivet A., Le théâtre de Strindberg, P., 1931.

III. Zetterlund R., Bibliografisca anteckhinger of A. Strindberg, Stockholm, 1913. *Б. Михайловский*

СТРОФА—организованное сочетание стихов, закономерно повторяющееся на протяжении стихотворного произведения или его части.

Наиболее простым и распространенным способом соединения стихов в С. является соединение их рифмой, к-рая своими созвучиями организует стихи в строфические группы. Поэтому элементарные схемы рифмовки являются одновременно простейшими типами С. Так парная рифмовка (aa bb cc и т. д.) дает кратчайшую из возможных строф—двустишие. Последнее при правильном чередовании женских и мужских рифм может быть превращено в четверостишие. Перекрестное (abab cdcd и т. д.) и опоясывающее (abba cddc и т. д.) сочетания рифм соответствуют двум основным видам четверостишия.

Соединение в различных комбинациях простейших видов С. между собою дает множество сложных С. Напр. сочетание двустишия с четверостишием составляет С. из шести стихов: ccabab или ababcc, или ccabba или abbacc. Из соединений двух четверостиший различных типов получается восьмистишие и т. д.

Соединение стихов посредством рифм является наиболее распространенным, но далеко не единственным способом построения С. В белом (нерифмованном) стихе С. создается при помощи сочетания в определенном порядке стихов с различными клаузулами (окончаниями)—чаще всего женских с мужскими.

Значительное внимание как на Западе, так и в русской поэзии уделялось также сочетанию С. рифмованных стихов с нерифмованными. Строфические виды могут быть также получены посредством введения в С. укороченных и удлиненных стихов. С одной стороны, нередко вводится в ряд стихов равной длины один более длинный или чаще более короткий, к-рый дает даже в сложнейших строфических построениях исключительную четкость композиционных очертаний. С другой стороны, большое распространение получило правильное чередование в С. стихов неравной длины, чаще всего рифмованных.

Следует еще принять во внимание, что все намеченные принципы построения С. могут комбинироваться друг с другом, что множество С. допускает удвоение посредством прибавления С. с обратным («зеркальным») расположением элементов.

Особую роль в композиции С., гл. обр. песенного типа, могут играть повторы тех или иных композиционных единиц. Здесь следует отметить повторы в пределах одной С., напр. повторение первого стиха в последнем стихе той же С., к-рое создает отчетливое кольцеобразное построение. В песенных жанрах нередко встречается также самостоятельная С. (*см. «Рефрен»*), которая без изменений повторяется после каждой С. стихотворения и, в закономерном чередовании с последним, дает циклически возвращающуюся двучленную композицию.

Наконец, в жанрах песенной, гл. обр. народной, лирики конструкция С. при отсутствии всяких других внешних структурных признаков создается иногда лишь при помощи последовательно проведенного синтаксического параллелизма. Такое построение С. тем более примечательно, что, как правило, в «литературных» стиховых формах синтаксис более или менее независим от строфических рамок. Наряду с жанрами, в к-рых совпадение синтаксического периода со С. узаконено правилами (*см. «Стансы»*), в строфике повествовательных стихотворных форм нередко имеет место расхождение границ С. с синтаксическим членением (строфический enjambement).

При определении термина С. выше было подчеркнуто в качестве обязательного ее признака требование закономерной повторяемости. Однако возможны стиховые жанры, в к-рых повторение С. ограничивается более или менее ощутимой аналогией, к-рая в ряде случаев оказывается достаточно отчетливой для сохранения за подобной нестрогой С. ее композиционных функций.

Мировая поэзия накопила огромное количество твердых строфических форм. Так античная поэзия является богатейшим источником строфических форм, к-рые позднее неустанно разрабатывались в лирике европейских народов. Таковы: элегический дистих, алкеева или горациева строфа, асклепиадова строфа нескольких видов, сапфическая малая и большая и др. Большинство античных С. неоднократно воспроизводилось и в русском стихосложении, правда чаще неточно. Гораздо меньшую роль в этом смысле сыграла в русской поэзии восточная поэзия, из к-рой в сравнительно недавнее время были попытки заимствования нек-рых форм (газель,

персидское четверостишие). Из богатого строфического наследия романских народов наиболее знакомы русскому читателю нек-рые «твердые формы», как терцина, триолет, секстина, октава, сонет, рондо и др.

Из числа С., прочно воспринятых в русском стихосложении, следует в первую очередь назвать александрийский стих, заимствованный у французов и сделавшийся в русской поэзии XVIII в. обязательной формой классической трагедии и героической поэмы. Он состоит из двустиший цезурованного шестистопного ямба с парными рифмами, попеременно то мужскими, то женскими. Другие типы двустиший употреблялись чаще всего в жанре «романса», а также в эпиграммах, надписях и т. п. (ср. «Черная шаль» Пушкина).

Трехстишия простейшего вида—с одной рифмой, проходящей через все три стиха—встречаются у нас редко. Гораздо более популярной, в связи с многочисленными переводами из «Божественной комедии» Данте, оказалась терцина.

Четверостишие—самая распространенная из всех строф. У большинства русских поэтов эта С. едва ли не преобладает численно над всеми другими строфами, вместе взятыми. Помимо четверостиший, построенных по основным схемам рифмовки, значительное распространение получило четверостишие с холостыми (нерифмованными) нечетными стихами и рифмами, скрепляющими четные стихи. Необходимо также отметить т. н. «балладную» С., ставшую популярной со времен Жуковского.

Пятистишие как самостоятельная С. встречается сравнительно редко.

Строфа из шести стихов, помимо секстины, имеет несколько излюбленных схем, представляющих различные комбинации трех рифм. Среди них—простейший вид шестистишия с парной рифмовкой (ср. «Три пальмы» Лермонтова) и шестистишие типа aabccb (ср. «Усы» Пушкина).

Семистишие, так же как и большинство других С., состоящих из нечетного числа стихов, чрезвычайно редко употребляется в русском стихосложении. Как на любопытный его образец можно указать на С. типа aabcccb, примененную Лермонтовым в «Бородине».

Восьмистишия встречаются в русской поэзии довольно часто. Обыкновенно они представляют собою ту или иную комбинацию двух четверостиший. К так наз. «твердым формам» итальянского происхождения принадлежат сицилиана и получившая большое распространение октава, к-рой написаны такие мировые произведения, как «Освобожденный Иерусалим» Торквато Тассо, «Лузиады» Камоэнса, «Дон-Жуан» Байрона. У нас ее усердно пропагандировал С. Шевырев, а всеобщее признание ей доставил «Домик в Коломне» Пушкина.

Одной из вариаций октавы является так наз. «спенсерова» С., введенная английским поэтом Э. Спенсером [1553—1599]. Она состоит из восьми стихов пятистопного и одного шестистопного ямба с тремя рифмами, расположенными по схеме ababbcbcc. Значительного распространения, так же как и другие формы девятистишия, спенсерова строфа не имела.

Из числа строф, состоящих из десяти стихов, заслуживает упоминания популярное в XVIII в. десятистишие классической оды. Оно писалось четырехстопным ямбом с рифмовкой по схеме ab ab ccd ccd (примеры см. в одах Ломоносова).

Строфы, превышающие десять стихов, встречаются в русском стихосложении сравнительно редко. Особое значение в русской поэзии получила С. из 14 стихов, примененная Пушкиным в «Евгении Онегине» и потому прозванная «онегинской» С.; она строится по схеме A b A b CC d d E ff E gg (прописными буквами обозначены женские рифмы)

Строфы большего объема, чем описанные выше, мало употребительны и, по большей части, не проводятся последовательно через все произведение. Поэтому их целесообразнее рассматривать вне принципов повторности, лежащих в основе С., как свободные структурные единицы, приближающиеся по своему значению к роли глав или песен в композиции больших стихотворных форм.

Библиография: Русская дана в кн.: Шткмар М. П., Библиография работ по стихосложению, [М.], 1933, и дополнение за 1933—1935 гг., «Литературный критик», 1936, кн. 8 и 9; Meyer R. M., Grundlagen des mittelhochdeutschen Strophenbaus, Strassburg, 1886; Schipper J., Englische Metrik..., T. 2—Neuenglische Metrik, 2. Hälfte—Strophenbau, Bonn, 1888; Naetebus G., Die nicht-lyrischen Strophenformen des Altfranzösischen, Lpz., 1891; Huegli E., Die romantischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker, Zürich, 1900; Minor J., Neuhochdeutsche Metrik, 2. Aufl., Strassburg, 1902; Martinon Ph., Les strophes, P., 1913; Kossmann E. F., Die siebenzeilige Strophe in der deutschen Litteratur, Haag, 1923. *См. также* «*Стихосложение*» и статьи по отдельным видам С., упоминаемым в данной статье.

М. Ш.

СТРОФИКА—отдел стиховедения (*см.*), изучающий структуру строфы и ее различные формы (*см.* «*Строфа*»). Термин С. применяется и для обозначения совокупности строфических форм, употребляемых тем или иным писателем, лит-ым направлением и т. д.

СТРУГ Андрей [Andrzej Strug, pseud. Tadeusza Galeckiego (псевдоним Тадеуша Галецкого), 1878—1937]—польский писатель. Юношей примкнул к революционному движению. После революции 1905 жил за границей до войны 1914.

Первый сборник его рассказов «Люди подполья» (Ludzi podziemni) вышел в 1908. Эти рассказы и следующие его произведения—«Из воспоминаний старого сочувствующего» (Ze wspomnien starego sympatyka, 1909), «На суровой службе» (W twardej służbie, 1909), «История одной бомбы» (Dzieje jednego pocisku, 1910), «Завтра» (Jutro, 1912), «Портрет» (Portret, 1913)—посвящены преимущественно революционной борьбе в Польше. С. в своих произведениях выводит гл. обр. интеллигентов. Герои его предстают перед нами загнанными, измученными, усталыми и физически и душевно. Слащавой романтикой подменяет он революционный пафос. Не изображая самоотверженной борьбы польского проле-

тариата, С. не воссоздает подлинной картины революционного движения в Польше. По той же причине в этих произведениях нет подлинной веры в торжество революции.

Но если в первый период своего творчества С. все же дает реалистические картинки революционного быта, то гораздо хуже обстоит с произведениями С., относящимися к периоду «независимой» Польши. Важнейшее из них—«Поколение Марка Свиды» (Pokolenie Marka Swidy, 1925). В этом романе С. пытался дать широкое полотно, изображающее «возрожденную» Польшу, воспевал польский патриотизм, проявившийся якобы в польско-советской войне. Ни слова не сказал С. о зарубежном империализме, бросившем свои силы на помощь Польше в страхе перед красной угрозой, ни слова о внутреннем фронте передовых рабочих. Описание войны уснащено махровоконтрреволюционными рассказами о большевиках. Еще более злобный пасквиль на революцию в России представляет «Могила неизвестного солдата» (Mogila nieznanego zolnierza, 1927). При всем этом оба романа проникнуты мистикой. Эти романы С.—несомненно реакционные произведения, пропитанные шовинистическим национализмом, хотя автор, рисуя первые годы польской «независимости», не мог скрыть морального разложения всех властителей Польши, прикрывавшихся громкими фразами об освобожденной родине. Оппозиционные настроения С. сказались и в его романе «Судьба кассира Спеванкевича» (Fortuna kasjera Spiewankiewiecza, 1928), правда, проникнутом той же мистикой, но обнажающем спекуляцию и коррупцию, характерную не только для финансового и правящего мира «независимой» Польши.

Чрезвычайное усиление реакции в Польше заставили С. в последние годы примкнуть к прогрессивной группе польских писателей. В 1935 он подписал манифест левых писателей, призывавших создать единый фронт писателей для борьбы с реакцией и защиты культуры. На съезд польских писателей в защиту культуры, состоявшийся в 1936 во Львове, С. не мог приехать, но прислал письмо с выражением пожеланий успешной работы съезду и был избран в почетный президиум его. Позиция С. весьма показательна в том отношении, что ярко свидетельствует, какие широкие круги польской интеллигенции захватила волна протеста против буржуазно-помещичьей диктатуры.

Библиография: I. Pisma, 20 vls, Warszawa—Kraków, 1931. На русск. яз. переведены: Деньги. Пер. Е. Гонзаго. Под ред. Н. О. Лернера, Гиз, М.—П., 1923; История одной бомбы. Повесть из жизни революционной Польши. Пер. Е. Троповского. Изд. «Прибой», Л., 1924; Люди подполья. Сб. рассказов из жизни революционной Польши. Пер. Е. Троповского, изд. «Прибой», Л., 1924; Из воспоминаний старика сочувствующего. Пер. Е. и Л. Леонтьевых, изд. «Сеятель», Л., 1925; Поколение Марка Свиды. Повесть. Пер. Л. Т. Полянской, Гиз, М.—Л., 1926; Капитан Лозовский, Повесть. Сокращ. пер. Л. Полянской и К. Эрберга, Гиз, Л., 1928; Миллион кассира Спеванкевича. Пер. Е. Троповского, изд. «Прибой», Л., 1929; «Домой», рассказ, пер. Леонтьевых, Л., 1926, «Сеятель»; Нелегальные. Пер. Е. Троповского, Л., 1926.

М. Ж.

СТУККЕНБЕРГ Вигго [Viggo Stuckenberg, 1863—1905]—датский писатель. Выходец из интеллигентской буржуазной семьи, изучал филологию в Копенгагенском ун-те. В своих ранних произведениях, относящихся к концу 80-х гг. [Собрание стихов (Digte, 1886), роман «I Gennembrud» (На рубеже, 1888) и «Messias» (1889)], С. стоял на позициях позитивизма, но уже в большой драматической поэме «Den vilde Jæger» (Дикий охотник, 1894) и диалогах «Romerske scener» [1895] он решительно порвал с реальной действительностью и ушел в мистику и метафизику средневековья. Полная разочарованность в окружающей действительности толкала С. еще дальше по пути романтической мечты, и с каждым новым произведением С. все больше погружался в область неясных ощущений и мистических предчувствий. Это роднит его с Метерлинком (*см.*). В романе «Valravn» (Ворон, 1896) любовь трактуется как проклятье жизни. В 1898 появился «Hjemfalden» (Раб семьи), роман в форме дневника человека, осужденного за ряд преступлений, совершенных им ради семьи, в 1899—роман «Asmodéus», в к-ром С. старается раскрыть настроения и чувства бродяг больших дорог. Оба романа проникнуты глубоким пессимизмом, к-рый не оставляет С. и в последних его работах: сборник стихов «Flyvnde Sommer» (1898) и «Sne» (Снег, 1901).

Библиография: I. Samlede Vaerker, København, 1910.

II. Rimestad C., Fra Stuckenberg til Seedorf, København, 1922—1923; Lassen C. C., V. Stuckenberg, København, 1923.

«STURM UND DRANG»—см. *«Немецкая литература»*, стр. 760—766.

СТЫК—звуковой повтор, расположенный в конце одной речевой единицы (стиха, строфы) и в начале следующей и связующий их так. обр. по схеме: а + в||в + с. С. может быть чисто звуковым («я знаю, нежного Парни||Перо нев моде в наши дни», Пушкин), словесным (Вокзал сказал ему: «Хорошо» || «Хорошо», прошумел ему паровоз, Тихонов), состоящим из группы слов:

О весна без конца и без краю,
Без конца и без краю мечта...
(Блок)

и т. д. В сущности С. представляет собой соединение эпифоры (*см.*) с анафорой (*см.*), т. е. фигуру, обратную по своему строению кольцу (см.) (эпаналепсису). В античной стилистике эта фигура не получает специального наименования, но стилистики нового времени уделяют ей много внимания (франц. recommencement, немецк. Wortaufnahme) и т. п. С. является одним из типичных способов связи строф в народной песне, в эпосе и близких жанрах. *См.* *«Повтор звуковой»*.

R. S.

СТЯЖЕНИЕ—лингвистический термин, обозначающий произнесение двух слоговых гласных в один слог. Так. обр. понятие С. охватывает ряд явлений, отчасти получивших особые наименования в восточной и античной метрике, как: 1) пропуск первой из двух гласных, из к-рых одной заканчивается, а другой начинается два смежных слова (в античной терминологии—синерезаилиэлизия); 2) слитное произнесение как дифтонга двух

смежных гласных внутри слова (в античной терминологии—эписиналефа); 3) слитное произнесение двух гласных с изменением их качества (в древнеиндийской грамматике—сандхи). Явления С. имеют большое значение при изучении стихосложения силлабического и метрического. См. *«Стихосложение»*. *R. S.*

СУАД Хюсеин [1868—]—турецкий поэт и живописец. Р. в Стамбуле в семье чиновника. Старший брат известного турецкого писателя и политика Х. Джахида. Близкий друг и единомышленник известного писателя, одного из основателей лит-ры «Сервети Фюнун» Дж. Шехабеддина. Получил медицинское образование. Часть своей жизни провел в Европе, что имело сильное влияние на систему взглядов С. Начав свою поэтическую деятельность в духе старой классической поэзии, быстро перешел на сторону новой ли-ры, созданной под влиянием Запада. Когда С. жил в Европе, в лит-ре господствовал модернизм, но и реализм был тогда достаточно сильным лит-ым течением. С. был на стороне модернизма. Его романтика, сочетаясь с сентиментально-лирическим духом его поэзии, составляла ветвь того лит-ого течения, к-рое возглавлялось Т. Фикретом. С. был представителем литературы «Сервети Фюнун.

После младотурецкой революции 1908 С. выступил и как юморист. Под разными псевдонимами писал он тогда в журнале «Калем» (Перо). Большая заслуга С. состоит особенно в его активнейшем участии в оживлении и развитии театральной жизни Турции. Он писал комедии и организовывал драматические силы. Работал в качестве преподавателя «Дарульбеда-йи» (название драматического театра в Стамбуле), одним из основателей к-рого он был.

После мировой войны, периодически участвуя своими юмористическими стихами в анатолийских газетах, близко связался со все возраставшим национальным движением страны. Юмористические произведения С., выходившие под псевдонимом «Гавей Залим» (Несправедливый Гаве) (Гаве—имя легендарного революционера древней Персии), позднее вышли отдельной книгой под названием «Гаве дестани» (Баллада Гаве).

Значительная часть сентиментально-лирических стихов С., собранных позже в книге «Ланейи мелаль» (Гнездо печали), посвящена любовным темам. С. называли феминистом.

Прочие стихотворения С., особенно посвященные социальным темам, проникнуты скорбью о тяжелой жизни трудовых масс турецкого народа.

Библиография: I. Ланейи мелаль [Гнездо печали]; Гаве дестани [Баллада Гаве]; Кирли чамашыолар [Грязное белье]; Дарсе девам еделим [Будем учиться]; Чюрюк темель [Гнилой фундамент]; Ямалар [Заплаты] и др.

II. Хикмет И., История турецкой литературы, т. I, ч. 3., Баку, 1925; Хабиб И., История новой турецкой литературы, Стамбул, 1925; Шехабеддин Сулейман, История османской литературы, Стамбул, 1328 (1912). *Дж. А.*

СУБХИ ХАМДУЛЛА [Танриöвер, 1885—]—турецкий поэт, публицист, оратор. Родился в Стамбуле в аристократической семье. Отец—Субхи-паша, мать—черкешенка—пленница с Кавказа. В семье С. был ряд поэтов. С. учился в «Галата-сарайском лицее». Во время пребывания в школе С. выступил как поэт.

С начал свою литературную деятельность под сильным влиянием мастеров «Сервети Фюнун»—Т. Фикрета, Дж. Шехабеддина и Халида Зия, а после революции 1908 вошел в литературную группу «Феджри Ати». С. выделился своими ораторскими способностями. Одно время С. преподавал в университете эстетику. С. принадлежит ряд ценных исследований по изоискусству Востока и культурным памятникам Анатолии. После мировой войны, с оккупацией Стамбула европейскими империалистами, С. переселился в Анатолию и стал министром просвещения. В дальнейшем также занимал ряд высоких постов.

В эпоху С. турецкая литературная молодежь, увлекаясь любовными темами, мало интересовалась социально-политической жизнью страны. С. представлял одно из исключений, тесно связав свой лиризм с общественной тематикой. С точки зрения языка С. сделал большой шаг вперед от литературы «Сервети Фюнун» к последующему новому этапу турецкой литературы, в сторону реализма. В своем произведении «Эски чираган» (Старые светильники) С. талантливо изобразил всю гнусность эпохи деспотизма. Проза С. очень эмоциональна. В ней чувствуется кипучая энергия С. как общественного деятеля. В первой книге из серии «Даг йоли» (Горная дорога) С. весьма положительно отозвался о теоретическом основателе пантюркизма—Зия-Гёг-Алие. С. в своих публицистических статьях боролся против отрыва интеллигенции от крестьянства. С.—горячий пропагандист кемализма.

В данное время С. турецкий посланник в Бухаресте.

Библиография: I. Даг йоли (Dag yolu) [Горная дорога—название книг, в которых собраны и изданы его работы; стихотворения: Эски чираган (Старые светильники)]; Аннемин дерди (Скорбь моей матери) и др.

II. На турецком языке: Исмаил Хабиб, История новой турецкой литературы, Стамбул, 1925; Исмаил Хикмет, История турецкой литературы (XX век), т. I, ч. 3, Баку, 1925. *Дж. А.*

СУВЕСТР Эмиль [Souvestre Emile, 1806—1854]—французский писатель. Сын инженера. Переменил ряд профессий, попутно занимаясь литературой. Наиболее значительными и характерными из многочисленных произведений Сувестра являются те, в к-рых изображена жизнь обитателей Бретани, его родины: «Les derniers bretons», 1835—1837, «Le foyer breton», 1844.

В произведениях С. фигурируют в качестве героев мелкая городская буржуазия и трудовые слои населения вплоть до пролетарита («Un philosophe sous les toits», 1850, «Les confessions d'un ouvrier», 1851).

Характеры и события С. трактует в сентиментально-христианском духе, прерывая повествование длинными рассуждениями. В благотворительности богачей и покорности эксплоатируемых писатель находит возможность примирения при всяких проявлениях социальной розни.

Произведения С. написаны легко, зачастую с большой дозой юмора.

Библиография: I. Кроме перечисленных в тексте: «Le mémorial de famille», 1854; «Récits et souvenirs», 1853; «Souvenirs d'un veillard», 2 vls, 1865; «La Bretagne pittoresque», 1845; «Causeries historiques et littéraires», 2 vls, 1854, 3 vls, 1860; Пьесы: «Henry Hamelin», 1838; «L'oncle Baptiste», 1842; «Pierre Landais», 1843; «La parisienne» (совм. с Dubois Davesnes), 1844; «Le mousse», 1846. Подробную библиографию произведений см. Thieme H. P., Bibliographie de la littérature française..., т. II, P., 1933. На русск. яз. переведено: «Парижская женщина», «Библиотека для чтения», 1836, I, II; «Степени женщин», М., 1836; «Пьер Ланде». Повесть, «Отечественные записки», 1840, XII; «Опись». Повесть, «Москвитянин», 1845, IV; «Охотник на диких коз», там же, 1854, VI; «Крестница из немецких кантонов», там же, 1853, XII; «Дневник обитателя мансарды», «Б-ка для чтения», 1852, X; 1853, II; «Смотритель над шлюзами». Повесть, «Современник», 1853; II; «Философ на чердаке (Год жизни)», СПБ, 1894 (ранее под загл.: «Год жизни. Из записок беднякамыслителя», СПБ, 1869) и др. *Н. П.-Ф.*

СУВОРИН Алексей Сергеевич [1834—1912], журналист, издатель, драматург. Журналистская карьера С. началась с умеренно-либеральных фельетонов и очерков, к-рые он под псевдонимами «А. Бобровский» и «Незнакомец» помещал в «С.-Петербургских ведомостях» В. Ф. Корша и в «Биржевых ведомостях». Эти фельетоны, изданные отдельной книгой под названием «Всякие» [СПБ, 1866], послужили причиной ареста С.; сама книга была уничтожена цензурой (изд. 2-е, СПБ, 1909).

В 1876 С. купил газету «Новое время», вызвавшую на первых порах оптимистические ожидания буржуазно-демократической интеллигенции. Однако через некоторое время с полной очевидностью выяснился подлинный политический облик Суворина как фактического редактора и издателя газеты.

Политическую физиономию «Нового времени» Салтыков-Щедрин метко охарактеризовал кличкой «Чего изволите». Ставшая на ряд лет самым распространенным изданием в России, газета «Новое время» двусмысленно называлась Сувориным «парламентом мнений». Часто Суворин помещал в ней статьи диаметрально противоположных направлений. Суворин печатал в «Новом времени» свои «Маленькие письма», свидетельство превращения недавнего либерала и западника, противника Каткова в открытого охранителя-славянофила, великодержавного шовиниста, злобного, непримиримого врага развивавшегося рабочего движения.

В годы реакции С. выступает вместе со Столыпиным и Дурново как ярый монархист, черносотенец, ревностный охранитель царского самодержавия.

С. основал большое книгоиздательство с сетью книжных магазинов, организовал монопольное «Контрагентство печати», продвигавшее к провинциальному читателю патриотическую лит-ру.

С конца 80-х гг. С. занялся театром, возглавляя литературно-артистический кружок в Малом театре, где поставил свою пьесу «Татьяна Репина» [1889]. Пьеса эта, написанная в мелодраматических тонах, посвящена описанию трагической смерти известной провинциальной актрисы Кадминой. Продолжение этой пьесы под тем же названием написано было А. П. Чеховым [1889]. Именно в эти годы, еще до того, как С. превратился в махрового реакционера, Чехов был с ним в дружеских отношениях, хотя и тогда оба писателя занимали разные идейно-политические позиции.

К драматургическим опытам С. относится также драма «Медея» (вместе с В. Бурениным) и др. пьесы, маловыразительные и слабые со стороны идейной и сценической. Беспринципность С. ярко вскрывается в случайно найденном интимном его дневнике, в к-ром он критикует своих виднейших современников, а иногда и всю общественно-политическую систему, к-рой он раболепно служил.

Библиография: I. Незнакомец (А. Суворин), Очерки и картинки, кн. 1—2, СПБ, 1875; Суворин А., Татьяна Репина, СПБ, 1913; 3-е изд., СПБ, 1899; Суворин А., В конце века. Любовь. Роман, СПБ, 1893, 3-е изд., СПБ, 1913; Письма А. С. Суворина к В. В. Розанову, СПБ, 1913. Дневник А. С. Суворина. Ред., предисл. и примеч. М. Кричевского, М.—П., 1923; Письма русских писателей к А. С. Суворину. Подготовил к печати Д. И. Абрамович, Л., 1927.

II. Мезиер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включ., ч. II, СПБ, 1902. *М. Л.*

СУДРАБУ Эджус [Эдуард Зильбер, 1860—], латышский писатель и поэт. Народный учитель по профессии, С. выступил впервые в печати в 1880 с рядом лирических стихов. Первые его произведения—стихи и несколько поэм—проникнуты той национальной романтикой, к-рая была характерна для целого поколения латышских поэтов того времени.



Национальная романтика, имевшая вначале определенно прогрессивное значение как противопоставление национального самосознания насильственному насаждению чужой культуры, в дальнейшем своем развитии превратилась в чисто буржуазное реакционное лит-ое течение, против к-рого и ополчились наиболее революционные поэты и писатели, примыкавшие к так наз. «новому течению» (Jauna strāva). К этому-то течению, возглавляемому молодыми марксистами социал-демократами, примкнул и С., решительно

порвавший со старыми романтическими традициями. После 1905 С., за участие в революционном движении, был вынужден покинуть родину и переселиться в глубь России. Здесь он переезжает из одного города в другой, вплоть до революции 1917. С 1920 С. живет в Москве и занимается лит-ой работой.

За свою более чем полувековую лит-ую деятельность С. написано более десяти томов романов, рассказов, эпических поэм, стихов. С. прекрасно владеет иностранными языками, он большой знаток мировой лит-ры, перевел целый ряд как прозаических, так и поэтических произведений с французского, русского, польского, литовского, чешского и др. языков на латышский язык.

С. переводил произведения Лермонтова, Пушкина, Дельвига, Чехова, Гоголя, Гаршина и Горького, с польского—Мицкевича, Сенкевича, Конопницкого, с литовского—Донелайтиса, с словацкого—Ваянского, с французского—Рене, Базина, Шарля де-Костер, с чешского—«Бравый солдат Швейк» и др. Из его оригинальных произведений, столь разнообразных по форме и неодинаковых по своим художественным качествам, наиболее сильны его реалистические рассказы, как напр. «Стервятники» (Maitos putni)—большой рассказ, посвященный возвращению латышских беженцев на родину, и рассказы из крестьянской жизни: «Dullais Dauka», «Pusmāsos dēls», «Laimzemes skola», «Velna dzinejs».

Поэзия С. последних лет целиком посвящена злободневной современной тематике. Он объезжает латышские колхозы в СССР и дает целый ряд стихов и рассказов, посвященных жизни колхозников. Очень большое место в его поэзии занимает жизнь рабочего класса и крестьянства в современной Латвии. Свою острую бичующую ненависть С. направляет против буржуазии, ее писателей и газетчиков,—весь его пафос направлен на призыв рабочих и крестьян к свержению гнета помещиков и капиталистов.

С большим энтузиазмом продолжает С. в настоящее время свою лит-ую деятельность, активно участвуя в борьбе за лучшие идеалы человечества—за коммунизм.

От национального романтизма к социалистическому реализму—таков путь, пройденный С.

СУИНБЕРН Эльджернон Чарльз [Algernon Charles Swinburne, 1837—1909]—английский поэт. Род. в семье адмирала. В 1848 был отдан в Итонский колледж. Окончив Оксфордский университет, С. провел несколько лет в Италии. По возвращении в Лондон сблизился с вождем прерафаэлитов У. М. Россети (*см.*). С. обладал большой эрудицией в области истории лит-ры и в совершенстве владел греческим, латынью, французским и итальянским языками.

Первые произведения С.: две драмы—«Королева-мать» (The Queen-Mother) и «Розамунда» (Rosamond, Two plays), опубликованные в 1860, прошли совершенно незамеченными. Изданная в 1865 трагедия в античной манере «Аталанта в Калидоне» (Atalanta in Calydon) привлекла внимание критиков, а вышедшие в 1866 «Поэмы и баллады» (Poems and Ballads) принесли автору скандальную известность: респектабельная буржуазная публика была шокирована откровенностью эротических мотивов. С. в этот период декларирует свою близость к прерафаэлитам. В 1871 выходит сборник гражданской поэзии С.: «Песни перед восходом солнца» (Songs before Sunrise). За этим следует целый ряд сборников: «Песни двух наций» (Songs of Two Nations, 1875), вторая [1875] и третья [1889] серии «Поэм и баллад», «Песни прилива» (Songs of the Springtides, 1880), поэма—«Тристрам из Лионна» (Tristram of Lyonesse, 1882). В то же время С. продолжает работу в области стихотворной драмы. Особое место среди драматических произведений С. занимает трилогия, посвященная Марии Стюарт: «Шастеляр» (Chastelard, 1865), «Босуэлл» (Bothwell, 1874), «Мэри Стюарт» (Mary Stuart, 1881). С. является автором ряда историко-литературных исследований (о Шекспире, Гюго и др.) и сборников критических статей.

С. продолжал традиции революционных романтиков: Байрона, Лэндора. Обращение к прошлому носит у С. характер неприятия, отрицания современной ему действительности буржуазной, викторианской Англии. Отсюда другие мотивы С.: его свободолюбие, выразившееся в восхвалении национально-освободительной борьбы в Италии, в прославлении республиканизма, в пренебрежении к устоям буржуазной морали и т. д. Однако как в критике, так и в утверждении положительных социальных взглядов С. не шел, по существу, дальше мелкобуржуазного радикализма; в последние годы жизни С. стал петь гимны британскому империализму, прославляя англо-бурскую войну.

Изображение отдаленного прошлого занимает главное место в творчестве С. Он любил браться за исторические темы, разрабатывавшиеся до него, стремясь, с одной стороны, к большей исторической точности, а с другой—к более углубленной психологической мотивировке. Это особенно проявилось в «Марино Фалиеро» (драме, к-рую в этом смысле нужно сравнить с одноименной трагедией Байрона) и в трилогии о Марии Стюарт, снимающей всякий налет идеализации с шотландской королевы и в этом отношении сравнимой с «Марией Стюарт» Шиллера. Вообще в целом ряде произведений С. противопоставляет себя консервативным поэтам викторианской Англии отличной от них трактовкой одних и тех же тем. В этом плане изображение античности, средневековья и отдельных эпизодов из истории Англии у С., в отличие от Теннисона и Броунинга, характеризуется подчеркнутой страстностью (в противоположность идиллическому тону обоих других поэтов), враждебностью ко всяким проявлениям пуританского духа и т. п.

Хотя С. и декларировал свою приверженность принципам прерафаэлизма, он безусловно выходит за пределы этого направления. Будучи связан, с одной стороны, с традициями революционного романтизма, он, с другой стороны, тяготеет к французской поэзии. Здесь его первой любовью был Виктор Гюго, перед поэзией к-рого он прекло-

нялся. Позднее С. проявил большой интерес к Готье и Бодлеру, к-рые оказали на него известное влияние. С. придавал огромное значение музыке слова и стиха; он, по справедливости, считается самым «музыкальным» из всех английских поэтов второй половины XIX века. С. является одним из предшественников модернистского эстетизма в английской литературе (О. Уайльд и др.).

Библиография: I. The complete works, ed. by E. Gosse a. Th. J. Wise, 20 vls., L., 1925—1928 [в т. XIX—биография, составл. E. Gosse, в XX—Bibliography of the writings in prose and verse of A. C. Swinburne, by Th. J. Wisel; Кашкин И., Три английских поэта, «Знамя», 1937, № 3. Антология новой английской поэзии, вступит. статья и комментарии М. Гутнера, гос. изд. «Худ. литература», Л., 1937 [на стр. 133—148 переводы неск. произв. Суинберна].

II. Thomas E., A. C. Swinburne, L., 1912; Drinkwater J., Swinburne, L., 1913; Reul P., de, L'oeuvre de Swinburne, Bruxelles, 1922; Watts-Dunton C., The Home life of Swinburne, L., 1922; Löhrer A., Swinburne als Kritiker der Literatur, Diss., Zürich, Wejda in Thür., 1925; Nicolson H. G., Swinburne (Englishmen of letters), L., 1926; Welby T. E., A study of Swinburne, L., 1926; Его же, Swinburne: a literary biography, L., 1932; Chew S. C., Swinburne, Boston, 1929; Lafourcade G., La jeunesse de Swinburne (1837—1867), 2 vls., Strassbourg, 1929; Rutland W. R., Swinburne, A nineteenth century Hellene, Oxford, 1931; Hyder C. K., Swinburne's literary career and fame, Durham, North Carolina, 1933 [дана лит-ра]; Бердетт О., Новая трагедия Суинберна, «Весы», 1908, № 6; Васильев Н., Поэзия Свинберна, «Вестник Европы», 1909, № 8.; Его же, Свинберн, в сб.: Творчество, Казань, 1909 [статья и переводы]; Алексеев М., Сибирская ссылка и английский поэт, «Сибирские огни», 1928, № 4.

СУЛЕЙМАН Назиф [Ибрагим Джехди, 1869—1927]—турецкий литературовед и поэт. Р. в Диярбекире. Старший брат известного поэта Фаик Али. Отец С.—Саид-паша—был одним из известных поэтов и историков своего времени. С. систематического образования и воспитания не получил. Путешествовал по Европе, Северной Африке и Индии. Был политическим эмигрантом в период Абдул-Гамида. Одно из первых произведений С.—политический сборник стихов «Гизли Фиганлар» (Тайные вопли), написанный против деспота Абдул-Гамида. В лит-ру вошел работами по изучению Намик Кемаля и Зия-паши. С. был одним из видных литераторов периода «Сервети Фюнун». Несколько раз назначался на должность вали (губернатора). С. издавал ряд газет. После младотурецкой революции 1908 С., борясь против пантюркизма, вступал в полемику с журналом «Тюрк юрду». Во время оккупации Стамбула за резкие политические статьи против оккупантов командованием французских оккупационных войск чуть не был казнен. Выступал ярым сторонником «османского литературного языка» с характерным для него обилием арабских и персидских слов.

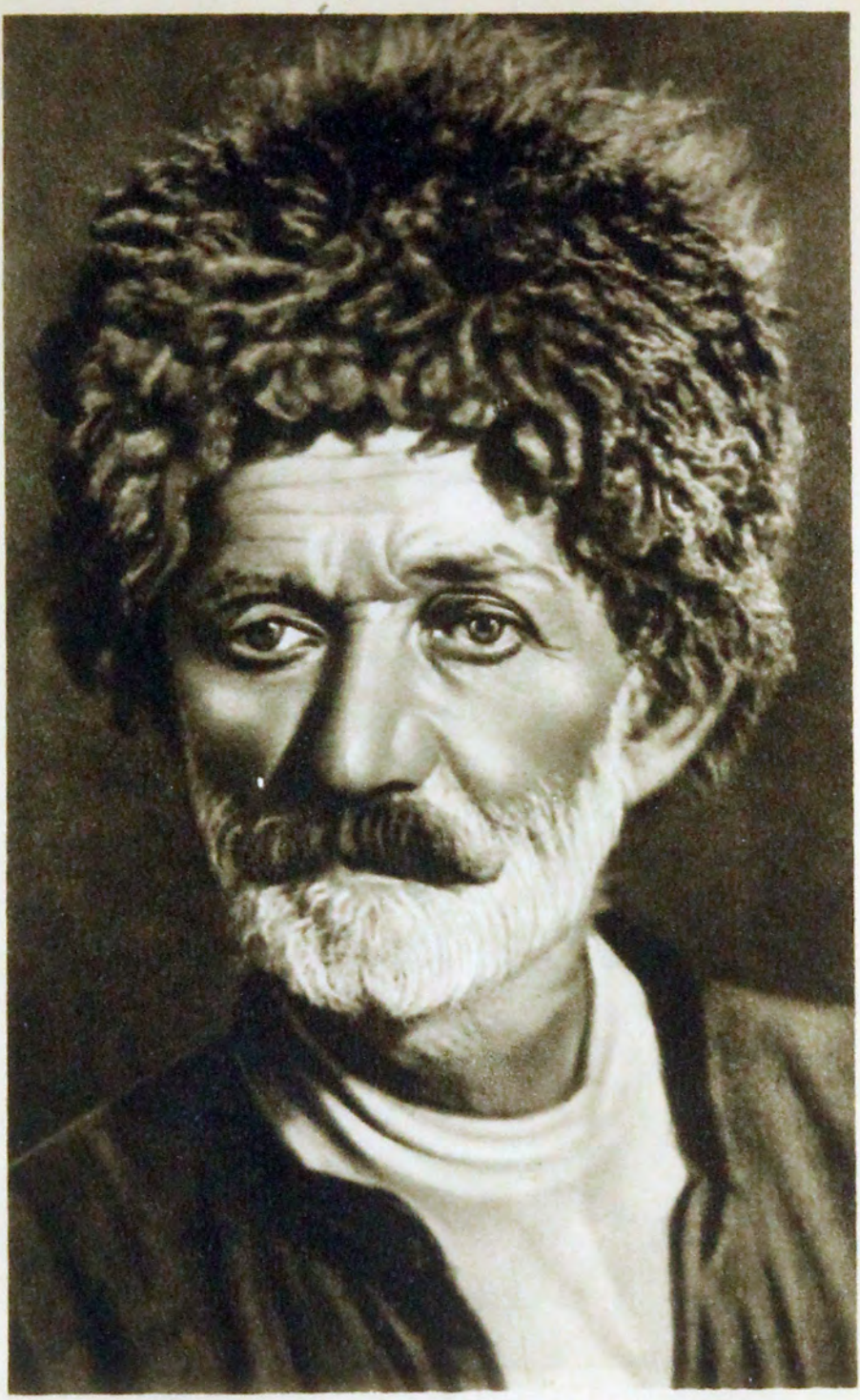
С. выражал настроения национально-освободительного движения. Его книжка «Кафири хакикат» (Отрицатель правды) посвящена восстанию риффов против Испании. Но в этой книжке С. защищает риффов не как защитник национально-освободительного движения угнетенного народа, а с точки зрения турецких империалистов. В своем историко-политическом сборнике очерков «Змеиный рассказ истории» С. сильно нападал на последнего турецкого султана и халифа Вахидеддина, к-рый после 4-летнего ограбления и истязания народа покинул страну и сбежал на остров Мальту. Но С. выступил и здесь не против султаната вообще, а против такого султана, как Вахидеддин. В литературно-критическом произведении «Махмед Акиф» С. высказался против атеиста-материалиста Т. Фикрета, защищая пансиламиста М. Акифа. И вообще для идеологии С. эти два мотива—отечество и религия—являются весьма характерными. Они у него раскрываются в неразрывном единстве. С. является сторонником оттоманской культуры и противником пантюркизма и пантуранизма. Поэзия слабее его прозы. Ряд его произведений сыграл положительную роль в докемалистской Турции.

Из европейских писателей С. больше всего ценил В. Гюго и С. Прюдома, особенно за их религиозные идеи. Несмотря на то, что С. умер всего 12 лет назад, он для современной Турции уже устарел.

Библиография: I. Астани тарихде (На пороге истории); Елджезире мектублары (Письма из Алжира); Ики иттифакын тарихчеси (История двух союзов); Пьер Лоти Хитабеси (Речь Пьера Лоти); Чалынмыш ўлке (Похищенная страна); Хазрети Исайе ачык мектуб (Открытое письмо Иисусу Христу); Фюзули (литературно-историческая книга о великом поэте); (Лебиан карынын сахибеси (Владетельница Лебнакского дворца—большой рассказ, перев. с франц.); Виктор Гюгонун бир мектуби (Одно письмо В. Гюго) и мн. др.

II. Хабиб И., История новой турецкой литературы, Стамбул, 1925; Хикмет И., История турецкой литературы, ч. 3, Баку, 1925. Дж. А.

СУЛЕЙМАН Несиб [Сулейман-паша заде Сами, 1866—1917)—турецкий писатель. Р. в Стамбуле. Сын политич. деятеля и ученого Сулеймана Хюссин-паши, погибшего в борьбе против монархии вместе со знаменитым буржуазным революционером Мидхат-пашой. С. получил высшее образование в школе по подготовке гражданских чиновников. В этой школе у него преподавателем по лит-ре был Реджан-заде М. Экрем, под руководством которого С. воспитывался и развивался в духе западной культуры. С. примкнул к прогрессивному движению в те времена, когда еще сильны были реакционнейшая политика монархизма и религия ислама. Обе эти силы объединились в лице кровавого деспота султана и халифа Абдул-Гамида. И до, в особенности же после младотурецкой революции 1908 С. находился на разных ответственных должностях в министерстве просвещения: ректор ун-та, член научного совета и др. Он был также преподавателем истории, лит-ры, химии, географии и т. д. С. владел персидским, арабским, французским и английским языками. С. вначале шел по пути старой лит-ры, был противником реакционной литературы неоклассицизма Наджи. С организацией «Сервети Фюнун» во главе с Т. Фикретом С. вступил в эту лит-ую группу, где выделялся своим либерализмом. Поэтому по существу он оставался в стороне от их борьбы. Гуманизм его носил отвлеченный характер: таковы его призывы к истине, справедливости, братству всех людей и т. п. Вместе с тем под влиянием Т. Фикрета С. писал против войны, против империализма, против лицемерия и хищничества европейских империалистов. С. писал много любовно-лирических сонетов и пр. стихов. У него находим



СУЛЕЙМАН СТАЛЬСКИЙ

мы немало и веселых и изящных песен. С. писал также и для детей.

Библиография: I. Сулейман-паша Заде Сами-бей (посмертная книга, большой сборник его лучших поэтических произведений с подробной биографией его); Ильми тербийейи атфал (Наука о воспитании детей); Уроки обучения и воспитания в методах Фребеля и Песталоцци (перевод). Кроме того у С. имеется ряд неиздан. произведений, в том числе «Краткий философский словарь», стихи на франц. яз.

II. Хабиб И., История новой турецкой литературы, Стамбул, 1925; Хикмет И., История турецкой литературы, т. I, ч. 3, Баку, 1925. *Дж. А.*

СУЛЕЙМАН СТАЛЬСКИЙ [1868—1937]—замечательный народный поэт Дагестана. По национальности лезгин. Р. в ауле Ашага-Сталь (отсюда Стальский, по-лезгински Stal Sulejman), Касумкентского района, ДАССР, в бедной крестьянской семье. Рано лишившись родителей, С. с 13 лет работал по найму: батраком у помещиков, рабочим на бакинских нефтяных промыслах, землекопом на строительстве моста через Аму-Дарью. Впервые выступил в 1905—1909, вызвав на соревнование народных бродячих певцов (ашугов). С. стихи свои слагал устно.

Из дореволюционных произведений С. наиболее известны: «Муллы», «Судьи», «Старшине». В этих произведениях С. выступал как разоблачитель горской знати и ставленников русского самодержавия—царских чиновников. Органически связанный с лезгинской беднотой, С. являлся выразителем ее дум и настроений, ее ревностным защитником. В период жесточайшего колониального угнетения горского крестьянства, эксплоатации его местными феодалами и мусульманским духовенством песни С. сыграли большую революционную роль,—они будили сознание трудящихся масс, призывали к борьбе с властью помещиков.

Великую Октябрьскую социалистическую революцию С. принял как желанное осуществление своей мечты,—он приветствовал ее новыми, радостными стихами. Особенно широкую популярность приобрели его стихи-песни: «Погибни, старый мир», «Рабочий», «Двадцать первое января», «После смерти Ленина».

На первом съезде писателей Дагестана С. был избран делегатом на Всесоюзный съезд советских писателей. На этом съезде А. М. Горький назвал Стальского Гомером XX в. С этого времени [1934] творческая активность С. еще более повысилась. Он создал ряд новых произведений на самые разнообразные темы: о социалистической перестройке лезгинского аула, о новых формах труда, о великих победах, достижениях на фронте социалистического строительства, о любви к родине, о Красной армии, о партии большевиков, о Сталинской Конституции. Особенно замечательны: цикл песен С. о величайшем вожде пролетарской революции—товарище Сталине, песни о Кирове, Серго Орджоникидзе, о советской героике. Отличительная черта этих произведений—глубокая искренность, эмоциональная насыщенность. Его песни приобретают огромное организующее политическое значение. С. создал также ряд крупных произведений. Первое из них—поэма «Дагестан». Поэма охватывает три периода истории Дагестана: годы борьбы дагестанских горцев с русским самодержавием за свою независимость, годы колониального угнетения и, наконец, период гражданской войны и социалистического расцвета ДАССР. Поэма С. была создана к 15-летию советизации Дагестана. Второе крупное его произведение—«Поэма о Серго Орджоникидзе, любимом сподвижнике и друге великого Сталина». Эта поэма построена как сказание о герое-богатыре. Ритмическое строение поэмы, с умелым использованием рефрена, приближает ее к лучшим образцам старинных горских эпических песен. Рефрен в поэме использован не только как внешний прием, но и как смысловое завершение каждой строфы. Поэма богата метафорами, сравнениями и образами. Она была создана к 50-летнему юбилею Серго Орджоникидзе. Третья поэма—«Думы о родине», являющая образец подлинного советского патриотизма, посвящена 20-летию Октября; она содержит более пятисот стихотворных строк.

С. обогатил поэтический словарь лезгинской поэзии, его поэтические выражения вошли в разговорный язык лезгин, сделались народными поговорками. Излюбленная форма стиха у С.—обычные ашугские рубаи: три строки рифмованные, одна свободная (в различных комбинациях).

До революции С. гневно бичевал угнетателей народа, он был поэтом народного горя. Великий Октябрь сделал его поэтом народной радости. До последних дней своей жизни поэт зорко следил за событиями нашей действительности, за нашими достижениями и незамедлительно откликался на них подлинно-народными вдохновенно-чуткими песнями. Еще за несколько дней до смерти С. написал стихотворение, посвященное выборам в Верховный Совет. В нем он призывал трудящихся Дагестана подавать свои голоса за вождя народов—товарища Сталина.

С. был выставлен кандидатом в депутаты в Верховный Совет трудящимися Касумкентского и Дербентского районов Дагестана. Поэзия для С. не являлась профессией—он был членом Ашага-Стальского колхоза им. тов. Кирова до самой своей смерти и занимался сельским хозяйством. В 1934 ЦИК ДАССР присвоил С. звание народного поэта Дагестана. На X Вседагестанском съезде Советов он был избран в члены ДагЦИКа. В 1936 ЦИК СССР наградил С. орденом Ленина. Стихи С. переведены на многие языки народов Советского Союза. Переводы на русский язык печатались гл. обр. в «Правде» и «Известиях». Ряд стихотворений С. переложен на музыку.

Библиография: I. На лезгинск. яз.: Лезгинские поэты, Центр. изд. народов СССР, М., 1927; Сборн. лезгинской литературы, Махач-Кала, 1934; Избр. стихи, Махач-Кала, 1934. Пер. на русск. яз.: Дагестанская антология, М.—Л., 1934; Стихи и песни, М., 1936; Шаири, Пятигорск, 1936; Поэма о Серго Орджоникидзе, Пятигорск, 1936; Рассказ о себе, «Правда», 1936, 20/IV, № 110; Сыну (отрывок из посмертной поэмы о Сталине), «Правда», 1937, 5/XII, № 334; Избранные песни и стихи, перевод с лезгинского под редакцией Эффенди Капиева, вступ. очерк П. Павленко, изд. «Советский писатель», [М.], 1938.

II. Эффенди Капиев, Дагестанская антология, М.—Л., 1934; Его же, Сулейман Стальский, предисловие к кн. «Стихи и песни Стальского», М., 1936; Его же, У Сулеймана Стальского, «Комсомольская правда», 1937, 20/IV, № 90; Фатуев Р., Певцы

страны гор, «Литературная газета», 1934, № 26; Его же, Великий ашуг, «Литературная газета», 1936, 15/X, № 58; Его же, Сулейман Стальский, «Литературная газета», 1936, 5/II, № 7; Его же, Поэма о Серго Орджоникидзе, «Литературная газета», 1936, 15/XI, № 64; Его же, Литература народов Дагестана, «Литературный критик», М., 1936, № 11; Луговской Вл., Сулейман Стальский, «Литературный критик», М., 1936, № 12; Его же, Сулейман Стальский, «Литературная газета», 1937, 30/IX, № 53; Трегуб С., Гомер XX века, «Комсомольская правда», М., 1936, 27/VII, № 172; Наш Сулейман, передовая статья «Дагестанской правды», Махач-Кала, 1936, № 92. *Р. Фатуев*

СУЛЕЙМАН Шехабеддин [1884—]—турецкий писатель. Р. в Стамбуле в семье чиновника. Детство провел в Измире, где получил среднее образование, высшее получил в Стамбуле. Во время младотурецкой революции 1908 С. был учителем французского языка в среднем учебном заведении. С. редактировал ряд газет и журналов. Непрерывно участвовал в лит-ой полемике. Проявил себя как драматург. Его пьеса «Чыкмаз сокак» (Тупик) вызвала большой шум—ее обвиняли в безнравственности. Также резкой критикой встретили его вторую пьесу «Фыртына» (Буря).

Из-за «безнравственности» своих пьес С. был отстранен от преподавательской работы в школе. Но С. упорно защищал свои идеи. С точки зрения драматургической техники С. сделал много в направлении модернизации турецкого театра. На творчество С., особенно на его пьесе «Чыкмаз сокак», сказалось влияние французского драматурга Пьера Вольфа.

С.—один из основателей лит-ой организации «Феджри Ати» (Грядущая заря). Свои лит-ые позиции он определил следующей формулой: «Искусство индивидуально и неприкосновенно». С.—горячий сторонник «свободы» в искусстве. Он был самым видным прозаиком «Феджри Ати».

Будучи преподавателем лит-ры, С. совместно с профессором Кюпрюлузаде Мехмед Фуадом написал «Историю османской литературы».

Библиография: I. Чыкмаз сокак [Тупик]; Фыртына [Буря]; Араларинза [Между ними]; Кырык махфаза [Разбитый ларец]; Азиз катил [Милый убийца]; Тарихи эдебийати Османие [История османской литературы], много историко-критических статей о крупнейших писателях Турции и т. д. *Д. А.*

СУЛЕЙМАНОВ Абдул-Вагаб [1909—]—советский кумыкский поэт. До 17 лет был пастухом. Начал писать стихи с 1926. Произведения С. посвящены колхозному строительству, новому быту. Наиболее значительное произведение С.—повесть в стихах «Политотдел». С. выступает и как прозаик. Из молодых кумыкских поэтов С. является одним из наиболее значительных.

Библиография: I. На кумыкском яз.: Из тьмы в свет, Махач-Кала, 1930; Волны революции, Махач-Кала, 1930; Журавли, Махач-Кала, 1935; Челюскинцы, Махач-Кала, 1935. На русск. яз.: Журавли, пер. Н. Славинской, в сб. «Поэты Советского Дагестана», М.—Пятигорск, 1936.

П. Эффенди Капиев, Основные этапы развития советских литератур Дагестана, «Дагестанская правда», 1934, № 106; Его же, Дагестанская антология, М., ГИХЛ, 1934.

СУМАРОКОВ Александр Петрович [1718—1777]—видный писатель XVIII в. Р. в дворянской семье. Обучался дома, продолжал образование в Сухопутном шляхетном корпусе, где начал заниматься лит-ой работой, переводя стихами псалмы, сочиняя от имени кадетов «поздравительные оды» императрице Анне, песни—по образцу французских поэтов и Тредиаковского. Зарекомендовал себя этим при дворе и в кругу влиятельных ценителей. Окончив корпус в 1740, был зачислен на службу сперва в военно-походную канцелярию гр. Миниха, затем адъютантом у гр. А. Г. Разумовского. Напечатанная в 1747 и сыгранная кадетами сперва в корпусе, затем при дворе [1749] его первая трагедия «Хорев» создала ему известность. Пьесы его игрались при дворе выписанной из Ярославля труппой Ф. Г. Волкова; а когда в 1756 учрежден был постоянный театр, С. был назначен его директором и долго был главным поставщиком репертуара. За «Хоревом» следовало восемь трагедий: «Гамлет» [1748], «Синав и Трувор» [1751], «Артистона» [1751], «Семира» (представл. в 1751, напеч. в 1768) («венец бессмертия Сумарокова», по отзыву актера Дмитревского), «Ярополк и Димиза» (представл. в 1758, напеч. в 1768), «Вышеслав» [1768], «Димитрий Самозванец» [1771], «Мстислав» [1774],—12 комедий [между 1750—1772]: «Тресотиниус», «Чудовища», «Приданое обманом», «Опекун», «Лихоимец», «Три брата совместники», «Ядовитый», «Нарцисс», «Рогоносец по воображению», «Пустая ссора», «Вздорщица» и «Мать совместница дочери»; три оперных либретто [«Цефал и Прокрис»—музыка Арайи, 1755] и одна драма. Параллельно С., работавший чрезвычайно быстро (комедия «Тресотиниус», по его указанию, «зачата 12 генваря 1750, окончена генваря 13-го 1750»), развивал широкую деятельность и в других областях лит-ры. В 1755—1758 он был активным сотрудником академического журнала «Ежемесячные сочинения», в 1759 издавал собственный сатири-



ко-нравоучительного оттенка журнал «Трудолюбивая пчела», прекратившийся за недостатком средств. В 1762—1769 вышли сборники его басен («Притчи», кн. I, II, III); с 1769 по 1774 ряд сборников его стихотворений. Полное собрание сочинений, со включением критических статей и мелочей в прозе, вышло в 10 частях после его смерти (два издания—М., 1781 и М., 1787). Несмотря на близость ко двору, покровительство вельмож, похвалы почитателей, С. не чувствовал себя оцененным по заслугам и постоянно жаловался на недостаток внимания, на придирки цензуры, невежество публики. В 1761 он потерял управление театром, переселившись затем в Москву [1769]. Здесь, заброшенный покровителями, разорившийся и спившийся, он и умер.

Для С. характерно преобладание критической и сатирической стихии в его творчестве. С. сознает себя основателем школы. Избранное им лит-ое направление—классицизм, в том виде, какой он принял во Франции XVII—


ПРИТЧИ

АЛЕКСАНДРА СУМАРОКОВА.

КНИГА ПЕРВАЯ.

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ

1762.

Титульный лист 1-го издания «Притч» Сумарокова

нач. XVIII вв. Современные почитатели поэтому не раз провозглашали С. «наперсником Буало» (имея в виду его сатиры и «Эпистолу о стихотворстве»), «северным Расином», «Мольером», «российским Лафонтеном». Однако классицизм С. отличен напр. от классицизма его старшего современника Ломоносова. С. «снижает» классическую поэтику. «Снижение» выражается в устремлении к менее «высокой» тематике, во внесении в поэзию мотивов личного, интимного порядка, в отказе от ломоносовского «парения», в предпочтении «средних» и «низких» жанров жанрам «высоким», в стремлении к простому, естественному языку, с умеренными славянизмами и известной примесью простонародной речи. «Снижение» это происходило в обстановке острой лит-ой борьбы, позволяющей говорить о борьбе сумароковской системы с ломоносовской, которую кроме С. проводили такие его сторонники, как Ржевский, Нартов, Аблесимов, Херасков, Карин, Поповский и др. поэты XVIII в. «Снижение» и «опрощение» поэзии С. вело,



Лубочная картинка с текстом басни Сумарокова

с одной стороны, к приближению его творчества к жизни, но, с другой, делало его строго ограниченным интересами его класса.

«Снижая» классическую поэтику, С. одновременно был настроен крайне враждебно к проявлениям исторически значимой буржуазной лит-ры, напр. к романам и «слезной комедии», в переводах и подражаниях уже появлявшейся на русской сцене. Таково его негодование по поводу постановки «Евгении» Бомарше в 1770 («Новый и пакостный род слезных комедий») и по поводу выступлений драматурга В. Лукина [1765], в свою очередь, не называя имени, критиковавшего комедии Сумарокова.

Лит-ая деятельность С. останавливает внимание своим внешним разнообразием. Им испробованы все жанры: в области лирики—оды торжественные, духовные, философские, анакреонтические, оды «вздорные» (пародии), эпистолы (послания), сатиры, элегии, песни, эпиграммы, мадригалы, эпитафии; в области эпоса—идиллии, басни; в области драмы—трагедии, комедии, драмы «с голосами» (оперы) и т. д. В своей стихотворной технике он исполь-

зовал все существовавшие тогда размеры, пробовал ввести в обиход размеры народной песни (дольники), античной поэзии («сапфические строфы»), делал опыты в области рифмы, применял разнообразные строфические построения. Из «высоких» жанров С. оставил неприкосновенной только трагедию, действующие лица к-рой у него являются рупорами идей «просвещенного абсолютизма», а вся она—школой гражданской добродетели для подданных и монарха. Дидактическая задача ставится и комедии—«издевкой править нрав, смешить и пользовать прямой ее устав»: сатирическое жало комедии, направленное против невежества и скопидомства провинциальных помещиков, против поверхностной «образованности» щеголей и щеголих и особенно против ненавистного С. и его группе подьяческого (чиновничьего) сословия—имеет задачей повысить культурность дворянства и указать истинную, по мнению автора, причину государственного нестроения (начинавшегося кризиса помещичьего хозяйства)—злоупотребления низших агентов власти, мелкой бюрократии. С. предостерегает дворянство от пустого сословного чванства («не в титла, в действии быть должно дворянином»), от злоупотреблений помещичьей властью (см. в особенности «Хор к превратному свету», где «синица» рассказывает, что «за морем—людьми не торгуют, деревень на карту не ставят, с крестьян кожи не сдирают»). Это не мешало ему быть убежденным сторонником крепостной системы, врагом каких бы то ни было преобразований в этой области (см. его замечания на екатерининский «Наказ» и его стихи о Пугачеве, написанные под свежим впечатлением 1773—1775). Было бы неправильным игнорировать реакционную сторону творчества С. по сравнению с Ломоносовым.

Читатели ближайших к XVIII в. поколений не разделяли восторгов известной части современников перед С. Пушкин называл его «слабое дитя чужих уроков»; позднейшая критика склонна была отрицать у С. какой бы то ни было талант, становясь на точку зрения лит-ых противников С. в XVIII в.—Тредиаковского и отчасти Ломоносова, Эмина и Лукина. Белинский впрочем находил, что, «каков бы ни был талант Сумарокова, его нападки на крапивное семя всегда будут заслуживать почетного упоминания от историков русской литературы». Начавшаяся в XX в. и углубленная в советское время переоценка С. выдвинула его значение в деле подготовки нового русского лит-ого языка (см. особенно язык действующих лиц его комедий), в деле известного приближения лит-ры к жизни. Односторонний интерес буржуазных литературоведов к С.-драматургу сменяется широким изучением его лирики, его теоретических воззрений, лит-ой полемики и т. д. Изучение это впрочем еще только начато.

Библиография: I. Научного издания соч. С. еще нет (издание Н. Новикова в 10-ти чч. [1781 и 1787] упомянуто выше). Избран. сочин. (кроме драм) дает книга: Сумароков, Стихотворения, под ред. акад. А. С. Орлова, изд. «Советский писатель» [Л.], 1935 («Библиотека поэта»). См. также сборн. «Русская поэзия», под ред. С. А. Венгерова, т. I, СПБ, 1897 (здесь извлечения из работы о Сумарокове Н. Булича «Сумароков и современная ему критика», СПБ, 1854, биографическая статья М. Д. Хмырова и список старой литературы о С.).

II. Из новых работ о С. см.: Бродский Н. Л., История стиля русской комедии XVIII в., «Искусство», 1923, № 1; Виндт Л., Басня сумароковской школы, в сб.: Поэтика, I (Временник Отдела словесных искусств Гос. Ин-та истории искусств), Л., 1926; Гуковский Г., О сумароковской трагедии, там же; Рулин П. И., К хронологии и библиографии комедий А. П. Сумарокова, «Изв. Отд. русск. яз. и слов. Ак. наук», т. 28, 1924; Гуковский Г., Русская поэзия XVIII в., Л., 1927 [статья: Ломоносов, Сумароков, школа Сумарокова]; Бонди С., Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков, вступит. статья в кн.: Тредиаковский, Стихотворения, под ред. акад. А. С. Орлова, изд. «Советский писатель», [Л.], 1935 («Библиотека поэта»); Гуковский Г., Очерки по истории русской литературы XVIII в., М.—Л., 1936. *А. Белецкий*

СУМБАТОВ (по сцене—Южин) Александр Иванович [1857—1927]—актер и драматург. Р. в грузинской княжеской семье. По окончании гимназии в Тифлисе С. поступил на юридический фак-т Петербургского ун-та. Первая пьеса С., увидевшая сцену, относится к 1877. Сценическую деятельность начал С. в 1881—1882. В 1882 поступил в московский Малый театр, где прошла вся театральная работа С. в качестве актера, а с 1909—художественного руководителя театра. В 1890 С. за исполнение драм Гюго получил от Французской республики знак «Академических пальм». В 1916 был избран Академией наук почетным академиком по разряду изящной словесности. После Великой Октябрьской социалистической революции С. был выбран председателем дирекции Малого театра и до смерти стоял во главе его. Борясь с формалистическими течениями в области театрального искусства, С. в течение всей жизни отстаивал позиции реалистического театра. В 1922 получил звание «народного артиста республики».

Как актер Южин создал ряд замечательных образов. В его искусстве соединилась высокая романтика Шиллера (Карл Моор, Мортимер, маркиз Поза) и Гюго (Рюи-Блаз, Карл V) с глубоким реализмом Грибоедова (Чацкий, Репетилов, Фамусов) и Островского (Телятев в «Бешеных деньгах»). В сценических образах Яго, Ричарда III, Макбета, Кориолана, Шейлока и др. ярко передана им мужественная правда и суровая простота Шекспира.

С. известен также как драматург. Пьесы С. отличаются большой сценичностью. Однако нередко реалистические тенденции подчиняются в них условной театральности. Это особенно относится к первым пьесам С. («Дочь века», 1880, «Листья шелестят», 1881, «Соколы и вороны», написанная совместно с Вл. Немировичем-Данченко, 1885 и др.), носившим характер эффектных мелодрам. С конца 1890-х гг. С. пишет ряд комедий, в к-рых выступает как остроумный и зоркий наблюдатель жизни крупной буржуазии («Джентльмен», 1897), вырождающегося барства («Закат», 1899), петербургской бюрократии («Невод», 1905), буржуазной интеллигенции («Вожди», 1908, «Ночной туман», 1916). В этих пьесах, написанных в форме реалистической сатиры, С., разоблачая общественное зло, видит пути к его уничтожению не в социальной ломке, а в изменении моральных качеств человека. Одна из пьес С. «Сергей Сатилов» [1883] (из жизни деревни) находилась под запретом царской цензуры. Обособленно стоят драма из

эпохи покорения Кавказа—«Старый закал» [1895] и романтическая легенда из прошлого Грузии—«Измена» [1903]. Многие из пьес С. переведены на иностранные языки.

Библиография: I. Полное собрание сочинений, 4 тт., М., 1900—1909.

II. Эфрос Н., А. И. Южин, 1882—1922, М., 1922; Кара-Мурза С., Малый театр. Очерки и воспоминания, М., 1924; «А. И. Южин» (1882—1922); Статьи А. Луначарского, Ю. П., Э. Бескина, В. Михайловского и П. Когана, изд. Ю. Писаренко, М., 1922; Сакулин П. Н., Театр А. И. Сумбатова, Берлин, 1928; «Актеры и режиссеры», Театральная Россия. Сборник, ред. В. Лидина, т. I, изд. «Современные проблемы», М., 1928 (в сб.—автобиография А. И. Сумбатова); Кугель А. Р., Русские драматурги. Очерки театрального критика, изд. «Мир», М., 1933; Бескин Э., А. И. Южин-Сумбатов, Монография, изд. «Искусство», М.—Л., 1936. *С. Дурылин*

СУМЦОВ Николай Федорович [1854—1922]—историк лит-ры и этнограф. Р. в Петербурге в дворянской семье. В 1875 окончил филологический факультет Харьковского ун-та, где с 1878 был доцентом, а затем профессором. Впоследствии состоял членом-корреспондентом Академии наук.

С. написал огромное количество (около 800) работ, напечатанных гл. обр. в различных периодических изданиях («Киевская старина», «Украинская жизнь», «Этнографическое обозрение», «Вестник харьковского филологического общества» и др.) и посвященных изучению устной поэзии и народного быта (обрядов, поверий и т. п.). С. принадлежит также ряд статей о русских писателях—Пушкине, Грибоедове, А. Майкове, Жуковском, В. Одоевском. Работы С., остающиеся в пределах историко-культурной и сравнительно-исторических школ, крупного научного значения не имели и в настоящее время уже устарели. Сохраняют известный интерес его сводки по отдельным вопросам устной поэзии («Ворон в народной словесности», «Мышь в народной словесности» и т. п.) и его работы по описанию обрядов.

Библиография: I. О свадебных обрядах, Харьков, 1881; Кн. В. Ф. Одоевский, Харьков, 1884; Эпизоды об А. С. Пушкине, вып. 1—5, Варшава, 1893—1897; А. С. Пушкин. Исследования, Харьков, 1900; Очерк истории колдовства в Европе, Харьков, 1878; Очерки народного быта, Харьков, 1902; В. А. Жуковский и Н. В. Гоголь, Харьков, 1902; Из украинской старины, Харьков, 1905.

II. Проф. Н. Ф. Сумцов, в кн.: «Труды пед. отдела Харьк. истор.-филол. об-ва», вып. VII, Харьков, 1902; «Сборник Харьков. истор.-филол. об-ва», т. XVIII, 1909 (в обоих изданиях см. библиографию работ Сумцова). *Б. М.*

СУМЭ Александр [Soumet Alexandre, 1788—1845]—французский поэт. Р. в семье крупного чиновника. Получил политехническое образование, но занимался всю жизнь художественной лит-рой. Долгое время работал библиотекарем. Консерватор и сторонник королевской власти.

Не порывая с классической поэзией, С. создавал произведения, характерные для периода романтизма. Таковы его сентиментальная элегия «La pauvre fille» [1814] и религиозно-мистическая поэма «La divine épopée» [1840], сюжет к-рой—искупление ада Христом. Большим успехом пользовались стихотворные драмы Сумэ. С. соединяет здесь торжественность и строгость классической трагедии с эмоциональностью романтики и склонностью к драматическим эффектам в ущерб логической последовательности. Интерес к национальной истории, характерный для эпохи романтизма, часто заставляет С. черпать темы из истории Франции («Jeanne d'Arc», dr. 1825, и «Jeanne d'Arc», poème, 1845).

Творчество С. риторично и в значительной степени подражательно.

Библиография: I. Кроме перечисленных в тексте: «Dithyrambe au conquérant de la paix», 1808; «Hymne à la Vierge», 1811; «Les Embellissements de Paris», 1812; «Saül», dr., 1822; «Norma», dr., 1831; «Le Gladiateur», dr., 1841; «Les chêne du roi», 1841; «David», 1834 (совм. с F. Mallefille). Подробную библиографию см. Thieme H. P., Bibliographie de la littérature française... t. II, P., 1933. *Н. П.-Ф.*

СУНДУКЯН Габриэл [1825—1912]—крупнейший армянский драматург, основоположник армянской реалистической драматургии, создатель национального восточно-армянского театра. Р. в Тбилиси в богатой купеческой семье. В 1850 окончил Петербургский ун-т со степенью кандидата восточных языков и получил назначение на должность переводчи-



ка в канцелярию кавказского наместника. Всю жизнь состоял на государственной службе, дослужившись до генеральского чина.

Вступление С. на лит-ое поприще почти совпало с моментом зарождения восточноармянского (русско-армянского) театра и явилось могучим стимулом к его укреплению и росту. Ни псевдоисторические, романтико-националистические трагедии Кариняна и других, ни забавные водевили М. Патканяна, Пухикяна, Э. Тер-Григоряна не могли стать основой для роста и расцвета армянского театра.

С. упорно работал над созданием новой драматургии, систематически изучая и осваивая драматургическое наследие и театральное искусство восточных и западных народов. В 1863 он выступил с одноактной комедией—«Чихнуть на ночь—к добру». Хотя по содержанию она мало отличалась от десятков комедий и водевилей, наводнявших в ту пору армянскую сцену, но в ней уже давали себя чувствовать подлинное драматургическое мастерство и большая театральная культура. Через три года вышла в свет двухактная комедия «Скандал», впоследствии переработанная

автором в большую четырехактную пьесу, а вслед за тем «Оскан Петрович на том свете» и «Еще одна жертва». В 1870 С. опубликовал лучшее свое произведение—комедию (как назвал ее автор)—по сути социальную драму «Пэпо». Это произведение выдвинуло С. в ряды крупнейших мастеров драматургии. После «Пэпо» С. написал еще ряд пьес: «Разрушенный очаг», «Супруги», «Любовь и свобода» и др.

Темы для своих комедий С. черпал преимущественно из хорошо знакомой ему и тщательно изученной им жизни тбилисского армянского купечества, причем писал исключительно на родном тбилисском диалекте, значительно отличавшемся от лит-ого армянского языка. Но было бы неверно считать С. только бытописателем тбилисского армянского купечества, писателем «местным», «краевым», как это делали буржуазные историки армянской лит-ры и их последователи из троцкистско-авербаховского лагеря. С.—подлинно национальный драматург. «Темное царство» армянской торговой буржуазии составляет основной объект художественного изображения у С., и он по праву носит имя «армянского Островского». С огромным мастерством С. изображал быт и нравы армянской буржуазии, изобличая ее хищническую «мораль», эксплоататорскую психологию, алчность, стяжательство, лицемерие, ложь и обман, сатирически обнажая угнетательские черты буржуазно-капиталистического строя с его чиновничеством, духовенством, судом и полицией. С. показывал буржуазно-семейные отношения, с характерным для них лицемерием, насилием, порабощением женщины. «Темному царству» хищничества и эксплоатации, преступности и разврата С. противопоставил светлый мир труда, окружив его ореолом подлинной человечности. С. не был ни социалистом, ни революционным демократом. Он не понимал настоящих причин социальной несправедливости, не понимал подлинной сущности классового общества и не знал путей к освобождению, но зорким взглядом подлинного художника он проник глубоко в изображаемую действительность; он нарисовал потрясающую картину социальных конфликтов и борьбы трудящихся масс за свое освобождение. Комедия «Пэпо», переведенная на грузинский, азербайджанский и русский (трижды) языки, экранизированная Арменкино, стала достоянием трудящихся всего СССР. Пламенные речи Пэпо, его гневный протест против хищников и эксплоататоров находили и находят горячий отклик в сердцах трудящихся. Имена героев пьесы, не говоря уже о Пэпо, стали нарицательными среди народов Закавказья. Этот исключительный успех, беспримерный в истории армянской драматургии, объясняется не только захватывающим сюжетом пьесы и огромным драматургическим мастерством автора, яркостью и четкостью образов, но гл. обр. художественно мотивированной глубокой симпатией автора к эксплоатируемым и угнетаемым и особенно к Пэпо с его непоколебимой волей к борьбе, с его непреклонностью и непримиримостью. Пэпо—монументальный образ, в котором С. удалось полноценно воплотить свою любовь к трудящимся, осознавшим свои права на свободную жизнь и поднявшим гневный голос протеста против угнетения и угнетателей.

Библиография: I. На армянск. яз.: Хатабала, Тифлис, 1904; Оскан Петрович на том свете, Тифлис, 1899, 1906; Супруги, Тифлис, 1893, 1896, 1905; Разрушенный очаг, Тифлис, 1905; И так далее; Новый Диоген, Тифлис, 1907; Любовь и свобода, Тифлис, 1910; Беседы Амала, Тифлис, 1912; Пэпо, Ереван, Гиз, 1933; Собр. соч., т. I, Ереван, 1934. На русск. яз.: Пэпо, Перев. В. Тэряна, «Сборник армянской литературы», под ред. М. Горького, изд. «Парус», П., 1916.

С. Г.

СУОНИО [Suonio, псевдоним Юлиуса Леопольда Фридриха Крон (Julius Leopold Fredrik Krohn), 1835—1888]—финский поэт и литературовед. Р. в Выборге, в немецкой семье. С 1853—студент Гельсингфорсского ун-та, в 1860—магистр истории и лингвистики. в 1875—доцент ун-та, а в 1885—профессор финского языка и лит-ры. Уже в ун-те, будучи студентом, С. примкнул к финскому национальному движению.

В 1860 в альманахе «Земляника и черника» (Monsikoita ja Mustikoita) были опубликованы первые тринадцать стихотворений С. и четырнадцать «Рассказов месяца». Это—стихотворения в прозе, возникшие под влиянием романтических сказок Х. Андерсена. Собрание стихов и рассказов С. вышло в 1882, посмертное издание в 1897. Для детей С. написал целый ряд книжек и тексты к многим иллюстрированным изданиям («Малютки», 1869, «Сельские дети», 1870, «Домашние животные», 1872, «Лесные животные», 1874, «Моя мать», 1875, и др.).

Поэзия С. испытала на себе значительное влияние творчества Рунеберга и Топелиуса и носит романтический, подчас наивный характер. Главными ее мотивами являются любовь к родине, забота о судьбах страны. Многие его стихи до сих пор являются народными песнями (напр. «Песня лыжников»). Поэзия С. вместе с творчеством Оксанен (Альмквиста) положила начало финскому поэтическому языку.

В 1864—1866 С. редактировал журнал «О странах и морях» и в 1873—1880—«Суомен Кувалехти» (Финл. иллюстрир. журнал), перевел на финский язык произведения Андерсена, Диккенса, шесть романов Вальтер Скотта и др. С. особенно интересовали исторические темы. В вышеупомянутых журналах он помещал очерки по истории Финляндии, изданные впоследствии отдельными четырьмя книгами под названием «Рассказы по истории Финляндии».

С. выступил также как исследователь фольклора и филолог. В доцентской диссертации 1862 он рассматривал «вопросы финской народной поэзии в свете истории». Научное исследование карельского эпоса «Калевала» вышло в 1883—1885 под названием «История финской литературы» (Suomalaisen Kirjaliüsuuden historia I osa Kalevala). Продолжение этого труда обработал и издал в 1900—1902 сын С.—проф. Карл Крон.

С. издал также «Грамматику эстонского языка для финнов» и «Лопарские тексты со словарем».

Библиография: I. Suonion kootut runoelmat ja kertoelmat, Helsingissä, 1897; Suomalaisen Kirjallisuuden

vaineet, Helsingissä, 1897. На русск. яз.: Издан отрывок из «Рассказов месяца» в «Сборнике финляндской литературы», под ред. В. Брюсова и М. Горького, изд. «Парус», П., 1917.

II. Den finska vitterheten ofter 1830, «Finsk tidskrift», t. XV, 1883.

СУПО Филипп [Philippe Soupault, 1897—]—французский писатель. Р. в состоятельной буржуазной семье. Автор многочисленных романов и нескольких сборников стихов. В 1920 совместно с Андре Бретон написал книгу «Les Champs magnétiques», к-рая положила начало новому лит-ому направлению—сюрреализму (см.). Творчество С., выросшего в эпоху военных потрясений, носит печать духовного распада, отражая смятение и неустойчивость сознания мелкого буржуа. Писатель чувствует обреченность своего бытия,—отсюда пессимизм и упадочничество его произведений. Воспринимая действительность с позиций крайнего индивидуализма, он сводит свой протест против морали буржуазного общества к анархическому бунту. Как поэзия, так и проза С. посвящены гл. обр. анализу изощреннейших ощущений и подсознательных эмоций самого автора. Интересен автобиографический роман «Histoire d'un blanc», 1927—книга о душевной опустошенности стоящих за писателем социальных групп, упадочности их «духа, к-рый может удовлетвориться только своей окончательной гибелью».

Обходя молчанием роль пролетариата в происходящей социальной ломке, не видя путей к нему, С. ищет выхода не в борьбе классов, а в смене рас. В романе «Le Nègre» [1927] С. противопоставляет свое бессилие жизнеспособности человека другой расы, превосходящего истощенного рефлексией европейца непосредственной близостью к природе, презрением к общественным законам и господством инстинкта над разумом.

Духовный распад, чертами к-рого отмечено творчество С., отражается и на самой структуре его произведений. Для С. характерна разорванность повествования, чередование событий без логической последовательности, прыгающий ритм фраз. Стихи С. еще более, чем проза, отличаются импрессионизмом, порой приближаясь к творчеству дадаистов.

Библиография: I. Кроме перечислен. в тексте: Aquarium, 1917; Rose des vents, 1920; Westwego, 1922; Le bon Apôtre, 1923; Les frères Durandeau, 1924; En joue, 1925; Les dernières nuits de Paris, 1928; Guillaume Apolinaire, 1926; Baudlaire, 1931; Les moribonds, 1934. Подробную библиографию произведений см. Thieme H. P., Bibliographie de la littérature française de 1800 à 1930, t. II, P., 1933. *Н. П.-Ф.*

СУРГУЧЕВ Илья Дмитриевич [1881—]—беллетрист и драматург. Сын крестьянина. Окончил Петербургский ун-т по восточному факультету. Первый том его рассказов вышел в издательстве «Знание» в 1910. В настоящее время С.—белоэмигрант.

Творчество С. отражало индивидуалистические настроения интеллигенции, пассивной, замкнувшейся в узкий мирок своих личных переживаний, враждебной революционной борьбе.

Его герои—это большей частью люди, неудовлетворенные жизнью, мечущиеся в поисках личного счастья, лишенные общественных интересов. Портной Петухов («Счастье») проповедует необходимость «распутывать сетку», сплетенную людьми, и освободиться от пут, налагаемых обществом на человека.

Пессимистическую окрашенность творчеству С. придавали идеи о неизбежности смерти, о необходимости «поверить в смерть» для того, чтобы найти ключ к полноценной жизни, к ее переустройству. Эти идеи получили свое отражение в одной из наиболее популярных дореволюционных повестей С.—«Губернатор» [1912], а также в его переписке с Горьким (см. М. Горький, Материалы и исследования, т. I, Л., изд. Академии наук СССР, 1934).

Для С. характерен крайний психологизм и своеобразная импрессионистическая манера письма, выразившаяся с особенной четкостью в его «драме настроений»—«Осенние скрипки». В пьесе нет действия; сюжет ее почти статичен. С. скорее предназначал ее для чтения, чем для постановки. Об этом говорит характер авторских ремарок, раскрывающих внутренние переживания героев и по стилю своему органически связанных с текстом драмы. Пьесу пронизывает один образ, создающий основное настроение: падающие осенние листья символизируют старость, к-рая с горечью уступает дорогу «цветущей весне»—молодости. Постепенный отход от реализма—отсутствие простоты, несколько вычурная манера письма в духе Л. Андреева—характеризует последние дореволюционные произведения С.

Библиография: I. Сочинения, т. I. Соседка. Ванькина молитва и др. Кн-во писателей в Москве, М., 1916; Рассказы, т. I, СПБ, 1910, и т. II, СПБ, 1913 (изд. «Знание»), т. III—Осенние скрипки и рассказы. Кн-во писателей в Москве, М., 1915; Песни о любви. Повесть, сборник «Слово», Кн-во писателей в Москве, т. IV, Москва, 1915; Мельница, там же, тт. V и VI, Москва, 1915—1916. *Н. Л.*

СУРИКОВ Иван Захарович [1841—1880]—поэт. Р. в деревне Новоселовке, Угличского уезда, Ярославской губ. Отец С. был крепостным графа Шереметьева и служил в Москве «по торговой части», пока не сделался самостоятельным торговцем. Восьми лет С. был взят отцом из деревни в Москву, а десяти лет его отдали для обучения грамоте к двум купеческим вдовам. С. помогал в торговле, но его тянуло к книге. Урывками, не зная правил стихосложения, С. начал писать стихи. В 1862 С. познакомился с поэтом А. Н. Плещеевым; поэт одобрил его стихотворные опыты, и в 1863 в журнале «Развлечение» появилось первое стихотворение С. В 1864 С. после ссоры с отцом покинул его и, не имея ни средств к существованию, ни профессии, впал в отчаяние. Ища забвения от жизненных испытаний, С. пристрастился к водке; был близок к самоубийству. О своих переживаниях этого времени он говорит в стихотворениях: «На мосту», «На могиле матери», «Шум и гам в кабаке». После примирения с отцом С. вновь стал помогать ему в торговле. В 1871 вышел из печати первый сборник стихов С., и с этого года его стихи начали появляться не только в мелких журнальчиках, но и в журнале «Дело», а затем в «Вестнике Европы», где печатались его поэмы на исторические и легендарные сюжеты («Садко», «Богатырская жена» и др.).

Стремясь объединить поэтов-самоучек, С. совместно с ними выпустил в 1872 коллективный сборник «Рассвет». В 1875 меценат Солдатенков напечатал второе дополненное издание стихов С. В 1875 С. был избран в члены



Общества любителей российской словесности. К этому времени здоровье поэта расшаталось окончательно; тяжелые материальные условия и крайне неблагоприятные условия работы привели С. к туберкулезу.

В стихах С. показана горькая доля бедняков: умирающая от тяжких родов жена крестьянина, оставившая мужу пятерых сирот; пьяница-сапожник и его горемычная умирающая жена; десятник трудовой артели, придавленный рухнувшей балкой и умирающий с прощальным завещанием жене; тягостная доля фабричного рабочего, сделавшегося жертвой несчастного случая на фабрике,—таковы характерные образы С. Но, показывая картину страданий городской бедноты, стихи С. были лишены действенного гнева. «Грустны песни мои, как осенние дни», говорит С. в одном из своих стихотворений; «Мой стон больной звучит тяжелою тоской»,—повторяет он в другом. С. чужд настроений революционного крестьянства, нашедших выражение в стихах Некрасова и Курочкина. С. считал себя преемником и продолжателем Кольцова и Никитина. Влияние Кольцова на С. носит более формальный характер, к Никитину же он близок органически. Ко второй половине 70-х гг. С. дал несколько более оптимистических стихотворений, как «Ой, дубинушка, ты ухни» и «Казнь Стеньки Разина». Но суриковская «Дубинушка» носит слишком отвлеченный характер, а стихотворение о Стеньке Разине лишено каких-либо намеков, позволяющих перекинуть мост от далекого прошлого к революционным событиям 70-х гг.

Несмотря на все эти недостатки, в ряде своих оригинальных стихотворений С. выразил с достаточной силой стоны и скорбь придавленной городской бедноты. Популярность произведений С. сказалась в том, что многие его стихи распевались этой беднотой и сделались достоянием народных песенников («Эх, ты, доля, моя доля», «Сиротою я росла», «Толокно», «Казнь Разина» и др.).

Библиография: I. Стихотворения И. З. Сурикова (Полное собрание с портретом автора и биографич. очерком Н. А. Соловьева-Несмелова), 4 изд., М., 1884; И. З. Суриков, Его жизнь и песни. Сост. И. Белоусовым, М., 1923; Песни, былины, лирика, письма к самородкам-писателям, М., 1927.

П. Марков В. Навстречу (Очерки и стихотворения), СПБ, 1878 [см. гл. Новейшая поэзия]; Н-в Н., И. З. Суриков, «Живописное обозрение», СПБ, 1900, № 19 от 7 мая; Козырев М. А., Воспоминания об И. З. Сурикове, «Историч. вестник», 1903, сентябрь; Яцимирский А. И., Из жизни народного певца, «Образование», 1905, № 4; Его же, И. З. Суриков (1841—1880) в семье своих литературных преемников (по неиздан. материалам), «Русская старина», 1905, апрель; Скабичевский А. М., История новейшей русской литературы (1848—1908), 7 изд., СПБ, 1909; Суриков И. З., в кн.: Русский биографич. словарь, том Суворова—Ткачев, СПБ, 1912; Брусянин В., Поэты-крестьяне Суриков и Дрожжин, 3 изд., М., 1915; Иванов А., Поэт печали, «Ежемесячный журнал», 1916, № 5; Золотарев С., Писатели-ярославцы [вып. I], Ярославль, 1920; Кубиков И., И. Суриков и Ф. Решетников, «Дело», 1916, № 3; И. З. Суриков, «Лит. учеба», 1936, № 4. *И. К.*

СУРИКОВЦЫ—кружок писателей преимущественно из крестьян и мелких ремесленников, первоначально возглавлявшийся поэтом Суриковым. Объединение писателей суриковцев возникло вокруг сборника «Рассвет», вышедшего в 1872. В нем приняли участие, помимо Сурикова, писатели: Дерунов, Воронин, Григорьев, М. Козырев, Родионов, Разоренов, Кондратьев и Тарусин. Сборник успеха не имел, и большую часть его тиража пришлось продать букинисту. Обещанный второй сборник после этой неудачи не вышел. После смерти Сурикова [1880] С. за период 1880—1905 организовывались около писателей Белоусова, М. Козырева и С. Дерунова. Они выпустили ряд сборников: в 1889—«Родные звуки», в 1892—сб. «Нужды» и провинциальный сборник «Вологжанин». В 1905 в поэзии С. встречаются настроения протестующего характера, как напр. в сборнике «Под звон кандалов», к-рый был конфискован и авторы к-рого были привлечены к суду. С 1907 по 1912 С. выпустили ряд периодических изданий: газ. «Простое слово», «Простая жизнь», далее—журн. «Молодая воля», газ. «Наша пашня». Более других, несмотря на конфискации и преследования, продержалась газ. «Доля бедняка» [1909—1912]. Издавали С. за это время и сатирические журналы («Остряк», «Балагур», «Рожок»). Программа всех этих журналов представляет смешение либерального народничества с толстовским анархизмом. Противопоставление бедности и богатства и обличение господствовавших классов являлось основным содержанием творчества С. В дальнейшем можно установить некоторую идеологическую дифференциацию среди С. Так напр. в 1914, когда С. предприняли выпуск журнала «Друг народа» с антивоенным направлением, то часть С. подписала антивоенное воззвание вместе с соц.-демократической группой (большевиков и интернационалистов), а другая часть с толстовцами. В 1921 С. влились во Всероссийскую организацию крестьянских писателей (ВОКП).

Библиография: I. Письма Сурикова к суриковцам, в кн.: Стихотворения И. З. Сурикова, 4 изд., М., 1884, и в кн.: Суриков И. З., Песни, былины, лирика, письма, М., 1927.

II. Яцимирская А., И. З. Суриков—руководитель кружка писателей из народа, «Лит. вестник», 1904, т. 8; Яцимирский А. И., Первый кружок писателей из народа, «Исторический вестник», 1910, апрель.

И. К.

СУРКОВ Алексей Александрович [1899—]—поэт. Происходит из крестьян. Член ВКП(б). Учился в ИКП. Орденоносец. Печататься начал с 1924 в «Правде». Поэзия Суркова, посвященная гл. обр. гражданской войне, воспевающая интернациональную солидарность трудящихся, насыщена революционно-героическим пафосом. Тема защиты социалистической родины—главная тема поэта. На ранних произведениях Суркова сказывалось влияние поэтов революционного романтизма—скупой суровости Тихонова, мягкого лиризма Светлова. В стихах С. часто встречается описание гибели героя, гибели, к-рая приносит торжество и победу делу революции («Смерть минера Синицы», «О нежности», «Рассказ фронтовика» и др.). Романтическая окраска его стихов сочетается со стремлением к жизненной правде. В «Стихах о герое» он подчеркивает реалистическую направленность своего творчества, отталкивание от ложноромантических штампов («Мой герой не ходил за Чукотку на котика и не целился в глаз полосатого тигра»). Опасаясь украшательской фальши и вычурности («плоской фальши и громкой фразы ты боялась пуще огня»,—пишет он о характере свой поэзии), С. старается просто, подчеркнуто «буднично» рассказать о боевых днях «безымянных гвардейцев восставшего класса», о геройских поступках «рядовых революции»—путиловского слесаря, кронштадтского матроса, большевика-агитатора, «гордых соколов нашей родины»—летчиков. Нередко ему удается в своих лирических стихах достичь неподдельной искренности и теплоты. Творчество С. пронизано большевистской страстностью, но поэту нехватает яркости и сочности изображения. Положительное стремление к безыскусственности и простоте порой превращается в упрощенность (особенно при обрисовке врагов), а взволнованная приподнятость, вопреки установкам авторам, оборачивается риторикой.

Ценен вклад С. в создание массовой революционной песни, особенно красноармейской. Ему принадлежит более десятка песенных текстов, некоторые их них, как напр. «Чапаевская», пользуются популярностью.

С. выступает также в качестве критика и редактора. Он является автором ряда статей по вопросам поэзии и статей о песне (преимущественно оборонной). Сурков был непосредственным помощником А. М. Горького по редактированию журнала «Литературная учеба».

Библиография: I. Запев, Первая книга стихов (1925—1929), М., ГИХЛ, 1930 (дополн.) изд., ГИХЛ, М.—Л., 1931); Стихи, изд. Б-ка «Огонек», М., 1931; На подступах к песне, изд. «Молодая гвардия», М., 1931; Наступление, изд. Журн.-газ. объединения, М., 1932; Последняя война, ГИХЛ, М., 1933; Ровесники, 2-я кн. стихов (1930—1933), изд., «Советская литература», М., 1934; Слово о дружбе. Агитпоэма, Воронеж, 1934; Родина мужественных, третья книга стихов 1934—1935, Гослитиздат, М., 1935; Путем песни, четвертая книга стихов 1935 — 1936, изд. «Советский писатель», Москва, 1937; Избранные стихи 1925—1935, Гослитиздат, Москва, 1936.

В. Н.

СУХАНОВ Михаил Дмитриевич [1801 (1802?) — 1843] — поэт-самоучка. Принадлежал к группе поэтов—выходцев из крепостных крестьян, как Е. Алипанов, Слепушкин, И. Сибиряков. Род. в д. Славянской, б. Архангельской губ., в семье так наз. государственного крестьянина. Одиннадцати лет был определен «мальчиком» в лавку купца-менялы. Грамоте научился самоучкой. С ранних лет страстно увлекался чтением книг, занимаясь по ночам. Первые опыты в стихотворстве относятся к 1824—1825. С переездом в СПБ [1824] С. стал печататься в журнале «Сын отечества», «Благонамеренный».

Мода на «народность» в те годы привлекла внимание и к С. В 1828 за книгу «Басни, песни и разные стихотворения кр-на М. С.» С. попал в лауреаты академии, к-рая присудила ему серебряную медаль. Однако положение С. от этого ничуть не улучшилось. В борьбе с нуждой С. был вынужден не брезговать заказами книгопродавцев и писать для них сонники, оракулы, бывшие тогда в числе «ходовой литературы».

С. мало отражал подлинные настроения придушенного крепостничеством дореформенного крестьянства. Мы находим у него идеализированные картины сельской жизни («Приятность сельской жизни»), монархические стихотворения («Чувства русского крестьянина при короновании Николая I»). Но все же С. в своем творчестве поднимался и до протеста против социального неравенства (напр. басня «Огонь и береста»), хотя этот протест носил у него ограниченный характер. Порывы к лучшей жизни не были у него подкреплены ненавистью к строю, делающему жизнь «грозной пучиной житейских бед», он не видел выхода из социального тупика. Вот почему скорбное раздумье над жизнью, жалобы на судьбу и пассивные мечтания о лучшей доле являются основными мотивами творчества С. Он подражал Крылову, Жуковскому, Пушкину, такому близкому к нему писателю, как Слепушкин.

Жанры поэзии С.—преимущественно басни и песни. Некоторые из песен С. (напр. «Красна девица сидела под окном») перепечатывались в песенниках.

С. известен и как собиратель произведений устного народного творчества. Сборник народного фольклора, составленный С., получил высокую оценку В. Белинского («Отеч. записки», 1841, тт. XVIII и XIX), назвавшего этот сборник «одним из самых примечательных литературных явлений».

Библиография: I. Кроме указанного в тексте: Мои сельские досуги, СПБ, 1836; Время не праздно, СПБ, 1836; Песни народные, собранные из уст простого народа, СПБ, 1840; Древние русские стихотворения, служащие в дополнение к Кирше Данилову, М., 1840.

II. Добротворский Н. И., Крестьянин-поэт Суханов Н. О., «Русский архив», 1888, кн. 2; Сакулин П. Н., Русская литература, ч. II, М., 1929; Трубицын Н. Н., О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX в., СПБ, 1912; Гроссман Л., Поэты крепостной поры, изд. «Огонек», М., 1926.

Н. О.

СУХОВО-КОБЫЛИН Александр Васильевич [1817—1903]—выдающийся русский драма-

тург. Р. в богатой помещичьей семье, принадлежавшей к старинному дворянскому роду. Образование получил на физико-математическом отделении философского факультета. Под влиянием своего друга детства—А. И. Герцена—С.-К. увлекся философией, к-рую он впоследствии считал своим истинным приз-



ванием. По окончании ун-та С.-К. вел светскую жизнь, проводя большую часть времени за границей. В 1850 спокойное течение жизни С.-К. было прервано трагической смертью (убийством) француженки Луизы Симон-Деманш, находившейся с ним, по определению официальных документов, «в любовной связи». К следствию по делу были привлечены сам С.-К. и его крепостные, бывшие в услужении у Симон-Деманш. С.-К. был дважды арестован. В 1854 в тюрьме С.-К. написана создавшая ему славу драматурга комедия «Свадьба Кречинского», задуманная и начатая им во время одного из заграничных путешествий. «Свадьба Кречинского» впервые была поставлена в 1855 на сцене московского Малого театра, а в следующем году была напечатана в «Современнике». У публики пьеса имела большой успех. Критика же недооценила эту замечательную комедию.

В 1857 закончилось следствие по делу об убийстве Симон-Деманш, давшее С.-К. обильный материал для последующих частей его трилогии и наложившее резкий отпечаток на его творчество. Дело окончилось оправданием всех обвиняемых. Тем не менее вопрос о причастности драматурга к убийству породил обширную лит-ру. В настоящее время этот вопрос можно считать разрешенным в отрицательном смысле.

Вторая часть трилогии—драма «Дело»—была написана С.-К. спустя семь лет после постановки «Свадьбы Кречинского». Пьеса была запрещена к постановке из-за резко отрицательного изображения чиновничьего мира. Впервые она была напечатана за границей. В русской же печати она появилась лишь в 1869. В 1882 удалось осуществить первую постановку пьесы в значительно урезанном виде на сцене Александринского театра.

Не менее тяжелые испытания ожидали последнюю часть трилогии—«Смерть Тарелкина». Эту пьесу С.-К. закончил после многочисленных переделок в 1868. В следующем году она была опубликована вместе с первыми двумя частями трилогии под общим названием «Картины прошедшего». Поставлена же впервые лишь в 1900 в переработанном виде и под измененным названием «Расплюевские веселые дни».

Оставшиеся лежать под спудом, лишенные доступа на сцену, «Дело» и «Смерть Тарелкина» не получили достойной оценки современной С.-К. критики. Столь различные по своему направлению и эстетическим критериям журналы, как «Вестник Европы» и «Дело», сходились в оценке этих произведений. Оба журнала отмечали несценичность «Дела», отсутствие в нем драматического действия, живых и глубоких характеров. И совсем уничтожающей была оценка «Смерти Тарелкина»—пьесы, которую сам драматург считал своим лучшим произведением. «Это довольно пустой фарс, основанный на переодевании и самом невероятном анекдоте»,—писал «Вестник Европы». Аналогичной и не менее резкой была оценка «Дела».

Отсутствие заслуженного признания со стороны критики, трудности продвижения пьес на сцену сыграли не последнюю роль в отходе писателя от лит-ры. Вторую половину своей жизни С.-К. провел за границей, частью в своем родовом имении, где он посвятил себя хозяйству и занятиям философией. Пожар, произошедший в 1899 в имении С.-К., уничтожил его философские работы и переводы Гегеля. В 1902 лит-ая деятельность С.-К. получила признание: он был избран почетным членом Академии наук. В 1903 он умер за границей.

Трилогия С.-К. представляет собой одну из самых ярких и своеобразных страниц в истории русской драматургии. С огромной художественной силой и сатирической остротой С.-К. обнажил в своих пьесах язвы и уродства самодержавно-крепостнической России. Алчность и стяжательство, неограниченная и тупая власть бюрократически-полицейского аппарата, проникающего во все поры общественной жизни; взяточничество и вымогательство, охватывающие все звенья административно-судебной системы,—таковы разоблаченные С.-К. стороны русской действительности. Все эти черты запечатлены в отдельных частях трилогии с различной степенью обобщения. Творческий путь С.-К.—это путь от бытовой комедии к острой социальной сатире-памфлету, от бытового реализма к реалистическому гротеску, осложненному эксцентрикой и буффонадой.

В «Свадьбе Кречинского» действие происходит в старозаветной помещичьей семье, попавшей в столицу. Автор сочувственно относится к своим героям из дворянской среды (Муромский, Нелькин, Лида), наделяя их положительными моральными качествами. Но в то же время он подчеркивает косность, ограниченность, умственную непово-

ротливость Муромского. В эту патриархальную среду врываются враждебные веяния новой жизни в лице столичного авантюриста Кречинского. Кречинский («Наполеон», как называет его Расплюев)—ловкий, изобретательный, смелый авантюрист широкого размаха, типический образ хищника-афериста, любыми средствами пробивающегося к заветному «миллиону».

Благополучный конец пьесы—разоблачение авантюры Кречинского и торжество «добра»—был признан критикой, не знавшей еще всего замысла трилогии, слишком оптимистическим, снижающим сатирическую остроту комедии. Это было в свое время замечено в статье «Современника»: «Не была ли бы „Свадьба Кречинского“ оригинальнее и не имела ли бы она более сильного значения, если бы автор не допустил своего героя сорваться... а окончил комедию благополучным браком, если бы Кречинский остался прав, а Нелькин виноват?.. Наказанный порок не успокоил бы его (зрителя. *В. Г.*), как теперь. Вот в чем заключалось бы, по нашему мнению, нравственное комедии».

По своим формальным особенностям «Свадьба Кречинского» восходит к стилю французской комедии и к сценическим традициям французских театров малых форм. «Я писал «Свадьбу Кречинского», — рассказывал С.-К.,—и все время вспоминал парижские театры, водевиль, Бюффе...» Четкая конструкция пьесы, стремительность действия, острота интриги, легкий, изящный диалог—все эти качества своего мастерства С.-К. развил изучением французской комедии, в частности драматургии Скриба.

Блестящая форма комедии заслонила перед современными драматургу критиками значительность комедии в целом, глубину созданных им характеров. Между тем образы Кречинского и Расплюева по своей скульптурной законченности, типичности и оригинальности могут быть поставлены на одном художественном уровне с героями Гоголя и Грибоедова.

С лучшими образцами русской драматургии «Свадьбу Кречинского» сближает язык пьесы—сочный, меткий, афористичный. Крылатые словечки персонажей комедии прочно вошли в обиходную, разговорную речь.

Вторая часть трилогии—драма «Дело»—намечает новый этап творческого развития С.-К. От бытовой комедии-интриги драматург перешел к жанру политической пьесы. Сюжет «Дела»—история о том, как чиновники замучили дворянина, попавшего «в капкан, волчьи ямы и удилища правосудия». Мрачен колорит пьесы. Тема накопления, обогащения, знакомая нам уже по «Свадьбе Кречинского», звучит в «Деле» с необычайно возросшей силой. У Варравина и особенно Тарелкина жажда наживы приобретает характер одержимости, маниакальности, мрачного, почти аскетического фанатизма.

Основная направленность «Дела» — это страстное, негодующее обличение общественной неправды. Личное оскорбление и обиды, к-рые пришлось претерпеть С.-К. от чиновников в связи с делом Симон-Деманш, раздуло в ненависть прирожденную неприязнь драматурга к чиновничеству, обусловленную его социальной природой родовитого аристократа. «„Дело“—это моя месть. Я отмстил своим врагам. Я ненавижу чиновников».

Власть бюрократии, торжество ее над дворянством, бессилие дворянского «бунта» Муромского—таково содержание «Дела». Острая ненависть к бюрократии, сознательная обличительная тенденция помогли С.-К. создать произведение громадной обобщающей силы.

Вопреки идеологии автора, «Дело» выросло в грозное обличение всей императорско-бюрократической России. Однако драматургия С.-К. не только обличает феодально-бюрократический режим во всем его глубочайшем растлении, она отражает проникновение новых, капиталистических отношений в типичных для эпохи авантюристических формах. Трилогия в целом направлена против разрастающейся власти денег. Во всех трех пьесах деньги являются движущей силой сюжета; уголовщина, авантюры вырастают на почве беззастенчивого обогащения: авантюра мечтающего о миллионе Кречинского, грабительство «под сенью законов» Варравина, погоня Тарелкина за ускользающим богатством. В пьесах С.-К. появляются кредиторы, ростовщики, шулера, взяточники, аферисты.

По своим стилевым особенностям «Дело» знаменует углубление творческой манеры С.-К., переход его от жанрового показа людей и событий к социально-обобщенной типизации образов и сценических ситуаций. Построение сюжетных линий и характеристики персонажей имеют своей целью предельно раскрыть типические стороны действительности, дать памфлетно-заостренный сгусток ее.

Родственность дарования С.-К. творческой манере Гоголя, сказавшаяся уже в «Свадьбе Кречинского», обнаруживается в «Деле» со всей полнотой. Отдельные персонажи «Дела» перекликаются с образами из «Ревизора» и «Мертвых душ». Памфлетная заостренность, сгущенность красок в изображении чиновников, давшая повод некоторым критикам говорить о недостатке в пьесе живой психологии, бесспорно восходит к художественной системе Гоголя. Наделение персонажей схожими фамилиями (Ибисов и Чибисов; Герц, Шерц и Шмерц) повторяет комический прием, использованный автором «Ревизора» (Бобчинский и Добчинский).

Вместе с тем в «Деле» в полной мере проявляется сатирическая острота дарования С.-К., приближающая его к Салтыкову-Щедрину. Наряду с этим придание в отдельных сценах комедийным ситуациям фарсового характера (напр. принятие содовой воды князем) свидетельствует об использовании С.-К. приемов французской буффонады.

В стремлении к обобщению драматург использует приемы иронической символизации, аллегорических характеристик, гротескных масок. Так, аллегорично членение действующих лиц на категории: «начальства», «силы», «подчиненности», «ничтожества» или «частные лица» и «не-лицо». Символически обобщены место действия «частью в залах и апартамен-

тах какого ни есть ведомства» и общественно-профессиональная среда в авторской характеристике Варравина: «Правитель дел и рабочее колесо какого ни есть ведомства». Той же цели символического обобщения служит характеристика Герца, Шерца и Шмерца, как «колес, шкивов и шестерен бюрократии». Но все эти приемы у С.-К. ведут не к искажению действительности, а к ее более яркому, острому раскрытию, укрупненному сатирическому показу, остающемуся всецело на почве реальности. Характеристики действующих лиц полны глубокой и конкретной жизненной правды. Сам С.-К. подчеркивал реалистичность и типичность созданной им картины действительности. Он заверяет, что его пьеса «Дело»—«из самой реальнейшей жизни с кровью вырванное дело». В послесловии к «Смерти Тарелкина» он пишет: «Где же это я все-таки такие картины видел?.. нигде... и—везде...». Сочетание глубочайшего реализма с гротескной заостренностью сценических ситуаций, составляющее драматургический стиль «Дела», находит свое завершающее выражение в последней части трилогии—«Смерти Тарелкина».

«Смерть Тарелкина» названа С.-К. комедией-шуткой. Назначение ее—согласно авторскому предисловию—доставить публике «несколько минут простого, веселого смеха». Близость сценического стиля пьесы традициям французских театров малых форм подчеркнута самим драматургом. Из творческой практики этих театров заимствовал С.-К. элементы эксцентрики и буффонады, приемы трансформаций и переодеваний. Но сквозь эксцентрически-водевильную внешнюю форму открыто проступает полная негодования и презрения обличительная тенденция драматурга. В «Смерти Тарелкина» сатира С.-К. достигает большого напряжения. По своей бичующей силе и язвительности «комедия-шутка» С.-К. стоит на уровне крупнейших произведений русской обличительной драматургии. В «Смерти Тарелкина» нет положительных персонажей. Зловещий колорит пьесы не смягчает ни одно светлое пятно. Подобная взаимному пожиранию пауков в банке—борьба Тарелкина с Варравиным образует сюжет пьесы. В развитии сюжетной линии драматург показывает все варварские методы следственного производства в полицейском застенке. Благодаря сатирической смелости в обрисовке характеров изображаемые в пьесе события поднимаются до высокого уровня обобщений. Образ прощалыги и шулера Расплюева в новой для него роли блюстителя порядка и «спасителя отечества», подвергающего всю Россию полицейскому просмотру,—крупнейший вклад драматурга в лит-ую сокровищницу отрицательных образов крепостнически-самодержавной России. Не уступая по художественной законченности своему предшественнику из «Свадьбы Кречинского», он значительно превосходит его по социальному значению. Надгробное слово Тарелкина над собственным трупом — шедевр сатирического изобличения либерализма, напоминающий лучшие образцы сатиры Щедрина.

Остро отточенные, разящие афоризмы разбросаны по всей пьесе. Такие крылатые словечки, как «хочешь честь или хочешь есть», «у меня одно: деятельность и повиновение», «все наше. Всю Россию потребуем», «какой же чорт произвол, когда моя необходимость»,— могли бы обогатить разговорную речь, если бы они своевременно прозвучали со сцены.

Густые сатирические краски, положенные на облик основных персонажей, создают беспримерно-мрачную картину российской действительности. Вся Россия во власти бессмысленно-жестокого полицейского произвола,—таков объективный вывод из этой «комедии-шутки».

Разоблачающая сила творчества С.-К. значительно превосходит авторские намерения. Столкнувшись в своем личном жизненном опыте с тяжелыми явлениями современной ему жизни—бюрократизмом, произволом, взяточничеством,—он не сумел понять, что эти явления коренятся в самой природе самодержавно-крепостнического строя, и приписал их торжеству нового порядка, разрушившего патриархальную правду жизни. С большой смелостью разоблачая отрицательные стороны действительности, С.-К. не мог ничего противопоставить мрачному окружающему. Далекий от революционного движения крестьянства, драматург не видел тех положительных общественных сил, к-рые могли бы служить ему социальной опорой в отрицании действительности.

Отсюда—глубокий пессимизм, проникающий «Дело» и «Смерть Тарелкина», лежащая на этих пьесах печать бескрылости, отсутствие в них освежающего дыхания больших прогрессивных идей.

Но тем не менее познавательная и художественная ценность творчества Сухово-Кобылина огромна. Значение его правильно определил сам драматург. Сетуя на то, что цензура надела на него пожизненный намордник, С.-К. писал: «За что? за то, что его сатира произведет не смех, а содрогание, когда смех над пороком есть низшая потенция, а содрогание—высшая потенция нравственности».

Творчество С.-К., отобразившее с беспощадным реализмом самодержавно-крепостническую Россию, объективно служило революционно-демократическому движению.

Библиография: I. Картины прошедшего. Писал с натуры А. Сухово-Кобылин, М., 1869; Трилогия, Гослитиздат, М., 1938.

II. Гуревич Л. Я., А. В. Сухово-Кобылин (Литературный портрет), «Вестник и библиотека самообразования», 1903, № 20; Дризен Н. В., Драматическая цензура двух эпох (1825—1881), изд. «Прометей» Н. Н. Михайлова, без места и года изд., стр. 198—200 (первоначально в журн. «Русский библиофил», 1916, № 2, стр. 43—45); Гроссман Л., Преступление Сухово-Кобылина, 2 изд., «Прибой», Л., 1928; Его же, А. В. Сухово-Кобылин (Жизнь, личность и творчество), вступ. ст. в кн.: Сухово-Кобылин А.В., Трилогия, М.—Л., 1927; Сахновский В., Театральная судьба Трилогии Сухово-Кобылина, там же; Смирнов Кр. А., Драматург-гегельянец А. В. Сухово-Кобылин, «Труды Ярославского педагогического института», т. III, вып. I—Литературно-лингвистический сбор., Ярославль, 1929.

III. Кашин Н. П., Библиограф. обзор изданий А. В. Сухово-Кобылина и литературы о нем, в кн.: Сухово-Кобылин А. В., Трилогия, 1927. *В. Гольдингер*

СУХОМЛИНОВ Михаил Иванович [1828—1901]—историк лит-ры, академик. Р. в семье

профессора в Харькове. Окончил в 1848 Харьковский ун-т по историко-филологическому факультету. С 1852 состоял адъюнктом, с 1860—профессором Петербургского ун-та; в 1872—академик.

По своим литературоведческим взглядам С. в раннюю пору своей деятельности находился под влиянием эстетического метода (см. магистерскую диссертацию «Взгляд на исторический ход русской драмы», 1850), но очень скоро примкнул к культурно-исторической школе.

Фактический материал, собранный С., не потерял своего значения до настоящего времени. Издание сочинений Ломоносова (1891—1902) с объяснительными примечаниями С. и сейчас не заменено другим. Большой интерес представляет монография: «О древней русской летописи как памятнике литературном» (1856), в к-рой С. подошел к литературоведческому изучению летописи.

Библиография: I. История Российской Академии, вып. 1—8, СПБ, 1874—1888; А. Н. Радищев, автор «Путешествия из Петербурга в Москву», «Сб. Отд. русск. яз. и слов. имп. Ак. наук», т. XXXII, прил. № 6, СПБ, 1883; Изд. полного собр. сочин. Ломоносова, 5 тт., СПБ, 1891—1902; Исследования и статьи о русской литературе и просвещении, 2 тт., Петербург, 1889; Исследования по древней русской литературе, Петербург, 1908.

III. Симони П. К., Хронологический список ученых и литературных трудов и изданий М. И. Сухомлинова, СПБ, 1901; Шахматов А. А., акад., Речь, посвященная памяти М. И. Сухомлинова, «Изв. имп. Акад. наук», т. XV, № 2, 1901; ср. «ЖМНП», 1901, № 11; Архангельский А. С., Памяти М. И. Сухомлинова и И. Н. Жданова, 1901, Чтения в обществе любителей русской словесности; Петухов В. Е., Материалы для биографии М. И. Сухомлинова, «Изв. Отд. русск. яз. и слов. Ак. наук», т. XVI, 1911, кн. 2; Материалы для биографического словаря действ. членов имп. Академии наук, ч. II, П., 1916.

СУХОТИН Павел Сергеевич [1884—1935]—поэт, прозаик и драматург. Р. в семье помещика в Тульской губ. Начал свою лит-ую деятельность как поэт в 1909.

Творчески С. складывался под влиянием А. Блока, И. Бунина. В лирике своей он воспевал древнюю Русь. Его увлекали образы народных легенд и преданий («Углич», «Богородица Маков-цвет»), он широко использовал темы монастырской и усадебной жизни («Послушание», «Колокола св. Паисия», «Осень», «Домой», «Зимний сторож» и поэма «Далекий день»). Поэзия С. глубоко пессимистична и овеяна мистическими настроениями (сб. «В черные дни», М., 1922). Прозаические произведения С. [«Записки русского Кота» (сб. «Ветвь», М., 1919), «Вишни для компота» (Л.—М., 1927) и др.] свидетельствуют о знакомстве писателя с деревенской жизнью, но не отличаются глубиной идейного содержания. С.—лишь наблюдатель, скользящий по поверхности жизни. Пьесы С. в большинстве не самостоятельны. Свои сюжеты автор заимствует из произведений классиков, напр. «Амур в лапоточках» (М., 1927), сделанная по одноименной повести Н. Лескова, и «Человеческая комедия», написанная на основании романов О. Бальзака. У С. имеется несколько переводов в стихах и прозе с провансальского и персидского языков. С. написал ряд книг для детей, в к-рых использовал свое близкое знакомство с миром русской сказки.

Библиография: I. Кроме упомянутого в тексте: Астры. Стихи, М., 1909; Царская жемчужина. Сказка, изд. И. Сытина, М., 1911; Горькая луковка. Сказка, изд. И. Сытина, М., 1911; Полынь. Стихи, изд. К. Ф. Некрасова, М., 1914; Березовое царство, изд. К. Ф. Некрасова, М., 1915; Дурочка и др. рассказы, изд. «Творчество», М., 1919; Поминки поэту. Сцены (Памяти Блока), изд. «Книгопечатник», М., 1922; Календарик. Сказки и побаски, изд. З. И. Гржебина, М., 1923; Сказка о медведе, ЗиФ, М., 1924; Глухая крапива. Стихи, изд. автора. М., 1925; Лисьи норы, изд. «Правда», М., 1925; Васильковые дурачества. Пьеса, М., 1926; Грозовые тучи, изд. Главполитпросвета, М., 1926; Куриная слепь. Рассказы, изд-во «Прибой», Л. [1927]; Игрушка. [Рассказы], изд-во «Огонек», М., 1928; Мара. Рассказы, изд. «Федерация», М., 1930; Это будет. Пьеса, ГИХЛ, Л.—М., 1931; Тень освободителя [Пьеса], ГИХЛ, М., 1932; Бальзак. [Биография], изд. Журн.-газ. объединения, М., 1934; В людях. Пьеса, изд. Цедрам [М.], 1934. *В. Ш.*

СУШИ [Су Дун-по, 1036—1101]—знаменитый китайский поэт, ученый и государственный деятель эпохи династии Сун. В 1057 С. выдержал экзамен на высшую в империи ученую степень «цзинь-ши». Навлекши на себя гнев в придворных кругах своими стихотворными сатирами на сановников, С. в 1072 ссылается в Хуан-чжоу. Название хижины «восточного склона холма» (Дун-по), где живет в это время С., принимается им как литературное имя.

Возвращенный из ссылки в 1086, Суши занимает ряд видных постов, но в 1094 вновь высылается за непочтительный отзыв о покойном императоре.

С.—один из самых замечательных мастеров эссе («фу», *см. «Танская поэзия»*). Многие произведения С. носят философский характер, причем его философские воззрения проникнуты средневековым даосским мистицизмом. Из произведений этого рода особенно замечательна «Красная стена». В эссе С. сочетает точность и выразительность языка с мистическими настроениями и идеями. Это не мешало С. в других своих произведениях быть ортодоксальным конфуцианцем. С. оставил ряд трактатов по вопросам экономическим, политическим, историческим и даже медицинским («Су Чэнь лян фан», в 8 книгах, составленная им вместе с Чэнь Го), зоологическим и ботаническим («Улэй сян Чань чжи»). Полное собрание его сочинений (Дун-по, цюань цзи, в 115 книгах) начало издаваться еще при жизни С. (Полное собрание сочинений С. имеется в биб-ке ин-та Востоковедения Академии наук СССР). В начале XII в. Ши Юанем был составлен комментарий к поэзии С. («Ши чжу Су-ши», в 42 книгах), к к-рому была добавлена биография С. («Дун-по нянь-пу»), написанная Ши Су (сыном Ши Юаня).

Библиография: Il. Giles H. A., Gems of Chinese Literature, L., 1884; Его же, A. Chinese biographical dictionary, rev. and greatly enlaged, Shanghai, 1922; Его же, A. History of Chinese Literature, L., 1901 (нов. изд., N. Y., 1927); Margoulies G., Le kouwen Chinois, P., 1926; Sélections from the works of Su Tung-P'o, transl. into English mith introduction, notes and commentaries by C. Drummond. Le Gros Clark (Foreword by E. Ch. Werner), London, 1931; The Prose-poetry of Su Tung-P'o, being translations into English of the...» «Fu» ...by C. Drummond. Le Gros Clark (Foreword by Ch'ien Chung-Shu), Shanghai, 1933.

СЦЕНАРИЙ [scenario]—первоначально краткое изложение событий, свершающихся по ходу действия в спектакле.

Понятием С. драматургия обязана Commedia dell'arte. Устанавливая основные сю-

жетные узлы комедии и указывая состав действующих масок и те темы, к-рые должны были быть этими масками разыграны, С. предоставлял полную свободу действия актерам, обязанным заполнить сюжетную схему речью и действиями изображаемых персонажей. Помимо изложения содержания действий (в сценарии обычно было 3 действия), С. содержал в себе указания на вставные номера—так наз. lazzi. В С. же указывались места, в к-рых «любовники» произносили свои стихотворные монологи (concetti); в С. более позднего времени иногда приводились тексты этих монологов и песен; тут же отмечались сцены потасовок, обычно завершающие действие. К С. прилагался список необходимых по ходу спектакля вещей—такой перечень встречается уже в сборнике сценариев Фламинио Скала.

К началу XVII в., к тому времени, когда наиболее искусные труппы Commedia dell'arte все чаще и чаще начали приглашаться во дворцы королей и вельмож, С. начинают издаваться в виде сборников, первый из к-рых (сборник Flaminio Scala) появился в 1611. Он состоял из 50 сценариев, 40 из них были комедиями, а остальные феериями, среди к-рых упоминалась и одна трагедия. Вслед за этим начали появляться чуть ли не каждый год все новые и новые сборники. Их полный список, содержащий несколько сотен сценариев, можно найти в книге английского ученого K. M. Lea «Italian popular comedy, a study in the Commedia dell'arte 1560—1620, Oxford, 1934».

Важнейшими сборниками сценариев были сборники Locotelli (179 сценариев) [1618—1622], Corsini (10 сценариев), Bartoli (22 сценария, изд. 1880). Имеется сборник итальянских сценариев и на русском языке: «Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733—1735», изданы в 1917.

В подражание итальянским С. появляются сценарии и французские (особенно большое количество), испанские, английские и русские: «Шутовская комедия» (в названном сборнике).

Дальнейшее развитие С. определяется историей Commedia dell'arte в целом, ее сдачей позиций лит-ой драме. С. принужден был уступить место писанному тексту.

Роль реформатора С. «Comédie Italienne» выпала на долю французского драматурга Мариво, написавшего в 1720 комедию «Арлекин, облагороженный любовью». Еще более радикальным реформатором С. Commedia dell'arte был Гольдони. В своих комедиях он, не порывая полностью с импровизационным театром, превращал традиционные С. в писанные пьесы. Социально-дидактическая задача, к-рую ставил перед собою театр Гольдони, не могла быть осуществленной при системе С. Тут необходим был твердый текст, утверждающий определенную систему социальных и этических идей. С. должен был исчезнуть совершенно. И, несмотря на попытки К. Гоцци возродить некоторые вольности импровизационного театра, С. погиб под напором лит-ой комедии.

На очень короткий срок С. снова возрождается в период увлечения эстетического театра жанром Commedia dell'arte. Но это искусственное воскрешение С. никакого серьезного значения, даже для буржуазного театра начала XX в., не получило.

Термин С. из области театра перешел в кино. Строение С. для кино характеризуется двумя моментами, отличающими его от старого театрального С.,—включением технических указаний для съемки и монтажа («крупным планом», «наплыв» и т. п.) и включением пояснительных текстов для зрителя. В целом кино-С. представляет своеобразное повествовательное целое, где технические указания позволяют подчеркнуть значение той или иной сцены, а соотношения пояснительного текста и следующей за ним сцены дают широкий простор воображению. Отсюда—попытки некоторых авторов перенести кино-С. в лит-ру как особую форму повествования (напр. «Доногоо-Тонка, или чудеса науки», русск. пер., Гиз, П., 1922—Ж. Ромена); к этому же роду лит-ры относятся и кино-С., написанные беллетристами и предназначенные также и для чтения (напр. «Строгий юноша» Ю. Олеши). *Г. Б.*

СЧИТАЛКА—жанр детского фольклора (*см.*), рифмованная или нерифмованная игровая прелюдия, задача к-рой—распределить роли в предстоящей игре. Как и другие виды фольклора, С. имеет в основе песни и игры, сопровождавшие древние обряды. Об эволюции С. и ее пути можно судить по записям, к-рые начали производиться с первой половины прошлого столетия. В 1837 в сборнике И. П. Сахарова «Сказания русского народа» впервые появляются детские стихотворные тексты, ныне относимые к С. В настоящее время мы имеем десятки книг с записями текстов С. и разбором их.

Чисто служебным назначением С. (распределение ролей при игре) объясняются особенности ее: строгая ритмичность, обилие рифм, необходимость скандирования в быстром темпе, особое внимание, уделяемое не смыслу произносимых слов, а результатам, получаемым при счете. Обыкновенно полная С. имеет зачин, ход и концовку, тесно связанные между собой. Сюжет С. чрезвычайно разнообразен; он часто складывается под влиянием фольклора взрослых: частушки («Сидит Маня на крыльце, с выраженьем на лице»), старые народные песни («Ехал мальчик по Казаки») и пр. Но более всего на сюжет С. влияет детский фольклор: небылицы («Огуречик, огуречик»), скороговорки («Ехал грека через реку»), издевки («Алеха-требуха съел корову да быка»), загадки («За горами и долами стоит ящик с пирогами»), потешки («Тилинь-бом, тилинь-бом, загорелся кошкин дом»), школьные и книжные стихотворения («На печи калачи, как огонь горячи») и т. д.

Заимствованием текста считалки из других языков объясняется обильное количество «заумных» слов в считалке: напр. исковерканное французское стихотворение звучит так:

«Энгель, пенгель, катанетэ,
Ки тамбетэ, малонетэ,
Пом дор, пом даржан» и т. д.

Текст С. отличается повторениями, как связанными с текстом по смыслу, так и бессмысленными:

«Катилось яблоко мимо сада,
Мимо сада, мимо града...»,

парными словами: «Вени-мени», «Янка-данка», «Ати-бати» и т. д., внутренней рифмой: «Конь ретивый, с длинной гривой» и т. п.

Характерно также обилие числительных количественных:

«Раз, два, три, четыре, пять,
Шесть, семь, восемь, девять, десять,
Выплыл белый месяц...» и т. д.

и порядковых:

«Первый бравой,
Другой кудрявой...»

Библиография: Виноградов Г., Русский детский фольклор, Иркутск, 1930. *Н. К.*

СЫЗДЫКОВ Жакан [1901—]—казахский советский поэт. Член КП(б) К. Р. в семье бедняка-скотовода. Начал писать с 1924. Первые его стихи печатались на страницах газеты «Востандык-Туы». В своих сатирических произведениях С. резко высмеивал нравы враждебных революции баев. Наиболее характерные из больших произведений С.—поэмы «Майколь тамы» (памятник Майколь) и «Али-Карт». Первая рисует рабское положение казахской женщины до революции; вторая показывает процесс выдвижения новых людей в советском казахском ауле. К недостаткам творчества С. следует отнести схематичность его образов.

Казиздат и КИХЛ выпустили ряд сборников стихотворений С.

«СЫН ОТЕЧЕСТВА»—журнал общественно-политический и лит-ый, изд. в Петербурге. Возник в 1812 «ради помещения реляций и частных известий из армии для опровержения вредных толков насчет хода происшествий». Редактором с основания журнала был Н. И. Греч, к-рый вскоре стал и издателем его. С 1814 программа «С. о.» была расширена—введены отделы истории, лит-ры и науки, затем—обзор журналов, к-рый принял полемический характер после идейного объединения с журналом Ф. В. Булгарина, основавшего в 1822 «Северный архив».

С 1825 журнал редактировали Греч и Булгарин совместно; он выходил то параллельно с «Северным архивом», то под общей обложкой.

«С. о.»—один из пионеров, прививавших в России тип журнала, близкий к современному. В 30-х гг. «С. о.» вместе с другими журналами вытесняет прежде популярные альманахи и перенимает их ведущую роль в лит-ре. Значительную часть содержания «С. о.» составляли известия из-за границы, но информация о внутренней жизни страны совершенно отсутствовала по нескольку лет.

В годы, предшествовавшие восстанию декабристов, в «С. о.» печатались Рылеев, Кюхельбекер, Марлинский, к нему был близок Грибоедов, печатался Пушкин. Однако после 14 декабря «С. о.» становится одним из проводников николаевской реакции вместе с газетой Греча и Булгарина «Северная пчела». Литературно-художественные произведения (почти исключительно переводные) получили постоянное и первое место с 1825.

Лит-ое направление «С. о.» определялось как борьбой с классицизмом, так и с романтизмом. Собственные литературно-художественные позиции журнала не отличались определенностью; беллетристика его характеризуется установкой на занимательность фабулы и лжереалистическую правдоподобность бытовых описаний при игнорировании или искажении основных явлений действительности. В основном тематика беллетристики ограничивалась миром семейных отношений.

Большое место в журнале занимали статьи по лит-ым вопросам, путешествия и воспоминания, а также статьи научные.

Отношения «С. о.» с современными ему журналами были обостренными, начиная с резкой полемики (в начале 20-х гг.) против «Русского инвалида» и «Дамского журнала». Тотчас по возникновении журнала Н. Полевого «Московский телеграф» [1825] «С. о.» принял его в штыки. Вражда эта сменилась союзом, когда Полевой разошелся с передовой лит-рой, представленной группой Пушкина, против к-рой с 1830 Булгарин начал непримиримую борьбу, доходя до прямых политических доносов. Сервилизм, борьба с передовой лит-рой подкрепляли в глазах общественного мнения слухи о связях Булгарина с III отделением.

В 1838 издание журнала перешло к книгопродавцу А. Ф. Смирдину, редакторами же некоторое время оставались Булгарин и Греч, затем один Греч, к-рого в 1839 сменил Никитенко, а последнего в 1841 О. И. Сенковский. В дальнейшем редакторы и издатели «С. о.» менялись очень часто, вместе с ними менялись содержание и внешность журнала. С большими перебоями он выходил еще ряд лет и прекратился в 1852.

В 60-х гг. под этим названием начал выпуск журнала А. Старчевский, но это издание ничем кроме названия не связано с предыдущим.

Библиография: II. Скабичевский А. М., Очерки истории русской цензуры, СПБ, 1892; Лемке М., Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX столетия, СПБ, 1904; Греч Н. И., Записки о моей жизни, изд. «Academia», М., 1930.

III. Лисовский Н. М., Библиография русской периодической печати 1703—1900 гг., П., 1915; Указатель статей серьезного содержания, помещенных в русских журналах прежних лет. Изд. Н. Бенардаки и Ю. Богушевича. Вып. 1, «Сын отечества», СПБ, 1858.

СЭАМИ Юсаки Мотокие [1363—1443]—теоретик феодальной драматургии и основоположник японского театра Но. Этот вид театрального творчества в первоначальном своем виде являлся выражением народного искусства. С основанием С. школы театрального искусства Кандзэ, покровительствуемой феодальным сюзереном Японии сёгуном Асикага Еосимицу [1368—1394], театр Но был им превращен в театр феодальной аристократии, идеология к-рой широко распространялась среди мелкого дворянства—самурайства.

Как драматург С. написал и переработал около 150 пьес из основного репертуара (200 пьес) театра Но. С. придал этим пьесам законченную драматическую форму ёкёку—драматизированная поэма, к-рая состояла из

пролога, диалога и эпилога и рассчитана на двух исполнителей, нескольких вспомогательных персонажей («спутников»), а также участие хора. С. выработал виды сценических движений и танцев и разработал музыкальную сторону театра Но, установив форму ариозо для лирических частей, хоровых песен, для эпического повествования, хора, декламационного речитатива для диалогов. В трактате о театре и драматургии («Кадэнсё») С. признавал необходимость воплотить в искусстве Но все типы своего времени—вплоть до «угольщиков и солеваров», а в качестве основных положений выдвигал принцип реалистического отображения жизни («мономанэ») и принцип художественного преломления этой жизненной правды («юген»). С. был не только драматургом, композитором, хореографом, теоретиком и критиком, но также актером и режиссером-постановщиком, воплощая т. о. в себе теорию и практику феодально-аристократической драматургии.

Наиболее ценными пьесами С. являются: «Такасаго», «Иоро», «Хакуракутэн» и др.—из цикла мистерий; «Иоримаса», «Кагэкиё», «Санзимори», «Ацумори» и др.—из цикла героических пьес; «Юя», «Хагоромо» и др.—из цикла романтических пьес; «Сумидагава», «Миидэра», «Сэмимару» и др.—из цикла бытовых пьес; «Курумадзо», «Ямауба» и др.—из цикла фантастических пьес.

СЭНКИ [«Боевое знамя»]—литературно-художественный журнал, основанный в Японии в мае 1928 путем слияния двух журналов левого направления «Дзен-Эй» (Авангард) и «Проретариа Гейдзюцу» (Пролетарское искусство). До 1930 был органом «Паняпонской федерации пролетарского искусства» (ПАРУ). В С. принимали участие писатели, художники, театральные деятели и т. д., ориентировавшиеся на пролетариат. Журнал не замыкался в рамках художественной лит-ры, освещал вопросы международного положения. Несмотря на свое в общем реформистское направление, С. подвергался жестоким политическим репрессиям: налеты на типографию, аресты редакторов, запрещение продажи на Формозе и в Корее и т. д. Тираж журнала с 7 000 экземпляров поднялся до 23 000 в 1930. В декабре 1931 в связи с усилением японской реакции С. и его дочерние журналы «Сенен-Сэнки» для детей и «Фидзин-Сэнки» для женщин были закрыты. Журнал и издательство С. имели свои заслуги в деле антиимпериалистической пропаганды. В частности, издательством С. выпущен на японском языке ряд советских романов.

СЭНРЮ—наиболее популярный жанр поэзии ремесленников и торговцев Иедо (ныне Токио), возникший в период разложения японского феодализма и формирования нового общественного уклада. По своей форме С. напоминают обычные хокку (см.), т. е. трехстишие—с первым стихом в пять слогов, вторым—в семь, третьим—в пять. По содержанию С. в легкой шуточной форме рисует быт ремесленников и купечества, одновременно высмеивая наиболее отталкивающие черты феодального строя. Проникнутая бодростью и оптимизмом, она отличается краткостью и выразительностью, лаконичностью и добродушным юмором. Свое название она получила от одного из городских старшин г. Иедо—Карай Сэнрю [1717—1790], поэтическая деятельность к-рого способствовала широкой популярности этого вида городской поэзии.

СЮ Эжен [Eugène Sue, 1804—1857]—виднейший представитель массовой социальной беллетристики 40-х гг. во Франции. Сын придворного врача.

«Сентиментально-мещанский социал-фантазер», по определению Маркса, С. является типичным писателем-профессионалом эпохи возникновения массового рыночного спроса



на лит-ру. Приспособление к требованиям широкого читателя характерно для С. на всех этапах его творчества. Свою деятельность начал как драматург. Выдвинулся рассказами. Сборник «Плик и Плок» («Plik et Plok») снискал ему почетное по тем временам прозвище «французского Купера». Колониальная экспансия (захват Алжира и др.) возбуждает в 30-х гг. живой интерес к экзотическим странам. Увлечение байронизмом находится в апогее. Все это обеспечивает успех таких морских и колониальных романов С., как «Атар-Гюль» (Atar-Gull, 1831); «Кукарача» (La Coucaratcha, 1832—34) и др., где на фоне тропического пейзажа действуют гордые, разочарованные личности, таинственные злодеи и безумно-смелые морские волки. В романах из современной ему жизни [«Сесиль» (Cécile, 1835), «Артур» (Arthur, 1838) и др.], так же как и в условно-исторических — «Латреомон» (Latréaumont, 1837), «Маркиз де Леторьер» (Le Marquis de Letorières, 1839)—и других зарисовки, нередко портретные, легитимистских салонов подвергнуты той же обработке в духе байронизма, как и наблюдения, легшие в основу первых романов. Современники впрочем находили, что пресыщенное, самолюбивое, отравленное ядом рефлексии и позерства поколение 30-х гг. запечатлено в ро-

манах С. как живое. Однако в отличие от его дворянских бытописателей (Мюссе и др.), у С., чем дальше, тем настойчивей выступает типично буржуазное морализирование. «Матильда» (Mathilde, 1841), разоблачающая испорченность аристократии, знаменует совершившийся переход С. на новые, левобуржуазные позиции. Наиболее популярны «Парижские тайны» [1842]—первый социальный роман С. Чрезвычайно доходчивым в этом произведении оказалось применение традиционных приемов «романа ужасов» к свежему, политически актуальному материалу—описанию быта парижской нищеты и преступного мира. Превознесенный Консидераном, Пиа, Ламартином, роман нашел беспощадную оценку у Маркса, обстоятельно показавшего в «Святом семействе» его идейное убожество и психологическую фальшь, продемонстрировавшего эклектизм идеологии С., скомбинированной из осколков реакционного буржуазного филантропизма и сентиментально-утопического социализма. С оценкой Маркса гармонирует и отклик Белинского на роман С. (см. замечательную статью Белинского



Дюбуло. Иллюстрация к роману Э. Сю «Парижские тайны», Париж, 1844

о «Парижских тайнах», Избр. соч., т. II, Гослитиздат, 1937). Великий русский критик с негодованием обрушился на художественную фальшь и благонамеренный реформизм романа, затемнившие критику социального неравенства, церкви, брака и традиционной морали, но зато отвечавшие вкусам лево настроенного городского мещанства 40-х гг. Грандиозный успех «Парижских тайн» и антиклерикального «Вечного жида» (Le Juif errant, 1848) означал не только революционизирование этой среды, но и ее политическую аморфность, ярко проявившуюся в ходе революции 1848.

Почти все романы С., начиная с 1837, шли сперва фельетонами в умеренно-либеральных газетах («Journal des Debas», «Constitutionel» и др.), находя доступ к читателю, нередко не бравшему до того книги в руки,



Гард. Иллюстрация к роману Э. Сю «Вечный жид», Париж, 1846

и в свою очередь привлекая его к газете (во время печатания «Вечного жида» в «Constitutionel» число подписчиков поднялось с 3 000 до 40 000, в читальнях устанавливались очереди, не знающим грамоты читали вслух портье и соседи). Обращение к массовому мещанскому читателю, необходимость на протяжении ряда месяцев держать его в постоянном ожидании продолжения, торопливость самого процесса писания породили характерную для романа-фельетона технику: упрощенность психологических мотивировок, сентиментально-мелодраматический подбор персонажей, сложность интриги, при обилии кульминационных пунктов, подчас сводящих изложение к монтажу разрозненных выразительных ситуаций, растянутость, наконец эмоциональность и неряшливость языка. В отличие от другого корифея романа-фельетона, А. Дюма, опоэтизировавшего разгульную жизнь дворянского искателя приключений, С. внес в свои романы элементы демократического реализма — сочувственные описания быта рабочих, трактовку характеров как результата воздействия общественной среды, популяризацию идей утопического социализма. После «Вечного жида» популярность С. еще продолжала расти. Перед 1848 имели заметный успех «Мартин-найденыш» (Martin l'enfant trouvé, 1847) и цикл «Семь смертных грехов» (Les sept péchés capitaux, 1847). В 1850 С. выбирают в Национальное собрание (Маркс оценил эти выборы как «шутку в угоду гризеткам»). После 1851 он эмигрировал. Гнет цензуры и разочарование мелкой буржуазии в розовых идеалах

40-х гг. тяжело отразились на лит-ой судьбе С. Лучшее из его последних произведений, революционно-историческая эпопея «Тайны народа» (Les Mystères du peuple, 1849—57), подверглось запрету во Франции, а потом и в других странах.

Библиография: I. Русские переводы из Сю многочисленны. Многие из них указаны современными отзывами в работе Е. Б. Покровской (см. ниже). Новейшее изд. Агасфера (4 тт.) в пер. С. Ильиной, под ред. и со вступ. статьей и комментариями Ю. И. Данилина дано изд-вом «Academia», М.—Л., 1933—1936.

II. Маркс К. и Энгельс Ф., Святое семейство, Сочин., т. III; К. Маркс, Классовая борьба во Франции с 1848 по 1850, Сочин., т. VIII; Маркс и Энгельс об искусстве. Сост. Ф. П. Шиллер и М. А. Лифшиц. Под ред. А. В. Луначарского, М., 1933, стр. 64—86, 157. Указания на др. высказывания Маркса и Энгельса о Сю см. по «Библиографическому справочнику», приложенному к этому же изданию (№№ 68, 117, 180, 182, 205); Белинский В., Рецензии на «Парижские тайны» («Отчет. записки», 1844, март) и «Терезу Дюнойе» («Современник», 1847 или Полн. собр. сочинений под ред. Венгерова, т. X); Gros J.-M., Le mouvement littéraire socialiste depuis 1830, P., 1904; Teeg S. L. F., Die sozialen Elemente in den Romanen E. Sue's, Greifswalder, Diss., 1921; Atkinson N., E. Sue et le roman-feuilleton, Nemours, 1929; Jarbinet G., Les Mystères de Paris d'Eugène Sue, P., 1932; Веселовский Ю., Э. Сю в изд.: История западной литературы (1800—1900), под ред. Ф.Батюшкова, т. II, кн. 7, М., [1914], стр. 473—477; Покровская Е. Б., Литературная судьба Е. Сю в России (1830—57), «Язык и литература», сб. V, Л., 1930 (здесь же и библиография); Данилин Ю., Эпоха сороковых годов и «Агасфер» Эжена Сю, вступит. статья к «Агасферу», т. I, в изд. «Academia» [М.—Л.], 1933; Лифшиц М., Маркс о «Парижских тайнах» Сю, «Октябрь», 1933, № 3. *И. К.*

СЮАРЕС Андре [Suarés André; Félix-André-Yves Scantrel, 1866—]—французский писатель. Известен как автор многочисленных критических статей, монографий, лирико-философских фрагментов и очерков. Произведения других жанров (стихи, драмы) для него не характерны и малозначительны. Издавал одно время [1917—1918] журнал «Remarques», заполнявшийся им самим и ограниченный в распространении (200 экз.).

С. интересен как выразитель упадочнически-реакционных настроений в буржуазной лит-ре империалистической эпохи: уход от объективной действительности, культ собственного «я», уклон в иррационализм и мистику, ориентация на католическую церковь, пессимистическая окраска всех настроений и многие другие специфические признаки декаданса свойственны С. Интуиция для С.—единственное орудие познания мира. Особенно резко подчеркивает он антагонизм отдельной личности и общества, рассматривая главным образом с этой точки зрения творчество Вагнера, Шекспира, Ибсена, Достоевского, Льва Толстого и др., у которых ищет доказательства своих идей («Wagner», 1899, «Tolstoi vivant», 1911, «Trois hommes», 1913, «Poète tragique», 1921). Много также писал С. и о Гёте.

Предчувствие неизбежности надвигающейся социальной революции и страх перед близящимся концом капиталистического строя С. выражает в «Sur la vie» [1909—1912]. Здесь С. является одним из предшественников современной империалистической реакции, называя революции постыдными катастрофами, утверждая, что «...толпа—тесто для сильных». Общественно-политические выступления С. продиктованы реакционными национал-шовинистическими его взглядами.

В книгах «Idées et visions» [1913] и «Le livre de l'émeraude» [1901] С. дает импрессионистские зарисовки провинциальной Бретани, принимая нищету как неизбежную деталь картины и игнорируя социальные противоречия. Как писатель С. склонен к реторическому многословию и любит «высокий стиль». Образы его часто натянуты и претенциозны.

Проникнутое шовинизмом творчество С. служило целям идеологической подготовки буржуазной интеллигенции к мировой войне.

Библиография: I. Кроме перечисленных в тексте: Les poèmes de l'humeur triste, P., 1919; Le voleur d'enfants, P., 1927; Le survivant, 1928; L'enfant de la haute mer, P. 1031. *Н. П.-Ф.*

СЮЖЕТ. 1. С. в лит-ре—отражение динамики действительности в форме развертывающегося в произведении действия, в форме внутренне-связанных (причинно-временной связью) поступков персонажей, событий, образующих известное единство, составляющих некоторое законченное целое. С. есть форма развертывания темы, характерная гл. обр. для драматических и повествовательных произведений; в них С. составляет динамический стержень композиции. С наибольшей силой организующая роль С. выступает в драме, к-рая и получила свое наименование по этому признаку (греческое слово drama—действо). Аристотель, создатель реалистической эстетики античности, в своей «Поэтике» уделяет большое место проблеме С., определяя его как «подражание действию», «сочетание фактов». При этом Аристотель настаивает на утверждении доминирующей роли С. в драме, в частности в трагедии, к-рая «есть подражание не людям, но действию и жизни», цель к-рой—«какое-нибудь действие, а не качество» и для к-рой С. «есть основа и как бы душа». В повествовательных произведениях С. составляет их драматическую сторону (что допускает возможность их инсценировки), к-рая здесь совмещается с более или менее развитым описанием, а также авторскими высказываниями эмоционально-лирического, философского или публицистического характера. Меньшую роль С. (в указанном его смысле) играет в лирике. Движение в лирике зачастую выступает не как развертывание цепи событий, случающихся с персонажами и связанных причинно и во времени, но часто как смена эмоций, идей, настроений, переживаний субъекта, вызванных явлениями действительности. Конечно это относится не ко всякой стихотворной поэзии, к-рая может иметь и повествовательный (поэма, басня, повесть в стихах и др.) и драматизованный характер (драматическая поэма), и воплощаться в переходных лиро-эпических жанрах (баллады и др.). Под С. следует разуметь не всякую динамику в лит-ом произведении, не всякое движение образов, смену настроений, развитие мотивов, не всякое развитие идеи, воплощенное в образах, но лишь ту динамику, к-рая дается в виде объективно совершающегося действия, события. В противном случае стирается грань между С. и вообще содержанием лит-ого произведения; от этого смешения предостерегал еще Белинский («Из лит-ых и журнальных заметок

1842 г.»). Конечно под событиями, совершающимися с персонажами, нужно разуметь не только внешние, но и внутренние, психологического порядка, психологические конфликты, переломы; не только исключительные, грандиозные события, но и обыденные, мелкие, образующие повседневное течение жизни; а в качестве персонажей могут выступать не только люди, но и антропоморфизированные животные, олицетворенные силы и предметы живой и мертвой природы.

2. Общим пороком формалистического рассмотрения С. является неумение раскрыть познавательное значение С. как одной из важнейших сторон сложного художественного целого. Так акад. А. Н. Веселовский в своих работах хотя и не отрицал содержательности С., однако оперировал с сугубо абстрактными сюжетными схемами, алгебраическими формулами мотива, в к-рых тщательно фиксировалось количество членов ситуации, накопление ситуаций в С. и в то же время игнорировалась историческая конкретность поступков, событий, содержание ситуаций, движущие силы С. В результате такого абстрактного, опустошающего подхода, такого вылущивания содержательной значимости художественной формы Веселовский приходил к выводу, что «новая поэтическая эпоха» работает над «исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым пониманием жизни, к-рое собственно и составляет прогресс перед прошлым». Здесь «понимание жизни», данное в образе, сводится к чему-то вторичному, внешнему, что легко вмещается в какую угодно комбинацию образов, в любую форму.

Именно эта сторона работ Веселовского, это абстрагирование С. от содержания было доведено до логического конца русскими формалистами, понимавшими С. как технологию лит-ого мастерства, как «чистую» форму, при изучении к-рой в понятии содержания надобности не встречается (Шкловский и др.). В представлении формалистов сюжетосложение—это игра автора с абстрактными схемами, к-рые не имеют отношения к действительной жизни и к-рые освежаются, по мере надобности, путем «остранения».

С точки зрения марксистско-ленинского литературоведения С. дает образное обобщение ситуаций и событий действительной жизни, так или иначе осмысленной художником. Понимаемый формалистически С., напр. «Отцов и детей» Тургенева, распадается на ряд слабо объединенных сюжетных линий (история отношений Базарова к Павлу Кирсанову, к Одинцовой и т. д.), каждая из к-рых может быть сведена к бессодержательным схемам взаимоотношений между персонажами. Взятый в его с о д е р ж а т е л ь н о м е д и н с т в е С. «Отцов и детей» представляет собой показ истории крушения «нигилистических» (как их определяет автор) идей разночинца-демократа при его попытке претворить свои теории в реальную жизненную практику. При этом мы видим в романе, с одной стороны, более или менее адэкватное отражение современных социальных явлений, исторически правильную постановку проблемы (зарождение радикально-демократической оппозиции, ее борьба с дворянским обществом, с дворянской культурой), а с другой стороны—ложную тенденцию автора, обусловленную ограниченно-классовой, либерально-дворянской точкой зрения и приведшую к исторически неправильному разрешению проблемы—к попытке всем течением романа развенчать представителя исторически-прогрессивного течения и, в конечном счете, оправдать представителей перестраивающегося дворянства.

В С., вымышленном художником, через конкретные судьбы, частные события, борьбу лиц, индивидуализированные поступки персонажей могут раскрываться типические, существенные процессы социально-исторической жизни. Удачно созданный С. может дать глубокое проникновение в социальные конфликты, ярко отразить состояние общества, как это имело место напр. у Бальзака. К таким глубоким С. принадлежит С. «Мертвых душ» Гоголя. С. «Мертвых душ», как в фокусе, отражал существеннейшие черты и процессы жизни в России Николая I. Между прочим, двойное заглавие этого произведения дает ясное представление об отличии С. от идеи: «Похождения Чичикова», история его «негоций» образует С.; и д е я произведения (его I тома) заключается в показе господствующего класса крепостнического общества, как сборища «мертвых душ», на смену к-рым идут пионеры капиталистического общества с душами деятельными, но низменными.

Необычайно поучительную критику С. трагедии Лассаля «Франц фон Зиккинген» развертывают Маркс и Энгельс в своих письмах к автору, оценивая степень правильности и глубины отражения в С. существенных черт действительного иеторического процесса.

3. С. как отражение действительности через действование есть специфическое преимущество драматического и повествовательного родов лит-ры. Причем это преимущество выражается не только в том, что через С., как таковой, отражаются существенные процессы, события действительной жизни, но и в том, что действие 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 через действие» (Гегель); притом в действии характер обнаруживается независимо от представлений самого человека о себе. Сущность как человеческих отношений, так и самого человека лучше всего раскрывается через действование, через С. Сюжет составляет важнейшую сторону тех «типичных обстоятельств», в к-рых выступают «типичные характеры». На важность С. для изображения характеров указывал еще Аристотель.

Единство С. и характера не должно пониматься как непременное «соответствие», в иных случаях оно обнаруживает противоречия. Так напр. у прогрессивных, бунтарски настроенных романтиков субъективная значительность и активность характера оказы-

ваются в противоречии с незначительностью его проявлений в действии, что отражает скованность индивидуальности в самих действительных условиях данного общества. В этом случае намечается тенденция к разложению С., повествования, к лирическому выражению протеста, к использованию субъективных форм изложения, как дневники, исповеди, письма и т. п. («Герой нашего времени» Лермонтова, некоторые немецкие романтики). В других случаях может иметь место уже не противоречивое единство, а разрыв между С. и характером, что означает всегда художественную ущербность произведения. На это обстоятельство указывает Энгельс в письме к Гаркнес, в рассказе к-рой «Городская девушка» он видит типический характер, поставленный в нетипические обстоятельства. Нечто подобное мы наблюдаем в «Отцах и детях» Тургенева. Характер Базарова обладает рядом черт типических и верных действительности, но в то же время Тургенев, ведя Базарова к краху, ставит его в нетипичные, несвойственные этому образу обстоятельства, отрывая его от действительной его социальной среды.

С. может служить не только целям обнаружения некоторого сложившегося характера; само становление характера может быть объектом, отражаемым в С. Так в «Матери» М. Горького на глазах читателя, шаг за шагом, в процессе действования, социальной борьбы вырастает характер Ниловны: от исходной придавленности, нераскрытости незаметной личности она поднимается к высокой, осмысленной человечности, к героизму, к сознанию целей человеческого существования. Путь Ниловны имеет своеобразные параллели в судьбах и в росте характеров других героев повести (Павла, Рыбина, Весовщикова). Конкретные, индивидуальные пути развития Ниловны и других героев повести отражают тем самым рост пролетариата в процессе его революционной борьбы, его превращение из «класса в себе» в «класс для себя». При этом характерной особенностью «Матери» является то, что классовая борьба развертывается здесь не только в форме столкновения индивидов (как это было и у критических реалистов XIX в.), но и в форме борьбы коллективов, что придает повести Горького черты эпопеи. Важнейшую роль характера для построения С. отмечает данное Горьким определение С. По Горькому, С.—это «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще ваимоотношения людей, история роста и организации того или иного характера».

4. В конкретном развертывании С. мы можем различить ряд сторон и моментов, типических для построения С. (хотя не всегда в нем наличных).

Элементом построения С. является с и т у а ц и я, т. е. взятое в определенный момент соотношение действующих сил, взаимоотношение персонажей. При этом, конечно, ситуация включает в себя не все стороны, связи, соотношения, существующие в отражаемой действительности, а лишь те, к-рые необходимы художнику для разрешения поставленной в произведении проблемы, к-рые в понимании автора являются типическими для изображаемого им объекта. В понятие ситуации включаются как конфликты между действующими лицами, так и внутренние конфликты в сознании героев. Ситуация, обнаруживающая резко выраженные противоречия, противоположность действующих в произведении сил, называется к о л л и з и е й. Коллизия, как указывает Гегель, приводит к узлу, к-рый может быть развязан лишь действием, отвечающим сущности характеров. Такое развертывание действия, при котором обнаруживается и осознается противоречие частных интересов отдельных лиц или групп персонажей и при к-ром эти лица, имея противоположные цели, сознательно ведут борьбу друг против друга, называется и н т р и г о й; особенное значение интрига получает в драме.

Не всякая ситуация в лит-ом произведении имеет конфликтно-действенный, драматический характер. В описательных произведениях или напр. в новеллах с ослабленной сюжетностью, рисующих жанровые сценки, в произведениях, приближающихся к художественному очерку, мы имеем дело со статическими ситуациями, не служащими отправной точкой для движения. И в повествовательное произведение обычно вводятся такого рода статические ситуации, не входящие в состав С., но служащие для обрисовки обстоятельств, истории, среды, психологии, идейных устремлений и т. д. Сюжетная же ситуация заключает в себе хотя бы зародыш динамики, требующей дальнейшего развития в действии, она входит в систему переходящих друг в друга ситуаций, являясь результатом предшествовавших и неся в себе потенции последующих ситуаций. Сюжетная ситуация не неподвижное положение, а лишь известный этап в непрерывно развертывающемся сюжетном действии, к-рым показывается изменение, движение, развитие отражаемых процессов действительной жизни. При анализе С. важно иметь в виду положение В. И. Ленина о концепциях развития: «Две основные (или две возможные? или две в истории наблюдающиеся?) концепции развития (эволюции) суть: развитие, к[а]к уменьшение и увеличение, как повторение, и развитие, как единство противоположностей (раздвоение единого на взаимоисключающие противоположности и взаимоотношение между ними). При первой концепции движения остается в тени самодвижение, его движ[ательная] сила, его источник, его мотив (или сей источник переносится во вне—бог, субъект etc). При второй концепции главное внимание устремляется именно на познание источника «само»движения» (Ленинский сборник, XII, 2 изд., 1931, стр. 324).

При анализе С. необходимо исходить не из отдельно взятой ситуации, а из перехода ситуаций, из сюжетного звена, к-рое может быть названо сюжетным мотивом. Исходя из отдельной ситуации, а не из мотива, легко можно просмотреть ту закономерность динамики, те движущие силы, к-рые являются пружинами С.

Диалектическому пониманию динамики жизни отвечает и требование от С. единства действия в качестве критерия художественности. Простая смена ситуаций, механическое их последование во времени, сопоставление внутренне не связанных событий, случайных происшествий еще не образует С., хотя бы в этих ситуациях участвовал один и тот же герой, как на то указывал еще Аристотель. От хорошо составленного С. (прежде всего трагедии) Аристотель справедливо требовал единого, законченного, целостного действия, имеющего определенное начало, середину и конец,—действия, эпизоды к-рого непрерывно следуют по необходимости или вероятности. Художественно совершенный С. имеет в себе «источник самодвижения»—отражение коллизий действительности, из к-рых этот источник вытекает; обнаруживающиеся в исходных ситуациях противоречия ищут разрешения в действии, к-рое приобретает таким образом характер единого в своих противоречиях процесса. При этом единство действия создается не только причинной связью, но и субъективной устремленностью героев к определенной цели, единством борьбы.

Требованию единства сюжетного действия не противоречит богатая разветвленность, многолинейность С. в том случае, если между отдельными ветвями С. существует внутренняя, содержательная связь (обнаруживающаяся напр. как контрасты, параллели, вариации по отношению к основной линии действия). В этом случае сложная разветвленность С. означает широкий охват многообразия действительности, ведущий к многостороннему уяснению ее закономерностей, ее сущности, как это имеет место в монументальном романе Л. Толстого «Война и мир», у Горького в «Жизни Клима Самгина», в циклических романах Бальзака или в ряде трагедий Шекспира. Наоборот, в других случаях множество сюжетных линий остается внутренне необъединенным, связывается лишь внешне и случайно, свидетельствуя о познавательной дефектности произведения. Так напр. причудливо-запутанное, необъединенное множество сюжетных линий, перебиваемых вставными новеллами, возвращениями вспять, в русских авантюрно-фантастических романах XVIII в. создает чисто декоративный эффект формальной игры. Случайное пересечение различных сюжетных линий используют подчас упадочные писатели XX в., выражая этим способом отрицание закономерности в динамике жизни.

Единство действия в совершенных лит-ых произведениях определяется в то же время тем, что художник не воспроизводит механически все неисчерпаемое множество явлений и связей действительности, но производит известный отбор каких-либо сторон жизни, каких-либо определенных связей, к-рые ему представляются типическими, избирает ту или иную тему и разрешает какую-то проблему. Соответственно, говоря словами Аристотеля, хорошо составленный С. должен «иметь начало, середину и конец», «не должен начинаться откуда попало, ни где попало кончаться». Таким органическим началом во многих (особенно в крупных) драматических и повествовательных произведениях является завязка, которая реализует в сюжете авторскую постановку проблем, обнажает исходные противоречия, рисует первое столкновение борющихся сил и служит первоисточником дальнейшего действия и борьбы. Завязке часто предшествует экспозиция (*см.*), т. е. обрисовка обстоятельств, при к-рых развернется действие, расстановка действующих сил, еще не вступивших в реальную борьбу. Особенно важным моментом для понимания лит-ого произведения является развязка, в которой дается то или иное разрешение противоречий, конечное соотношение борющихся сил, оценка автором результатов борьбы и тем самым то или иное решение поставленной автором проблемы. Очевидно, что единство действия сохраняется лишь в том случае, если развязка осуществляется действием, вытекающим из существа предшествующей борьбы сил и из характеров персонажей, а не путем deus ex machina, т. е. вторжения новой, посторонней силы, не участвовавшей в С. Последний способ разрешения коллизии свидетельствует о художественной слабости автора или о неясности его представлений о существе и направлении отражаемого им процесса действительности; этот способ встречается также в примитивно-тенденциозных произведениях, особенно если их тенденция противоречит действительному развитию исторического процесса. Однако нужно иметь в виду, что не всякое сюжетное произведение обладает завязкой, развязкой, экспозицией и пр. Эти моменты могут отсутствовать или быть мало выраженными в произведениях с ослабленной сюжетностью, напр. во многих автобиографических повестях. Также и произведение малых жанров, напр. новелла, может строиться без завязки и развязки в собственном смысле слова, заключая в себе лишь один сюжетный мотив, единственный переход от одной ситуации к другой, переход, к-рый может обнаружить противоречие сил, не раскрывая их борьбы (как напр. в новелле Чехова «Толстый и тонкий»).

Динамика явлений может быть показана писателем в форме синтетически-поступательного развития С., в форме прямой последовательности событий, т. е. в той, в к-рой они протекают в самой объективной действительности. (В этом случае между прочим сначала дается экспозиция, затем завязка, кульминационный пункт борьбы, развязка, эпилог.) Прямое последование лежит в основе напр. романа Толстого «Война и мир», романа Горького «Мать», трагедий Шекспира и т. д. Этому построению «истории» (нем. Geschichte), излагаемой в произведении, не противоречит, между прочим, введение форгешихте (Vorgeschichte), введение после того, как «история» уже началась, «предистории», т. е. более или менее связного сообщения об обстоятельствах и событиях, предшествовавших началу, завязке «истории», напр. введение в рассказ биографий героев по мере их появления на арене действия (как это обычно в романах Тургенева).

Но автор может рассказывать и самую «историю», прибегая к нарушениям хронологической последовательности событий, к перебоям, к з а д е р ж а н н о й э к с п о з и ц и и, к перерывам («на самом интересном месте») и т. д. Возможность такого построения особенно наглядно обнаруживает потребность в понятии ф а б у л ы, к-рым обозначается повествовательная основа, прямая последовательность рассказанных событий, как она может быть в конечном счете восстановлена читателем, в отличие от С., к-рый образуется последовательностью событий в том виде, в каком она сообщается автором. Такого рода перестановки, перебои и т. п. употребительны в приключенческих романах, в «романах тайн» (напр. в «Холодном доме» или в «Нашем общем друге» Диккенса, где создается сложная система тайн, постепенных или неожиданных узнаваний), подчас в психологических романах (у Достоевского). Непоследовательность в изложении, неполнота звеньев цепи событий, перестановки, запоздалые узнавания и т. п. часто мотивируются тем, что изложение ведется не от лица автора, знающего все происшедшее, а от лица р а с с к а з ч и к а, свидетеля или участника части событий или с точки зрения одного из героев (напр. у Достоевского). Если Л. Толстой излагает события, как бы уже зная их причины и исход, охватывая их в целом и осознав ход вещей, то Достоевский изображает их так, как они воспринимаются в момент их совершения с ограниченной точки зрения отдельного лица. Вводя читателя сразу в серединные кульминационные ситуации, в разгар острой борьбы, оставляя неизвестными причины ряда поступков, событий, Достоевский вызывает у читателя большое эмоциональное напряжение, тревожное недоумение перед развертывающимися событиями, усиленную жажду узнать смысл и закономерность совершающегося. Это построение отвечает у Достоевского состоянию действующих лиц, к-рые часто чувствуют себя заблудившимися в непонятной сумятице событий, и создает субъективно-иррациональный аспект восприятия жизненного процесса. Иной вид построения С., использующий в ходе действия перестановки—именно: аналитически-ретроспективный,—обнаруживают такие драмы Ибсена, как «Росмерсгольм», «Д. Г. Боркман», в к-рых действие на сцене представляет собой, собственно, лишь затянувшуюся развязку, а сама «история» восстанавливается урывками через воспоминания, сообщения, намеки, догадки. Такое ретроспективное построение путем восхождения от следствия к причинам, обратное действительному ходу вещей, заключает в себе гораздо менее живого, наглядного показа, отличается меньшей напряженностью и несет на себе печать психологизма, субъективности и умозрительности.

Сюжетный мотив, переход одной ситуации в другую выявляет еще один важный элемент С., а именно—те д в и ж у щ и е с и л ы, которые, с точки зрения автора, являются причинами показываемого движения. В качестве движущих сил в произведении могут выступать и так или иначе понимаемые закономерности социально-исторической жизни, и биологические законы, и вмешательство рока, мистических сил и т. д. Очевидно, что введение тех или иных пружин действия обусловливается уровнем и характером конкретно-исторического сознания автора, отражающего конкретно-историческое развитие действительности. В «Повести о Савве Грудцыне» (середины XVII в.), содержащей уже ярко выраженные реалистические тенденции, интерес к быту, движущей пружиной С. все же еще остается вмешательство в жизнь человека потусторонних сил, чорта и божества. Рост индивидуального самосознания, ослабление власти религиозных представлений отражается в «Повести о Фроле Скобееве» (конца XVII в.), где движущими силами являются индивидуальные побуждения и личные качества предприимчивого героя. В лучших произведениях советской лит-ры движущими силами С. являются исторические закономерности общественного развития, классовой борьбы, силы народа, борющегося против капиталистического рабства, за создание и укрепление социалистического строя.

Характером движущих сил С. определяется та или иная м о т и в и р о в к а вводимых автором явлений, событий. Так, в «Повести о Ф. Скобееве» эта мотивировка носит реалистический характер, а в «Повести о С. Грудцыне»—религиозно-мистический. Но в ряде случаев, особенно в фантастических произведениях, мы имеем дело с д в о й н о й м о т и в и р о в к о й. В этом случае в произведении складывается цепь намеков на «сверхъестественные» причины изображаемых событий, но наряду с этим даются поводы и для вполне реального объяснения их. Такая «вибрация» мотивировок характерна для мистически настроенных немецких романтиков или напр. для завуалированного мистицизма упадочников-импрессионистов конца XIX в. (напр. для ряда новелл Шницлера).

Для обнаружения движущих сил С. очень важным является момент п е р и п е т и и, которая, согласно определению Аристотеля, есть особый вид «перемены от несчастья к счастью или от счастья к несчастью», «перемена событий к противоположному, притом... по законам вероятности или необходимости». Так, в перипетии античной трагедии личные устремления близящегося к цели индивида впервые терпели крушение, и здесь обнаруживалась мощь противостоящих им сил—власть рока. В лит-ре конца XIX—XX в. можно выделить целый ряд новелл перипетии, в финале к-рых имеет место неожиданный поворот к противоположному, совершенно новое освещение происшедшего. Большим мастером новеллы перипетии является Чехов, к-рый этим способом обычно срывает маски, обнажает подлинную социальную сущность человеческих отношений (напр. в новелле «Толстый и тонкий»). Подобного типа новеллы Мопассана обычно стремятся обнажить в качестве действительных биологические побуждения, властвующие над человеком. У Генри новелла перипетии демонстрирует господство все переворачивающего случая.

В произведениях некоторых стилей и жанров, напр. в авантюрном романе, заостренная «сюжетность» проявляется как нагромождение событий, изобилие внешнего действия, острых, интригующих положений. В ряде случаев (напр. в средневековом рыцарском романе, в некоторых романах А. Дюма или Жюля Верна) такого рода сюжетность приводит к механическому последованию внутренне не связанных эпизодов, к нераскрытости характеров действующих лиц, к игре вымысла, к занимательной событийности, не способствующей глубокому отражению действительности. Однако в других случаях изобилие занимательных событий, авантюр оказывается вполне оправданным и получает содержательное значение. Так, в «Дон-Кихоте» Сервантеса часто отсутствует тесная причинная связь между отдельными группами эпизодов, но они являются вполне оправданными, поскольку все это многообразие ситуаций многосторонне раскрывает типические образы героев и их судьбу. Так, в «Жиль-Блазе» Лесажа многообразие нанизываемых авантюр, не всегда достаточно связанных причинно, служит целям широкого охвата жизни и выражает тенденции реализма на относительно ранней ступени его развития. В лучших романах Жюля Верна авантюрное построение С. является увлекательной формой для развития научной утопии или для развертывания широкой географической панорамы.

5. Образно отражая динамику действительности, С. в то же время содержит в себе то или иное авторское отношение к изображаемым явлениям. Построение С. тесно связано с жанровой структурой произведения. Миф, фантастическая сказка, героическая эпопея, рыцарский роман, романтическая поэма и пр.— каждый из жанров обладает своеобразными чертами сюжетосложения. Судьбы С. могут быть уяснены лишь в истории лит-ых стилей, складывавших те или иные жанры.

С. как образное отражение динамики жизни раскрывается во всем своем художественном достоинстве, в своих диалектических возможностях, во всей своей полноте и многообразии именно на вершинах мировой лит-ры— в древнегреческой драме, в трагедии Шекспира, у классиков реализма нового времени, в творчестве таких великих художников социалистического реализма, как Горький,—т. е. там, где художник оказывается способным наиболее глубоко проникать в сущность и направление исторического развития общества.

В этой связи очень важным является высказывание Энгельса о лит-ре «истинных социалистов»: «Истинный социализм в своей неопределенности не предоставляет возможности связывать отдельные факты, о которых нужно рассказать, с общими условиями, что помогло бы выявить на этих фактах поражающее и важное в них. Поэтому истинные социалисты и в своей прозе избегают истории. Там, где они не могут уклониться от нее, они довольствуются либо философской конструкцией, либо сухо и скучно регистрируют отдельные несчастные случаи и *социальные казусы*. И всем им в прозе и в поэзии не хватает таланта рассказчика, что связано с неопределенностью всего их мировоззрения» (разрядка наша) (К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., 1929, т. V, стр. 126).

С последней трети XIX в. в буржуазной европейской лит-ре, прежде всего в натурализме, а затем и в импрессионизме, символизме, конструктивизме, футуризме и т. д., обозначается утрата «таланта рассказчика», отход от С. как отказ от осмысления действительности в ее динамике и широкой связности.

В натурализме С. отрицается как вымысел с точки зрения поверхностно, позитивистски понимаемого правдоподобия. Произведения последовательных натуралистов начинаются и кончаются «где попало», утрачивают единство действия, определенную завязку и т. д., поскольку натуралист дает сырой «кусок жизни», случайный отрезок жизненного процесса, становясь в позу «объективного» наблюдателя, не ставящего перед собой никаких проблем; изображаемый процесс нигде не начинается и не кончается, а только длится. С утратой сколько-нибудь ясных представлений о направлении движения жизни исчезает четкая развязка. В изображаемой действительности сглаживаются противоречия, притупляются сюжетные коллизии, ослабляется борьба и действование; масштабы борьбы снижаются до уровня мелких и вялых повседневных столкновений (во имя того же позитивистски понятого правдоподобия). Характеры опустошаются, лишаясь волевого наполнения и ясно представляемых целей; исчезает необходимая связь между действием и характером. Лишаясь динамической основы, распадаются связи между изображаемыми явлениями, что наглядно обнаруживается в импрессионизме, где обессмысленное мелькание изолированных ситуаций объединяется лишь эмоциональными откликами субъекта. Даже в драме импрессионизма персонажи не объединяются действием, единой борьбой, а лишь сопоставляются как «сопереживатели». Полное господство получают в натурализме элементы статически-описательные, а в импрессионизме также и лирические, оттесняя и разрушая элементы повествовательно-драматические; культивируется жанр бессюжетной новеллы— зарисовки «с натуры», бессюжетный жанр обозрения и т. д.

Игнорирование С. имело место и в советской лит-ре, как в теории, так и в практике (напр. Лефа, Литфронта). Однако для основного русла советской лит-ры характерна, наоборот, борьба за глубокий, широко охватывающий С., каковым и отличаются лучшие произведения советских писателей (Шолохова, Фадеева, А. Толстого и др.). Минуя упадочную буржуазную лит-ру, советская лит-ра осваивает в области сюжетосложения наследие великих классиков реализма и на новой основе, в новом виде возрождает С. как художественную форму, необходимую для отражения действительности в ее развитии, в ее действенных и многообразных связях, в борьбе противоречий, в ее движении к будущему.

Библиография: П. Аристотель, Поэтика, пер., введ. и прим. Н. И. Новосадского, изд. «Academia», 1927; Веселовский А. Н., Собрание сочинений, серия I, т. I—Поэтика, т. II, вып. 1—Поэтика сюжетов, СПБ, 1913; Бем А., К уяснению историко-литературных понятий (I. «Мотив» и «Сюжет». II. Сюжет в лирике. III. Содержание, идея, тема), «Изв. Отд. рус. яз. и словесности Академии наук», 1918, т. XXIII, кн. 1; Фишер В., Повесть и роман у Тургенева, в сб.: Творчество Тургенева, изд. «Задруга», М., 1920; Белецкий А., В мастерской художника слова, в сб.: «Вопросы теории и психологии творчества», т. VIII, Харьков, 1923 [см. гл. II, «Выбор сюжета»], Мюллер-Фрейенфельс Р., Поэтика, Харьков, 1923; Жирмунский В., Байрон и Пушкин (Из истории романтической поэмы), изд. «Academia», Л., 1924; Томашевский Б., Теория литературы, Л., 1925; то же, 6 изд., М.—Л., 1931; Рыбникова М. А., По вопросам композиции, М., 1924; Скафтымов А., Поэтика и генезис былин, М.—Саратов, 1924; Шкловский В., О теории прозы, изд. «Круг», М.—Л. 1925, то же, изд. «Федерация», М., 1929; Эйхенбаум Б., Литература, изд. «Прибой», Л., 1927 [статья «О. Генри и теория новеллы»]; Асеев Н., Дневник поэта, изд. «Прибой», Л., 1929 [статья «Ключ сюжета»]; Spielhagen F., Beiträge zur Theorie und Technik des Romans, Lpz., 1883; Riemann R., Goethes Romantechnik, Lpz.—B., 1902; Goldstein M., Die Technik der zyklischen Rahmenerzählungen Deutschlands von Goethe bis Hoffmann (Diss), B., 1906; Bracher H., Rahmenerzählung und Verwandtes bei G. Keller, C. F. Meyer und Th. Storm (Ein Beitrag zur Technik der Novelle), Lpz., 1909; то же, 2. Aufl., Lpz., 1924; Dibelius W., Englische Romankunst, Bde I—II, B., 1910, то же, 2. Aufl., B. und Lpz., 1922 (русский перевод главы из этой книги: Дибелиус В., Морфология романа в сб.: «Проблемы литературной формы», изд. «Academia», Л., 1928); Schissel v. Fleschenberg O., Novellenkomposition in E. Th. A. Hoffmanns Elixieren des Teufels (Ein prinzipieller Versuch), B., 1910.

П. Михайлов, Б. Михайловский

СЮЖЕТЫ БРОДЯЧИЕ—устойчивые комплексы мотивов, составляющие основу устного или письменного произведения, переходящие из одной страны в другую и меняющие свой художественный облик в зависимости от новой среды своего бытования. Сюжет (*см.*) данного произведения, порой даже его фабула (*см.*), бывает настолько устойчив, что на всем пути остается почти неизменным; варианты же его, возникающие в зависимости от бытования сюжета в различных странах, дают возможность определить, путем сличения их, всю историю С. б. (Употребление терминов «сюжет» и «фабула» применительно к С. б. закреплено в литературоведении А. Веселовским и сохраняется в этой статье в тех же значениях).

Таковы С. б. рассказов и притч из сборников «Панчатантра» [«Калила и Димна»], «Деяния римские», «Тысяча и одна ночь», басен Эзопа, отдельных сказок, легенд, преданий и пр. В течение тысячелетий они не утрачивают единства структуры, обрастая, однако, на своем пути все новыми и новыми вариантами. Свойственные отдельным странам различия социально-экономического строя, языка, национальности, быта, культуры, религии кладут свой отпечаток на данный С. б., но не изменяют его целиком.

Примером преимущественно книжной передачи С. б. могут служить сюжеты в сборнике «Панчатантра»; они переносятся, как было установлено, с Востока на Запад и, преодолевая века и пространства, доходят до наших дней. Так обр. даже при письменной передаче круг взаимовлияний, бытований и распространений С. б. может быть почти бесконечным. Примеры устной передачи С. б. мы видим в новелле (фабльо) и сказке. Особенно типичные примеры бытования С. б. дает сказка (*см.*). Такова напр. русская сказка о Шемякином суде, родиной к-рой (согласно исследованиям) является Восток, а именно Индия, и параллели к-рой можно видеть в тибетском сказании, в сказке о каирском купце, в современных персидских сказках, в итальянских новеллах Джованни Серкамби, в английских стихах о водовозе Бусотто и т. д. Так же прочны С. б. и в баснях, но здесь преобладает письменная передача.

Обычно С. б. каталогизируются двумя способами. Одни исследователи кладут в основу каталога какой-либо особенно популярный сборник сказок («Сказки бр. Гримм») или новелл («Декамерон»), подбирая к нему параллели. Другие распределяют С. б. по определенным тематическим рубрикам, выделяя напр. следующие типы С. б.: героические, повествующие гл. обр. о славных подвигах героев, витязей, богатырей и пр.; таков напр. С. б. «бой отца с сыном» и пр.; мифологические или волшебно-сказочные, в основу к-рых легли предания о змеях, волшебных птицах, чудо-девице, скатерти-самобранке и пр. персонажах и предметах волшебных сказок; таков напр. С. б. в сказках и былинах о Змее Горыныче и спрятанной смерти и пр.; сказочно-бытовые, повествующие о бытовых явлениях, нашедшие отражение в сказке; таковы С. б. о мачехе и падчерице, о похищении жен и девушек как отголосок обычая «умыкания» и пр.; новеллистически-бытовые (сатирически-бытовые); таковы С. б. в ряде анекдотов о глупцах, в новеллах о вероломных женах и вдовах, в сказках про попа и мужика и пр. Разумеется, оба способа классификации С. б. в равной мере условны.

Разрешение проблемы происхождения и развития С. б. связано с историей фольклора в целом.

В 40-х гг XIX в. господствовавшая мифологическая школа стремилась объяснить совпадение в сюжетах эпоса, мифов, сказок сохранением в них общего достояния «родственных» народов. Однако наличие и у «неродственных» народов многих вариантов одного и того же сюжета, несомненные исторически засвидетельствованные факты передачи сюжетов из одной страны в другую привели к тому, что доводы мифологов о наследственности С. б. перестали быть убедительными. Существование и бытование С. б. начали объяснять заимствованием сюжетов с Востока, преимущественно из Индии. Так возникла школа заимствования (Бенфей и др.), подвергшая справедливой критике построения «мифологов». Антропологическая школа (Тэйлор) в свою очередь выступает против односторонностей школы заимствования, указывая, что совпадение сюжетов наблюдается в фольклоре народов, исторически не имевших общения, и может быть объяснено полигенезисом С. б. при наличии одинаковой ступени культурного развития соответствующих народов. С 70-х гг. интерес

к С. б. начинает возрастать, и к 90-м гг. школа заимствования занимает первенствующее положение. Изучая все возможные варианты сказок, повестей и пр., школа заимствования (особенно среди финских ученых) пытается приложить к фольклору методы реконструкции, выработанные сравнительно-историческим языковедением (см.). Основной целью исследования становится нахождение «праформы» (первоосновы) сюжета. Схематизм и чрезмерное увлечение изучением сюжетных схем, поиски формул и игнорирование самого сюжета, конкретной обстановки его бытования, при обилии материалов, превращает научную работу финской школы в технические справочные указатели, в каталоги формул, лишенных реального исторического содержания.

Советская фольклористика, разумеется, не отрицает исторического факта передачи отдельных С. б. из одной страны в другую. Но, встречаясь со сходством сюжетов в фольклоре разных народов, она учитывает не только возможность заимствования, но и возможность совпадения такого рода сюжетов в результате непосредственного народного творчества, развившегося в сходных политических, социально-экономических и культурно-бытовых условиях каждой страны. Вместе с тем она стремится выявить творческую переработку и тех С. б., факт исторической передачи к-рых не подлежит сомнению.

Библиография: II. Савченко С. В., Русская народная сказка (История собирания и изучения), Киев, 1914; Буслаев Ф., Перехожие повести и рассказы в книге автора: Мои досуги, ч. 2, М., 1886; Веселовский А. Н., Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине, СПБ, 1872; Его же, Разыскания в области русского духовного стиха, VI—X, СПБ, 1883 (Записки имп. Академии наук, т. XLV, СПБ, 1883); Его же, Поэтика, т. II, вып. I. Поэтика сюжетов (1897—1906), Собр. сочин. В. Серия I, т. II, вып. I, СПБ, 1913; Пропп В., Морфология сказки, Л., 1928; Панчатантра, Избранные рассказы, М., 1930; Сумцов Н. Ф., Разыскания в области анекдотической литературы. Анекдоты о глупцах, Харьков, 1898; Шор Р. О., Народные анекдоты о глупцах в индийской дидактической литературе, сб. «Художественный фольклор», вып. IV—V, М., 1929; Benfey T., Vorwort zum «Pantschatantra», Lpz., 1859; Clouston W. A., Popular tales and fictions, their migrations and transformations, 2 vls., Edinburg, L., 1887; Paris G., Les contes orientaux dans la littérature française du moyen âge, P., 1875 (русск. пер. под назв. «Восточные сказки в средневековой французской литературе», пер. Л. Шепелевича, Одесса, 1886); Cosquin E., Contes populaires de Lorraine, comparés..., 2 vls., P., 1886; Aarne A., Verzeichnis der Märchentypen, Helsinki, 1910 (рус. пер. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне — Н. П. Андреева, Л., 1929); Grimm J. u. W., Anmerkungen zu den Kinder und Hausmärchen, Neu bearb. v. J. Bolte u. G. Polivka, 4 Bde, 1913—1930; Landau M., Die Quellen des Dekameron, 2. Aufl., Stuttgart, 1884; журн. Финлядск. Академии наук «F.F. Communications», где помещены многочисленные монографии об отдельных С. б. *См.* также «*Сказка*», «*Фабльо*», «*Тысяча и одна ночь*».

Н. К.

СЮЛЛИ ПРЮДОМ [René François Armand Sully Prudhomme, 1839 — 1907] — псевдоним французского поэта Рене Франсуа Армана Прюдома. Обучался классическим языкам в лицее Бонапарта и в 1856 получил звание баккалавра наук. После этого поступил на службу на один из заводов Крезо. Однако С. вскоре оставил это место и возвратился в Париж, где некоторое время занялся изучением нотариального права. Издание первого сборника стихов «Stances et Poémes» [1865] было встречено всеобщим одобрением; это дало ему возможность посвятить себя всецело лит-ой деятельности. В 1869 выходит в его переводе и с его предисловием «Le premier livre de Lucréce» и в 1869 сборник «Les Solitudes». Другие книги С.: «Poésies (Les Épreuves, Les Écuries d'Augias. Croquis Italiens...»), 1872, за к-рыми последовали «Impressions de la guerre» [1872], «Les Destins» [1872], «La Révolte des fleurs» [1874], «La France» [1874], «Les Vaines tendresses» [1875], «La Justice» [1878], «Le Prisme» [1886], «Le Bonheur» [1888], «Les Solitudes» (второе издание, 1894), «Oeuvres de prose» [1898], «Sully Prudhomme à Alfred de Vigny Sonnets» [1898]. Кроме произведений художественных, С. принадлежат три работы теоретического характера: «Réflexions sur l'art des vers» [1892], «L'Expression dans les beaux-arts» (вошло в кн. Oeuvres. Prose. 1883), «Testament poétique» [1901]. В 1881 был избран членом Французской академии, а в 1902 награжден Нобелевской премией.

С. объединяет с поэтами «Парнаса» одинаковая вражда к рассудочности Ламартина и лирической беспорядочности Мюссе, виртуозная техника стиха и строгая законченность формы, но вместе с тем его творчество представляет преодоление тенденций парнасской поэзии при использовании ее средств. Исключительно эстетическому восприятию действительности и выражению ее во внешних пластических образах он противополагает моральное и логическое осознание ее. В его лице мыслитель работает рука об руку с поэтом. Он не замыкается подобно парнасцам в гордом одиночестве художника. Его поэзии не чужды социальные мотивы, к-рые совершенно несвойственны парнасцам. В то время как взоры последних были обращены к временам давно прошедшим или экзотическим странам, внимание С. было устремлено на современность, он чувствовал себя сыном своего века и своего народа. Переживания С.-гражданина выражены в «Impressions de la guerre», в сонетах, составивших поэму «La France», где он разделяет чувство национальной скорби по поводу неудачной войны 1870—1871 и старается одновременно пробудить в молодом поколении мужество и уверенность в будущем. Если парнасцы были не чужды феодальных и католических тенденций, увлекались порою учением о нирване, то С. заявлял себя решительным позитивистом; он пытался сочетать художественное постижение мира с научным. На этом пути он являлся предшественником так наз. «научной поэзии» Рене Гиля и его последователей. Но это стремление разрешить в поэзии стоящие перед современной наукой задачи приводило нередко С. к абстрактному аллегоризму. В этом недостатки его поэм: «Les écuries d'Augias», «Les Destins», «Le Zénith». Более удачны поэмы: «La Justice» и «Le Bonheur». В первой из них поэт после тщетных поисков справедливости в общественной жизни и в устройстве вселенной вообще находит ее в сердце человека; во второй «фаустовская» проблема разрешается в том смысле, что счастье невозможно найти

ни в жизни чувств, ни в области знания, оно лишь в самопожертвовании.

Вместе с тем следует отметить, что представление об основных силах истории, о классовой борьбе было чуждо С. В полном соответствии с рационалистическими основами своего мышления С. ждет преобразования человеческого общества от прогресса науки и искусства, к-рые должны стать доступными всем людям.

Широкой известности как во Франции, так и за ее пределами С. обязан своим лирическим произведениям. Лирическая поэзия С. является одним из звеньев в той линии развития французской поэзии, к-рая связана с гимнами Альфреда де Виньи и Сент-Бёва. В ней творчество С. соприкасается с творчеством его младших современников—символистов. Правда, и в этой области на стихах С. лежит неизменная печать рассудочности, мешающая ему отнестись со свойственной другим поэтам доверчивой непосредственностью к жизни и природе: таковы напр. его «Le ciel», «La grande Ourse», но зато другие лирические стихотворения проникнуты такой утонченной нежностью и замкнуты в такую совершенную форму («Les yeux», «Prière», «Les voici»), что они заставляют отвести С. одно из видных мест среди лириков Франции.

Библиография: I. Перечень произведений С.—в тексте. Существуют три сборника переводов из С. на русск. яз.: Сюлли-Прюдом в переводах Андреевского, Анненского, Апухтина... (и др.), СПБ, 1911; Избранные стихотворения. Сб., сост. П. Н. Петровский, Изд. «Польза» (в серии «Универс. библиотека», № 863), М., 1913; Избранные стихотворения. Составил П. Н. Петровский. Сборник, изд. «Земля и фабрика», М., 1924.

II. Brunetière F., L'Evolution de la poésie lyrique en France au dixneuvième siècle, t. II, P., 1894; Coquelin G., Un poète philosophe Sully Prudhomme, P., 1882; Sainte-Beuve Ch. A., Nouveaux lundis, t. X, P., 1868; Carô T., Poètes et romanciers, P., 1888; France A., La vie littéraire, 2-e série, P., 1890; Verlaine P. [под псевдонимом Pierre et Paul], Les hommes d'aujourd'hui, P. [с 1903]; Zyromsky E., Sully Prudhomme, P., 1908; Цебрикова М. К., Поэт-мыслитель, «Русская мысль», М., 1887, кн. II; Леметр Ж., Современные писатели, СПБ, 1891 (см. стр. 59—89—Сюлли-Прюдом); Деген Е., Новейшая французская лирика, «Новое слово», СПБ, 1896, № 9 (июнь). *В. Шишов*

СЮПЕРВЬЕЛЬ Жюль [Supervielle Jules, 1884—]—современный французский поэт. Р. и долго жил в Южной Америке. Для творчества С. характерны упадочнические настроения буржуазной интеллигенции—отрыв от действительности, иррационализм. От феерической романтики странствований, от экзотических поэм, образы к-рых связаны с колоритом Южной Америки, С. переходит в последних сборниках к личным переживаниям и ощущениям. Характерны для С. его мистические поэмы: «Gravitations» (1925, перераб. изд. 1932), «Le forçat innocent» [1930], «Les amis inconnus» [1934]. Гнетущее состояние духовного разлада с окружающим и самим собой, чувство одиночества и страха—основные мотивы ущербного мироощущения С. Идеалистическая концепция мира приводит С. к сомнению в реальности вещей, к сомнению в реальности собственного существования. Страх смерти, предвидение конца наполняют «печалью без названия» большое количество его поэм.

С. избегает пафоса, его стихи по преимуществу тоскливые мелодии. Стремясь, несмотря на импрессионизм образов, к простоте выражения, он пишет с нарочитым примитивизмом формы и умышленной небрежностью в подборе рифм. Его лиризм часто достигает большой силы. С. принадлежат несколько романов, повторяющих основные мотивы его творчества, наиболее полно выраженные им в поэзии.

Библиография: Кроме перечисленных в тексте: Les poèmes de l'humeur triste, P., 1919; Le voleur d'enfants, P., 1927 (роман, его продолжение: Le survivant, 1928); L'enfant de la haute mer, P., 1931. *Н. П.-Ф.*

СЮРРЕАЛИЗМ—течение в лит-ре и изобразительном искусстве, возникшее на французской почве, почти непосредственно после распада и ликвидации дадаизма как лит-ой школы. С. выразил настроения растерянности перед мерзостью современного капитализма и капиталистической культуры и выступал в сущности под теми же лозунгами, что и дадаизм: во всяком случае большинство поэтов, примыкавших к «дада», оказались в рядах сюрреалистов (А. Бретон, Ф. Супо, П. Элюар и др.). Подобно дадаизму, С. прокламировал высокую ценность «младенческого» ощущения мира и действительности, утверждая примат подсознательного над сознанием и логикой. Соответственно этому содержание подсознания и все «иррациональные» переживания имеют с точки зрения С. такую же важность и такое же значение, как явления и вещи реальной действительности, если не больше: они еще более несомненны, они «сверхреальны», и потому их претензии на то, чтобы стать предметом искусства, еще естественнее, чем претензии реальной действительности. С. оказался гораздо «философичнее», чем дадаизм, и значительно менее нигилистичным, чем он, но по существу означал те же явления «распада сознания», что и дада. Поэтому художественный метод сюрреалистов весьма близок к дадаистскому. Здесь мы имеем тот же «распад образа»: сюрреалисты пользуются материалом, взятым из мира реальности, т. е. словом (в поэзии) или формой предметов (в живописи), но они требуют, чтобы соотношения между «объективно данными образами ни в малейшей степени не отражали реальных соотношений». Обосновывая и практически творя такое чисто субъективистское и асоциальное искусство, С. претендует не только на формальную, но и на политическую революционность. Все декларации сюрреалистов заявляют о ненависти к капитализму и преданности делу рабочего класса. Однако творческая практика С. настолько расходилась с их декларациями, что сюрреалисты не были приняты в Ассоциацию революционных писателей Франции. Около 1931 в рядах сюрреалистов началось расслоение: подлинно-революционные элементы С. (Л. Арагон, Р. Деснос и др.) порывают с сюрреалистскими принципами и постепенно переходят на позиции революционного реализма. Между 1931 и 1935 вышли «Красный фронт» (Le front rouge, 1931), «Ура, Урал» (Hourra l'Oural, 1934), «Базельские колокола» (Les cloches de Bâle, 1934) Арагона, весьма значительные произведения революционной лит-ры Запада. «Красный фронт» вызвал во Франции судебное пресле-

дование против поэта, причем сюрреалисты выступили с протестом против действия властей [1932], но протест был отредактирован так, что представители радикальной общественности и коммунистическая пресса не могли не подвергнуть его резкой критике.

Библиография: П. Ф р и д Я., Сюрреализм, «Новый мир», 1931, № 2; Е г о ж е, Сюрреализм, капитализм и революция, «Интернациональная литература», 1933, № 4; B r e t o n A., Manifeste du surréalisme, Poisson soluble, P., 1924; Е г о ж е, Les pas perdus, P., 1924; Е г о ж е, Introduction au discours sur le peu de réalité, P., 1927; Е г о ж е, Le surréalisme et la peinture, P., 1928; Е г о ж е, Second manifeste du surréalisme, P., 1930; B r e t o n A., C h a r R., C r e v e l R. etc., L'Affaire Aragon..., P., 1932; B r e t o n A., Qu'est-ce que le surréalisme, P., 1934; R a y m o n d M., De Baudelaire au surréalisme, P., 1933; G a s c o y n e D., Short Survey of surréalisme, L., 1935. *Н. Рыкова*

СЯО Эми [Сяо Сань, 1899—]—китайский революционный поэт и литературовед. Р. в дер. Сянсян (провинция Хунань). Окончив учительскую семинарию, три года учительствовал. Принял участие в антияпонском движении «4-го мая 1919» и в движении «ли-



тературной революции». Писать С. начал рано. В 1919 он—деятельный участник студенческой газеты «Сян-цзян ревью», выходившей под редакцией Мао Цзе-дуна. Совместная учеба и общение с Мао и другими помогли С. стать поэтом-революционером. Великая Октябрьская социалистическая революция в СССР и национально-освободительное движение Китая оказали на С. большое влияние. С. начал изучать марксизм-ленинизм. В поисках заработка и образования С. в 1920 уехал во Францию, где прожил два года в тяжелых материальных условиях; побывал также в Бельгии и Германии. В 1922 С. вступил в КП Китая, затем в КП Франции. В том же году С. направился в Москву. Здесь он поступил в КУТВ. В 1923 С. вступил в ВКП(б). Летом 1924 С. вернулся в Китай, где вел подпольную и комсомольскую работу, был членом ЦК Кит. КСМ. В это время С. опубликовал ряд публицистических статей в партийных и комсомольских органах, писал агитки, листовки в стихотворной форме и т. п. В 1928 С. возвращается в СССР. Редактировал журнал «Интернациональная литература» на китайском языке.

С.—автор ряда поэм о борьбе китайского народа против японских захватчиков, о героизме китайской Красной армии, ныне народно-революционной 8-й армии, о мужестве безымянных бойцов, сражающихся за свободу Китая, о героизме испанского народа, сражающегося против франкистов, об интернациональной солидарности международного пролетариата. В стихотворении «Крезо-Шанхай» С. касается вопроса о судьбах китайской революции. В трех «Шанхайских колыбельных песнях» ярко обрисована тяжелая бесправная жизнь шанхайских рабочих, их преданность Советам. В «Нанкин род» звучит ясно осознанная массами классовая непримиримость. «Вата», «Память кантонской коммуны» раскрывают картины героической борьбы пролетариата и крестьянства. Жизнь и борьба крестьянства запечатлены в стихах «Тетушка Чжан приняла решение», «Судьбой осужденные» (или «Наша судьба такая») и др. Стихи «Песня рабочих и крестьян Манчжурии» и «Военный марш» пылают безграничной ненавистью к империалистическим захватчикам. Страстность, переходящая местами в героический пафос, сообщает стихам С. глубокую эмоциональность и убедительность. Они волнуют и зовут к борьбе. Свое восхищение страной строящегося социализма, ее вождями, ее счастливой жизнью С. изливает в целой серии стихов. С.—переводчик гимна «Интернационал» на китайский язык и автор массовых песен и стихотворений, написанных на народном, простом и ясном языке, зачастую в старой народной, но нередко и в совершенно новой форме. «Я пишу,—подчеркивает С. в предисловии к книжке своих стихов,—самым популярным языком и во многих статьях прибегаю к старой народной форме, конечно, с новым содержанием, чтобы литература действительно была массовой».

С.—политический поэт и глубокий лирик. Многие стихи и прозаические произведения С. переведены на русский язык, языки народов СССР и ряд европейских языков. С.—один из инициаторов латинизации китайской письменности, латинизации, основанной на разговорном языке народных масс и к-рая в противовес непреодолимо трудной иероглифической письменности должна стать орудием для поднятия культурного уровня китайского народа.

Библиография: I. Стихи, изд. «Огонек», М., 1932 (в перев. на русский яз. А. Ромма); Стихи, изд. ГИХЛ [М.], 1932 (в том же переводе); За Советский Китай (сб. стихов), Дальгиз [Хабаровск], 1934 [в перев. А. Ромма]; Стихи Сяо Саня, сб. на кит. яз., Дальгиз [Хабаровск], 1934, Кровавое письмо (сб. стих., изд. Гослитиздат, М., 1935) (в перев. на рус. яз. А. Ромма). Совместно с А. Смэдли, Рассказы о Китае, Харьков, 1934. *В. Х.*

Т

ТАБИДЗЕ Галактион [1892—]—выдающийся грузинский советский поэт. Р. в семье учителя. Учился в тбилисской духовной семинарии.

Т. один из организаторов журнала «Мнатоби», в разное время редактировал журнал «Ломиси». В июне 1935 Т. принимал участие в Парижском международном конгрессе революционных писателей. В 1933 ему присвоено звание народного писателя Грузии; в 1936, в связи с 15-летием установления советской власти в Грузии, поэт получил высшую награду—орден Ленина.

Табидзе начал печататься с 1908 в журнале «Чвени Квали». В 1907—1908 Т. примкнул к революционным кружкам. Из ранних стихов Табидзе необходимо отметить «Первый май»—стихотворение, полное революционного энтузиазма. Однако во времена реакции, наступившей после революции 1905, поэт уходит в мистику и крайний индивидуализм.

В 1914 Т. издал свой первый сборник стихов, насквозь пронизанный упадочническими настроениями, воплощенными в мистически-туманных образах. В этом смысле наиболее характерно стихотворение «Синие лошади». Романтико-меланхолическая настроенность поэта в данный период особо сказалась в цикле стихов о любви—«Мери». В этом цикле несомненно ощущаются влияния «Стихов о Прекрасной даме» и «Незнакомки» Блока, хотя образ Мери у Т., несмотря на мистический колорит, дан сравнительно в более реальном плане. Крайний индивидуализм делал поэта глухим к окружающей действительности. Для Т. как бы не существовало социальной среды. Поэт отрицал город и, воспевая деревенский примитив, искал общения с мистифицированной им природой. В этом смысле особенно примечательно стихотворение «Я и ночь». В понимании и восприятии природы Т. сказывалось некоторое влияние величайшего грузинского романтика первой половины XIX в.—поэта Николая Бараташвили. Поэзия Т. вообще явно обнаруживала зависимость от романтизма («Голубой цвет» и др.). Частое применение символа и метафоры, лишенных конкретно-предметного содержания и выражавших субъективно-иррациональные чувства поэта, было основным свойством поэтики Табидзе. Как мастер художественного слова Табидзе—один из талантливейших новаторов в грузинской поэзии XIX века: он обогатил грузинскую лирику новыми художественными средствами, новым метром и ритмом, своеобразными



формами композиции. Для стихов Табидзе характерны звуковые повторы и богатая внутренняя рифма. Однако очень часто Табидзе делал упор на музыкальность в ущерб смыслу. По сложной композиции образов, ритмике и лирической насыщенности стихи Т. являлись образцами художественного мастерства в грузинской лирической поэзии. Февральская и Великая Октябрьская социалистическая революции произвели огромное впечатление на Т. и получили в его творчестве своеобразное отражение.

В 1919 Т. издал вторую книгу стихов «Артистические цветы». Эта книга ярко показывала, что меньшевистский режим способствовал угасанию того творческого подъема, который был вызван революцией.

Мистико-символистское мироощущение поэта здесь еще более усугубилось религиозным экстазом. Поэт «искал гибели» и пел оды «фантастическим убийствам».

В 1921 с установлением советской власти в Грузии начался новый период в творчестве Т. Великие процессы социалистического переустройства жизни вызвали коренной перелом в художественном развитии Т. Из передовых представителей старой культуры в Грузии Т. один из первых смело шагнул в сторону революционного пролетариата. Восторженно воспевая пролетарскую революцию, Т. в первое время, однако, воспринимал ее лишь как стихийный бунт против ненавистного буржуазного общества. Будущее революции рисовалось поэту в смутных, неясных тонах. Революционная атмосфера и органическое включение в социалистическое строительство вскоре привело Т. к правильному осознанию сущности пролетарской революции. Т. делается подлинным певцом революции.

Т. создал целый ряд поэтических произведений высокого идейно-художественного значения: «Эпоха» [1927], «Пацифизм» [1930], «Революционная Грузия» [1931], «Пресса» [1932] и др. В «Эпохе» он касается актуальных политических проблем международного положения, классовой борьбы, интернациональной идеи, конкретных вопросов социалистического строительства. Революционная идейная направленность, широта охвата социальной действительности и художественная простота—вот характерные черты этих стихов. В творческом росте Т. высшей ступенью является «Революционная Грузия», где поэт рисует широкую картину социалистического строительства. Гиганты социалистической индустрии, колхозные поля, переустройство транспорта, Красная армия, пионерская жизнь, роль поэта в новой жизни, процесс социалистической переделки человека—вот факты и явления, для выражения к-рых Т. умеет находить слова большой поэтической силы. Разложение капиталистического мира—его хищнические империалистические стремления Т. мастерски изображает в поэме «Пацифизм». В поэме «Пресса» Т. разоблачает лакейство и торгашеский характер капиталистической печати, находящейся на службе у буржуазии, противопоставляя ей социалистическую советскую прессу.

Особо следует остановиться на великолепных стихах Т. о назначении поэта. Т. часто возвращается к этой теме. Резко отмежевываясь от своих старых индивидуалистически-эстетических позиций, Т. осуждает всякий отход от действительности, от народа. Он требует от поэта органической связи с народным творчеством. У Т. наблюдается коренное изменение языка: последний становится у него все более понятным, близким к разговорной речи, привлекательным своей простотой и народностью. Язык у Т. постепенно освобождается от мистико-декадентских оборотов. Изменяется и ритмическая структура стиха Т. Вместо монотонно-напевного ритма символистского периода его творчества у Т. появляется новая—динамическая ритмика стиха, созвучная радостной жизни Советской страны.

Если в поэзии Т. моментами еще ощущаются отдельные идейно-творческие срывы, то все же в общем по мере глубокого освоения социалистической практики поэт смело подымается к вершинам социалистического творчества, становясь одним из крупнейших художников советской эпохи и неутомимым борцом за социалистическую культуру.

Библиография: I. На грузинском яз.: Собр. сочин., т. I, 1927; т. II, Тифлис, 1935; Стихи, 1914; Артистические цветы, Тифлис, 1919; Эпоха, 1930; Пацифизм, 1930; Революционная Грузия, 1931; Пресса, 1932. На русском яз.: Избранные стихи, Тифлис, 1933; Стихи и поэмы, Закгиз, 1935; Избранные стихи, «Советский писатель», М., 1937. *Г. Абзианидзе*

ТАВАДЗЕ Соломон [1890—] (псевдоним «Оболи-Муша»)—грузинский писатель. Происходит из крестьян. С 1903 по 1906 работал на фабрике и чайных плантациях в Чакве. В 1906 за участие в революционном движении был сослан в Тобольскую губ. В 1910 был снова арестован и присужден к тюремному заключению на 10 лет.

Лит-ую деятельность Т. начал в 1912, вступив в ассоциацию «демократических поэтов» «Демос». Начало творчества Т. относится к периоду подъема революционного движения в стране [1912—1916]. Стихи поэта в то время были проникнуты стремлением к «светлому будущему», хотя последнее не имело для него конкретных очертаний (сборник стихов «Будущее»).

В период меньшевистской вакханалии в Грузии (1917—1921) Т., будучи меньшевиком, воспевал отдельные моменты меньшевистской деятельности и меньшевистскую «народную гвардию» (сб. стихов «Красная роза»).

После советизации Грузии, в период восстановления народного хозяйства, развертывания советского строительства и социалистической культуры в СССР, Тавадзе в своих произведениях не сразу мог освободиться от меньшевистского наследия. Он продолжал мечтать о далеком «туманном» будущем (стихи «Далекий свет»). В эпоху реконструкции в творчестве Т. наметился поворот в сторону советской социалистической действительности. К этому времени относится известный его роман «Гза мецамули», в к-ром Т. с большим художественным мастерством рисует социальные сдвиги пройденной эпохи и тенденции будущего развития страны.

После исторического постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 поэт окончательно перешел на платформу советской власти.

Его перу принадлежат художественные очерки из жизни некоторых горских племен Грузии, показывающие достижения в области социалистического строительства («Вершины»). Новый, еще не законченный большой роман Т. «Пртеби» (Крылья) посвящен героической советской авиации.

Библиография: I. На грузинском яз.: Будущее (Стихотв. и поэмы), Тифлис, 1918; На кресте страданий (Поэма), Тифлис, 1919; Красная роза (Сб. стихотв.), Тифлис, 1920; Из дневника тюрьмы, Тифлис, 1921; Далекий свет (Стихотв. и поэмы), Тифлис, 1924; Гза мецамули (Роман), Тифлис, 1930; Поэмы, Тифлис, 1931; Вершины (Очерк), Тифлис, 1935. *В. К.*

ТАВАСТШЕРНА Карл Август [Tavastjerna K. A., 1860—1898]—основоположник реалистической школы шведо-финской лит-ры. Т. положил конец господству эпигонов Тегнера

и Топелиуса, дал реалистическое изображение жизни финского народа, в особенности крестьянства, которое все еще воспевали как «патриархальное», игнорируя его изменившееся положение. Реализм Т., однако, не свободен от импрессионизма, а психологизм порою слишком субъективен. Лучшие произведения Т.: «Barndomsvanner» (Друзья детства), первый реалистический роман шведофинской литературы и первый опыт [1886] художественной прозы Т.; новеллы «Y. förbindelser» (Обязательства, 1888), «Ett missforstand» (Недоразумение) и «Kapten Tarnberg» (Капитан Тернберг); роман «Harda tider» (Тяжелые времена, 1891)—самое зрелое произведение Т. и лучший исторический роман своего времени; «Kvinnoregimente» (Женский полк, 1894)—второй крупный роман Т., отображающий финскую народную жизнь; роман «Patriot utan fosterland» (Патриот без отечества), «Lille Karl» (Карлуша, 1897)—автобиографическая повесть, отличающаяся тонким психологическим рисунком и считающаяся беллетристическим шедевром Т. Из стихотворений Т. лучшие вошли в 4-й сборник его стихов: «Dikter» (Стихотворения, 1896). Следует отметить также поэму «Laureatus» (Лауреат, 1897).

Библиография: I. Samlade skrifter, 10 vls, Stockholm, 1924. На русск. яз. переведено: Мать и сын. Роман из жизни финских крестьян. Перевод В. Фирсова, Петербург, 1897; Смерть—лучший друг. Роман, приложение к «Нов. журн. иностран. литературы», Петербург, 1901.

II. Söderhjelm W., Karl August Tavastjerna, D. 1—2 (Skrifter 1—2), Stockholm, 1924; Kihlmann E., K. A. Tavastjerna's diktning, Stockholm, 1926; Rørdam V., Svensk Literatur, København, 1911; Landquist J., Modern Svensk literatur i Finland, Stockholm, 1929.

ТАВЗИШВИЛИ (Тавзарашвили) Георгий Ясонович [1902—]—грузинский литературовед и педагог. Р. в дворянской семье. Учился в Тифлисском, а затем в Московском университетах. В настоящее время—профессор Тбилисского ун-та.

Т. работает по вопросам истории грузинской лит-ры и по истории грузинского театра. В своих статьях он дает преимущественно характеристику лит-ых направлений и группировок, уделяя мало внимания анализу отдельных художественных произведений. В основных своих исследованиях Т. делает попытку новой периодизации истории грузинской лит-ры («К вопросу о новой периодизации истории грузинской литературы»). В книжке «Грузинский театр» [1930] Т. впервые наметил основные вехи его возникновения и развития вплоть до современного театрального движения в Советской Грузии. Особо необходимо отметить монографию о Ш. Руставели («Назначение человека и идеи воспитания в поэме „Витязь в тигровой шкуре“», Тбилиси, 1937), где автор обосновывает мысль о том, что Руставели был представителем прогрессивно-демократического мировоззрения и поборником идеи всеобщего равенства.

Т.—автор ряда статей о грузинских писателях, написанных в виде предисловий к переводам их сочинений на русский язык. Кроме того Т. ведет работу по истории грузинской детской лит-ры.

ТАВТОЛОГИЯ [греческое—tautologéō—«говорю то же самое»]—термин античной стилистики, обозначающий повторение однозначных или тех же слов. Античная стилистика подводит многословие речи под три понятия: перисс о л о г и я—накопление одинаковых по значению слов, напр. синонимов; м а к р о л о г и я—обременение речи излишними пояснениями, напр. придаточными предложениями; т а в т о л о г и я—буквальное повторение тех же слов. Новейшая стилистика применяет ко всем этим понятиям общее обозначение—тавтология. Пример тавтологии из кельтской поэзии, вообще широко пользующейся тавтологией как художественным приемом: «...Ибо в б и т в е, в б о р ь б е и в б о ю, казалось ему, они были равны...» «Легче пасть от копья силы, смелости и ловкости боевой, чем от копья п о з о р а, с т ы д а и п о н о ш е н и я» («Ирландские саги», пер. А. Смирнова).

Благодаря особенностям семантического развития языка (*см. «Семантика»*), в частности благодаря ослаблению первоначального значения, изменению социальной оценки и забвению этимологии слова, Т. возможна в языке в целом ряде случаев, не воспринимаясь как таковая: «черные чернила» (так как могут быть «цветные чернила») и т. п. Отсюда—возможность ряда риторических и стилистических ф и г у р, построенных на Т. Особенно большое значение приобретает Т. в системах ритмической речи, построенных на п а р а л л е л и з м е. *R. S.*

ТАГИАТЯН Месроп [1803—1858]—армянский прозаик, поэт, публицист и педагог. Р. в г. Ереване. Окончил английский колледж в Калькутте. В течение многих лет был педагогом в Армении и в некоторых армянских колониях Ирана, Индии и Турции. Подвергался преследованиям за выступления против армянского духовенства и знати. Начал писать в 30-х гг. XIX в.

В своем послании [1828] к жителям Еревана Т. призывал к просвещению и воспитанию молодого поколения на началах буржуазной цивилизации. Из множества произведений Т. заслуживают внимания его сатирические стихи, стихи на интимные и патриотические темы, поэма «Сос и Сонтипи» [1847], романы: «Роман Вардгеса» [1846] и «Роман Варсеника» [1847].

В сатирических стихах Т. бичевал невежество, отсталость руководителей армянского духовенства, высмеивал скупость и алчность представителей армянской феодальной знати. В «Романе Вардгеса» Т. стремился вызвать к жизни былой «боевой дух армянских храбрецов» в целях освобождения порабощенной родины. В «Романе Варсеника» автор противопоставил паразитизму господствующих классов трудолюбие, волю к борьбе и упорство в достижении цели, проявляемые трудящимися. Романы Т. лишены исторической достоверности. Фабула «Романа Вардгеса» построена на фантастике. В «Романе Варсеника» Т. использовал один из многочисленных вариантов сказки, распространенной на Востоке. Произведения Т. написаны на древнеармянском языке, поэтому они

недоступны для широких читательских масс. В своем творчестве Тагиатян находился под влиянием армянской ложноклассической литературы.

Библиография: I. На армянском яз.: Роман Вардгеса, Калькутта, 1846; Роман Варсеника, Калькутта, 1847; Тутук (Свирель), Калькутта, 1847; Сос и Сонтипи, Поэма, Калькутта, 1847; Путешествие по Армении, Калькутта, 1847.

ТАГОР Рабиндранат [Rabindranāth Tagore или Thākur, 1861—]—крупнейший представитель современной бенгальской лит-ры, поэт, романист и драматург. Р. в Калькутте, в помещичьей семье. Первоначальное образование получил дома. В 1877 Т. был отправлен в Англию для изучения права. Эта поездка оказалась неудачной, и через год он возвра-



тился в Индию, навсегда отказавшись от юридической карьеры. По возвращении из Англии он всецело посвятил себя бенгальской лит-ре. Только в моменты наивысшего подъема политической жизни страны Т. обращается к общественной деятельности. По своим политическим воззрениям он является правым либеральным националистом, но официально никогда не примыкал ни к одной из политических партий. Одним из весьма интересных проявлений его общественной деятельности является его знаменитая школа Шантиникетан (Çantiniketan—«Мирная обитель») в гор. Больпуре (Bolpur). Эта школа впоследствии выросла в международный ун-т и в значительной мере содержится на средства своего основателя. Начиная с 1912, Т. совершает ряд путешествий в Европу, Соединенные штаты, Японию, Китай и в Советский Союз. В 1912 был впервые переведен на английский язык сборник его лирических стихов «Гитанджали» (Gītāñjali), и в 1913 Т. получил Нобелевскую премию. В следующем году, после начала мировой войны, он получил от британского правительства титул баронета (knighthood). В 1919 в виде протеста против известного расстрела британскими войсками безоружной толпы в г. Амритсаре Т. отказался от этого титула. Но вместе с тем он пишет в письме, обращенном к Ганди: «Я поэт и не могу сделаться воином... мое сердце говорит мне: „сядь в уголок и твори свою поэму"».

Т. вырос в аристократической обстановке, и с ранней юности проявил большой интерес к музыке, живописи и сценическому искусству. Особенно же сильны были его интересы к старой и новой бенгальской лит-ре; изучение индийских поэтов в значительной мере заменило ему недостаток систематического образования.

Т. начал писать в самой ранней юности, и первыми его произведениями были подражания старой вишнуитской и новой националистической лирике. В очень короткое время он достиг высокого мастерства и создал себе славу крупнейшего поэта Бенгалии. Лирика—наиболее излюбленная и богатая область творчества Т. Лирикой насыщены его драмы и глубоко проникнуты его прозаические произведения — рассказы, романы и повести. Именно поэтому Т. обычно углубляется в анализ душевных переживаний своих героев (правда, выступающих перед читателем в бытовой обстановке современной Бенгалии) и только через призму этих переживаний вводит изображение социальных и политических конфликтов («Дом и мир», «Гора»).

Наиболее яркими образцами его лирических произведений являются сборники стихов: «Вечерние песни» (Sandhyāsaṅgīta, 1884), «Утренние песни» (Prabhātāsaṅgīta, 1884), «Золотая ладья» (Sonār Tarī, напис. между 1891—1893, изд. 1895), «Читра» (Chitrā, напис. между 1893—1895, изд. 1896), «In memoriam Smaraṇa» (1904), «Svadeśa Saṅkalpa» (1904), «Переправа» (Kheyā, 1905), «Беглец» (Palātakā, 1918), «Purabi» (1925). Только небольшая часть лирики Т. переведена на европейские языки, гл. обр. на английский. Из лирических произведений на русский язык переведены сборники «Садовник» и «Гитанджали» и немногие другие стихотворения. В развитии бенгальской поэзии лирика Тагора сильна не своей оригинальностью, а доведением до исключительного совершенства старых поэтических форм с использованием всего богатства выразительных средств, которые развила средневековая бенгальская поэзия.

Из 20-ти драм Т. наиболее известными являются «Жертва» (Visarjjana, 1892), «Chitrāṅgadā» (напис. 1891, изд. 1892), «Раджа» (Rājā, 1910), «Почта» (Dākghar, 1912) и «Освобожденная река» (Muktadhārā, 1922). Драмы эти дают прекрасные образцы лирики и по своему характеру приближаются к драматизированным лирическим поэмам, весьма популярным в старой индийской лит-ре. С европейской точки зрения в них мало действия, но Т. в построении своих драм в значительной мере следует старой индийской традиции, к-рая считает главным достоинством драмы ювелирную отделку каждого стиха, тонкую психологическую обрисовку характеров и насыщение драмы изящной лирикой. С точки зрения этой традиции драмы Т. являются богатым вкладом в бенгальскую лит-ру. В области художественной прозы, помимо огромного количества мелких рассказов, Т. создал ряд романов. Наиболее известными из них являются «Гора» (Gorā, 1909), «Крушение» (Naukādubi, 1906) и «Дом и мир» (Ghare Bāhire, 1918).

Романы Т. с точки зрения предшествующей бенгальской лит-ой традиции являются наиболее оригинальными произведениями. Эта лит-ая форма нова для Индии вообще и Бенгалии в частности, и старший современник Т. Банким Чандра Чаттерджи дал первые романы и повести, в к-рых индийская тематика сочеталась с европейской литературной формой. По сравнению с романами и повестями Чаттерджи романы Т. выгодно отличаются большей композиционной стройностью, столь редкой в индийской лит-ре, большей динамичностью и тонким психологизмом. Индийский читатель видит в романах Т. завершение давней борьбы за овладение европейскими художественными формами. В этом отношении романы Т. сыграли огромную роль не только в развитии бенгальской, но и других индийских лит-р. Из малых прозаических форм Т. исключительный интерес по своей простоте, искренности и задушевности представляют его «Воспоминания», в к-рых он в яркой художественной форме живописует главнейшие события из своего детства и юности. Кроме художественных произведений Т. принадлежит также ряд критических, публицистических и философских статей и музыкальных композиций. Огромная заслуга принадлежит Т. в деле развития бенгальского лит-ого языка. Индийская критика считает его непревзойденным знатоком родного языка и его диалектов. Помимо этого он одним из первых выступил на борьбу за сближение лит-ого бенгальского языка с разговорным. До него лит-ый бенгальский язык был перегружен огромным количеством санскритизмов, совершенно непонятных для широких масс населения; Т. смело использует в своем поэтическом творчестве разговорный язык и так. обр. открывает богатейшие перспективы для развития родного языка и лит-ры. Три факта—доведение до совершенства старых лирических форм бенгальской поэзии, упрочение в бенгальской лит-ре новых европейских лит-ых форм и создание нового лит-ого языка—являются огромными заслугами многообразной лит-ой деятельности Т.

Библиография: I. Собр. сочинений, изд. В. Португалова, 8 тт., М., 1915; Жертвоприношение. Отшельник. Пер. С. А. Адрианова, под ред. и с вступ. ст. В. Тана-Богораза, изд. «Мысль», П., 1922; Личное, пер. И. Я. Колубовского, Гиз, М., 1922; Пьесы и стихотворения в прозе. Пер. под ред. С. Вольского и К. Чуковского, Гиз, М.—П., 1923; Моя жизнь. Пер. А. А. Гизетти, изд. «Петроград», Л.—М., 1924; Жертвопесни (Гитанджали), пер. под ред. Ю. Балтрушайтиса, изд. «Совр. проблемы», М., 1914; Садовник. Гитанджали. Пер. Ив. Сабашникова. Изд. М. и С. Сабашниковых, М., 1919; I. Король темного покоя. II. Почтовая контора. Пер. З. Венгеровой и В. Спасской, изд. «Соврем. проблемы», М., б. г.; Дом и мир, пер. А. М. Карнауховой, изд. «Мысль», Л., 1925; Отверженный, пер. Г. И. Гордона, изд. «Сеятель», Л. [1924]; В четыре голоса. Пер. Е. Руссат, с предисл. Р. Роллана, изд. «Пучина», Л.—М., 1925; Лунный серп, пер. Б. Васина, изд. «Соврем. проблемы», М., 1925; Залетные птицы, пер. Т. А. Щепкиной-Куперник, изд. «Петроград», П., 1924; I. Лирика любви и жизни (Садовник). II. Читра. Пер. В. Спасской. Изд. «Соврем. проблемы», М., 1925; Новые рассказы, пер. С. А. Адрианова, изд. «Петроград», П.—М., 1923; Счастливая ночь. Сборник рассказов. Пер. Г. И. Гордона. Изд. «Книжный угол», П., 1923; Четыре. Пер. Е. С. Хохловой, Гиз, Л., 1925; Постижение жизни, пер. В. Погосского, М., 1914; Бенгалия. Избр. отрывки из писем. 1885—1895. Пер. О. П. Червонского, Гиз, М.—Л., 1927.

II. Thompson E. J., R. Tagore, his Life and work, Calcutta, 1921.

А. Б.

ТАДЖИКСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. — Письменность у иранских по происхождению народов Ср. Азии, к к-рым принадлежат таджики, существовала еще в древнейшие времена. Однако затем она претерпела значительные изменения у предков таджиков — согдийцев. Дошедшие памятники согдийской письменности, от I в. н. э., представляют собою отрывки священных книг. На существование обширной мифологии и народного эпоса среди иранских народностей указывают греческие источники (Геродот, V в. до н. э.), остатки «Авесты», зороастрийской священной книги, и «Шах наме» Фирдоуси. Следует отметить цикл сказаний о Рустаме.

Таджики и коренное население Ирана с древнейших времен в течение ряда веков н. э. имели общую культуру и язык и зачастую находились под одной властью. Поэтому иранская (или персидская) лит-ра составляла отправный этап для развития Т. л., оказывая на нее громадное влияние.

От древнеиранской письменности и лит-ры до нас дошли отдельные фрагменты; гораздо больше образцов среднеиранской лит-ры сохранилось на так наз. пехлевийском языке.

Наиболее значительную часть дошедших до нас образцов составляют произведения религиозные. Из немногих произведений светской лит-ры следует назвать: «Карнамаги Артахшери Папакан» (Книга деяний Ардешира Бабакана), «Авияткари Зариран» (Памятка о Зарире) и «Повествование о Хусрави Каватан и его паже».

В результате завоевания Ирана и Средней Азии (VII в. н. э.) арабами исчезли многие лит-ые памятники предшествовавшей эпохи. Арабский язык стал официальным и лит-ым языком иранской феодальной аристократии. Переход общеиранской лит-ры с арабского на персидский язык с использованием арабского алфавита осуществился в X в. именно в Ср. Азии, в самостоятельном государстве Саманидов [875—899], столицей к-рого была Бухара. Иранская феодальная аристократия воспользовалась ослаблением халифата в начале X в. и добилась почти полной независимости. Начинается ревностное собирание преданий и легенд, письменных и устных.

Языком этой «новой» лит-ры был общий для всех иранских диалектов лит-ый язык с элементами арабской лексики.

В истории Т. л. послеисламского периода необходимо рассматривать лит-ру, развивавшуюся на персидском языке на территории Средней Азии, начиная с X в.; в промежуток с X — XV вв. в истории Т. л. следует учитывать и произведения иранской лит-ры, написанные за пределами Средней Азии (в Хоросане), поскольку они легли в основу дальнейшего развития Т. л-ры. Так. обр., независимо от формального географического признака происхождения того или другого поэта из Хоросана или Мавераннахра (правой стороны Аму-Дарьи), можно сказать, что классики персидской лит-ры периода X—XV вв.— Фирдоуси, Омар Хайям, Са'ди, Джалаледин Руми, Хафиз, Абдуррахман Джами— сохраняют свое величайшее значение и для Т. л. Коснемся лишь наиболее значительных авто-

ров-таджиков (среднеазиатского происхождения).

Крупнейшими классиками, с к-рых принято начинать историю всей иранской лит-ры послеисламского периода, были придворный поэт Саманидов Абуль-Хасан Рудаки (ум. ок. 941—942), происходивший, повидимому, из Самарканда, и Дакики (ум. ок. 977). До нас дошло всего несколько стихотворений кудаки. Кроме того, он переложил в стихи Рнигу «Калила и Димна» (из этой поэмы Рудаки сохранилось всего несколько строк).

Дакики считался лучшим знатоком доисламских эпических легенд и преданий об иранских царях и богатырях, и поэтому собирание и переложение их в одну поэму было поручено ему саманидским двором в Бухаре. Вследствие его трагической гибели (был убит) эта работа осталась незаконченной; за осуществление этой грандиозной работы взялся Фирдоуси, включивший в «Шах наме» около тысячи строк Дакики.

Процесс развития и укрепления феодализма обусловил расцвет придворной поэзии, в к-рой выделяется как ведущий жанр касыда. Касыда при Саманидах, а потом и Газневидах достигла совершенства. В этот период она отличается монументальностью, политической устремленностью, отсутствием формалистических ухищрений. Из более или менее значительных поэтов этого периода следует еще указать на Меджддеддина Кисаи, Шейх-Абуль Аббаса и Агаджи.

Наряду с художественной лит-рой в саманидскую эпоху получили блестящее развитие науки, выдающимся представителем к-рых был Абу-Али-и-Сина, известный в Европе под именем Авиценна [980—1037]. Ему, кроме нескольких десятков научных трудов, принадлежит небольшое количество рубаи (четверостиший), написанных на его родном языке.

К следующему периоду Т. л., XI—XII вв., относится деятельность поэтов: Муиззи (1058—1148—1149), Амака Бухарского (ум. в 1149 или 1159), Рашида Ватвот из Самарканда (приблиз. 1090 — 1182), Сабира Термезского (погиб в 1150). Камоли Бухарского, Низами Арузи, сатирика и пародиста Сузани (ум. ок. 1168) и Ашрафи (ум. в 1161—1162) из Самарканда.

Этот период характеризуется упадком придворной поэзии, в частности касыды. Порывая с социальной тематикой, виднейшие представители ее вступают на путь стилизаторства.

К сельджукскому периоду Т. л. относится также ранняя деятельность одного из величайших классиков Т. л. — Носира Хисрава [1003—1088], страстного пропагандиста исмаилизма—религиозного учения, ставшего знаменем борьбы против арабского халифата. Его известная «Сафарнома» (Книга путешествий) переведена на русский язык проф. Е. Э. Бертельс («Academia», 1933). Носиру Хисраву, кроме того, принадлежит большой диван лирических стихов, ряд трудов научно-философского характера. В XIII—XIV вв. Т. л. развивается при господстве монголов; в Т. л. особенно культивируется газель, к-рая после Са'ди и Хафиза получила развитие у одного из величайших классиков Т. л.—Камала (ум. в 1394—1395, родом из Ходжента). Видными деятелями лит-ры данного периода после Камала были Сайфи Иофаранги из Самарканда (ум. ок. 1254), Асиреддин из Ферганы (ум. в 1259 или 1272), Джавхари Заргар и Носир из Бухары, Бадри Чочи из Ташкента.

При Тимуридах (XV в.) лит-ая жизнь сконцентрировалась при дворе султана Халила, внука Тимура, в Самарканде, и при дворе султана Хусейна Байкара в Герате, под покровительством его визира—знаменитого поэта Мир-Али-Шер Навои. Лит-ый круг Халила состоял из поэтов Исмата и Хайоли Самаркандских и Бисати Бухарского (ум. 1412). В лит-ом кругу Навои—Джами находился Давлятшо из Самарканда, составитель известной «тазкира» (антологии поэтов).

С XVI в., когда Средняя Азия окончательно отделилась от Ирана, а борьба шиитского Ирана с суннитской Средней Азией еще больше усилила этот разрыв, — общность таджикской и собственно иранской лит-ры приходит к концу: начинается этап самостоятельного развития Т. л. наряду с узбекской.

XVI—XIX вв. были периодом упадка и разложения феодализма, вследствие чего придворная поэзия не выдвинула за это время ни одного сколько-нибудь значительного автора. Зато наблюдается заметный рост лит-ры города с характерным для нее все более усиливающимся протестом против феодальных порядков. В художественных произведениях впервые начинают встречаться элементы живого разговорного языка. Одной из характерных черт лит-ры данного периода является совмещение у одного и того же поэта «низких» и «высоких» жáнров.

Виднейшим поэтом этого времени является Мулло Мушфики (ум. в 1588)—придворный поэт Шейбанидов Саидхана и Абдуллахана в Самарканде и в Бухаре, родом из Мерва. Мушфики популярен не только в Таджикистане, но и во всей Средней Азии гл. обр. своими стихами, высмеивающими крайние проявления феодальных порядков.

Особо следует отметить лирику Мушфики, дающую немало образцов высокого мастерства, простоты и остроумия. Кроме того, Мушфики является зачинателем в таджикской поэзии формы «мусалласи мураккаб» (трехстишие, где рифмуются первые две строки).

Из других деятелей лит-ры шейбанидского периода укажем поэта Бинои (ум. в 1512).

Чрезвычайно интересные сведения о лит-ых деятелях шейбанидского периода дает один участник лит-ых кружков того времени, Зайнетдин Восифи, в своих мемуарах.

Из поэтов XVII—XVIII вв. так наз. аштарханидского периода Т. л. большой интерес представляет творчество поэта Сайидо Насафи, выразившего протест против феодального угнетения народных масс. За ним идут Хоки из Самарканда, к-рому принадлежит социально заостренный цикл прозаических басен о животных; Машраб из Намангана, казненный в 1711 за произведения, направленные против духовенства; Фтират Зардуз из Самарканда, автор месневи «Толиб и Матлуб».

Представителями мистики и формализма

придворной поэзии выступают в это время Шаукат из Бухары (ум. в 1695), Суфи Аллойор из Каттакургана (ум. в 1723) и др.

К этому же времени относится творчество поэта и философа Мирзо Абдул-Кадыра Бедиля (ум. в 1721) из Азимабада (Индия), оказывавшего огромное влияние на Т. л. вплоть до Октябрьской революции. Куллият Бедиля содержит жесточайшую критику феодализма и официального ислама. Стиль Бедиля, отличающийся крайней сложностью, вызвал к жизни целую бедилистскую школу.

В середине XVIII в. власть в Средней Азии переходит от Аштарханидов к Мангытам, последний эмир к-рых (Алимхан) был свергнут в 1920 и изгнан после Великой Октябрьской социалистической революции. Свирепый режим, установленный этой династией, отнимал всякую возможность возникновения лит-ых кружков. В результате острой династической борьбы в начале XIX в. в Фергане возникает фактически самостоятельное ханство Умархана (правил 1809—1822) с центром в Коканде. При дворе этого хана—мецената и поэта—начинает, после длительного перерыва, оживляться Т. л. Формализм, отрыв поэзии от жизни характерны для лит-ры того времени. Одной из особенностей кокандского лит-ого центра является установление полного равноправия двух языков—таджикского и узбекского, и большинство авторов этого периода сочиняют диваны на этих двух языках. Виднейшими поэтами двора Умархана являются сам Умархан, Адо, Акмаль, Фазли.

Завоевание Средней Азии царизмом в середине и во второй половине XIX в. и интенсивный рост торговой буржуазии соответствующим образом отразились на развитии литературы. С одной стороны, продолжает существовать выродившаяся, чуждая народу придворно-одописная лит-ра, воплощавшая типичные черты насквозь прогнившего средневеково-феодального эмирского строя. С другой стороны, возникает и развивается лит-ра просветительского характера, изобличавшая крайние проявления эмирского деспотизма. В этой лит-ре начинают звучать гражданские мотивы. Она подражает бедилистскому стилю. По форме нет еще резких отличий между нею и придворно-одописной лит-рой. Но просветительское направление все более развивается, включая в себя элементы живого разговорного языка, и в 70-х гг. XIX ст. оно выдвигает такого талантливого представителя, как Ахмад Калла (лит-ый псевдоним Дониш, 1827—1893). А. Калла решительно порывает с культом подражания Бедилю. В своих произведениях А. Калла изобличает уродства разложившегося эмирата.

Из других видных деятелей этого направления надо указать на Шохина (ум. в 1894), Возех (ум. в 1894), Сахбо (убит эмиром в 1918), Соми (ум. в 1907).

Позже среди интеллигенции складывается партия младобухарцев (джадидов), выступавшая на первых порах своей деятельности с требованием реформы образования. Свою контрреволюционную сущность джадидизм полностью раскрыл после революции, когда он, организовывая кулацко-басмаческие отряды, вел вооруженную борьбу против советской власти. Произведения джадидских писателей не были понятны массам.

Великая Октябрьская социалистическая революция, освободив таджикский народ от власти русского царизма и феодального эмирата, открыла широчайшие возможности для подлинно народной, социалистической по содержанию и национальной по форме, культуры и лит-ры. В первые годы после революции (1917—1925), когда таджикский народ под руководством партии Ленина—Сталина вел вооруженную борьбу с англобасмаческой, буржуазно-националистической контрреволюцией и не успел еще выдвинуть своих писателей и поэтов, в лит-ре имело место еще значительное влияние джадидских писателей, под внешним восхвалением революции проводивших по существу буржуазно-националистические идеи. Только Садретдин Айни, современный советский писатель Таджикистана из числа старой интеллигенции, рано выделился своим положительным отношением к революции. Его первая повесть «Одина», рисующая беспросветную жизнь бедняков и батраков Таджикистана в прошлом и их освобождение после революции, положила начало реалистической советской прозе на таджикском языке.

Преодолению влияния джадидских писателей в Т. л., утверждению в ней идей пролетарского интернационализма энергично способствовал поэт Г. Лахути, с именем к-рого связано зарождение и развитие таджикской советской поэзии. Лахути создает свою замечательную революционную лирику, получившую широкое распространение в Таджикистане и за его пределами.

Перу С. Айни принадлежат, кроме «Одины» (рус. пер. 1930), романы «Дохунда» (рус. пер. 1933) и «Рабы» (1935), рисующие путь таджикского и узбекского народов от рабского прошлого через революцию к новой жизни, повесть «Смерть ростовщика», где автору удалось создать образ жадного и жестокого капиталиста-ростовщика предреволюционной Бухары с его моралью душегуба и грабителя, «Ятим» (Сирота)—о жизни советской молодежи, «Старая школа» (рус. пер. 1937), поэма «Война человека с водой»—о вахшском строительстве и сборник стихов «Йодгори» (1935).

Как значительное достижение таджикской советской поэзии надо отметить творчество талантливого поэта Пайрау Сулеймани (1890—1933), автора двух сборников стихов и поэмы «Кровавый трон».

В результате хозяйственного и культурного подъема республики за годы сталинских пятилеток вырос ряд поэтов и писателей. Таковы поэты-орденоносцы Абдусалом Дехоти, Мирзо Турсун-заде, Мухамеджан Рахими; поэт Мухетдин Амин-заде, Джавхари-Заде Сухайли, прозаик и поэт Рахим Джалил, Джалал Икрами, прозаик Хаким Карим-заде, поэты Юсуфи, Миршакар, Лютфи, Шамбе-заде, Тиллобек Пулади и М. Дийори.

Драматургия, будучи совершенно новым жанром в Т. л., достигла значительных успехов за последние годы. Создан ряд новых произведений: первая опера на таджикском

языке «Восэ»—о восстании таджикских дехкан против эмирата (либретто Турсун-заде и Дехоти); пьеса «Клеветник» Исмаилова и Саид Мурадова; «16-й год» Х. Карим-заде и Дунгана; «Шодмон» Улуг-заде; опера «Кова» (либретто Лахути) и др.

Ведется усиленная работа по изданию классиков Т. л. Наиболее значительной работой в этом отношении следует считать составленный ССП Таджикистана сборник «Образцы таджикской литературы», включающий лучшие произведения виднейших таджикских поэтов и писателей с X в. по 1917, а также лучшие произведения советской лит-ры Таджикистана, произведения народных поэтов и певцов Юсуф Вафо и Саид Вали и образцы фольклора. В 1938 вышли отдельным сборником произведения богатого дореволюционного, а также советского фольклора. Ведется работа по записи народного эпоса «Гор-оглы». Дореволюционный фольклор еще полностью не изучен. В этом направлении ведется систематическая работа. Из наиболее значительных произведений дореволюционного эпоса следует еще отметить цикл сказаний «Гургули», кроме того, известно множество песен и сатирических сказок, высмеивающих феодальные нравы. К произведениям послереволюционного фольклора относится ряд поэм, отражающих борьбу народных масс Таджикистана и Красной армии против басмачей. Большой популярностью пользуются песни о вожде народов великом Сталине, новом быте и советской героике. Из народных певцов — шаири — следует отметить Курбанова Джалила и др.

С. Улуг-заде

ТАДЖИКСКИЙ ЯЗЫК—язык основной части населения Таджикской ССР и некоторых близких к ней районов и центров Узбекской ССР. Таджикские говоры СССР могут быть подразделены на две группы: северную и южную и вместе с таджикскими говорами Афганистана представляют диалектологически восточную группу персидских говоров. До завоевания Средней Азии арабами [VII—VIII вв.] население нынешнего Таджикистана говорило на говорах согдийского языка и близких к ним. Из согдийских говоров по нынешний день сохранился в долине р. Ягноба ягнобский говор. Завоевание Ср. Азии арабами создало условия, благоприятствовавшие постепенному вытеснению согдийского языка персидским как наиболее удобным орудием сношения в этой восточной части арабского халифата, населенной ираноязычными народами. Так обр. некоторые особенности Т. яз. сравнительно с персидским могут быть объяснены согдийским субстратом. На территории ТССР, в Горно-Бадахшанской автономной области, сохранились местные языки, относимые диалектологически к восточно-иранской группе: шугнанский (с говорами орошорским, рушанским и бартангским), язгулемский, ваханский, а также представлено бадахшанское наречие персидского яз.

После Великой Октябрьской социалистической революции, в результате осуществления ленинско-сталинской национальной политики, созданы условия для расцвета Т. яз. и таджикской лит-ры и новые пути их развития, определяющие самобытную таджикскую культуру, национальную по форме, социалистическую по содержанию. Вовлечение широких масс трудящегося населения Таджикистана в культурное и хозяйственное строительство страны после Октябрьской революции создало благоприятные условия для все большего проникновения особенностей народных говоров в лит-ый Т. яз. Таджикский словарь обогащается новыми словами, частью международными, частью заимствуемыми из языков братских народов Союза —русского, узбекского и др., частью вновь образованными. Современный таджикский лит-ый язык все более приближается к живому народному языку.

Библиография: П. Семенов А. А., Краткий грамматический очерк таджикского языка, с хрестоматией и словарем, Ташкент, 1927; Его же, Образцы таджикских официальных документов, Ташкент, 1923; Его же, Материалы для изучения наречия горных таджиков Центральной Азии, М., ч. I—II, 1900—1901; Григорьев В. В., О некоторых событиях в Бухаре, Хоканде и Кашгаре. Записки мирзы Шемси-Бухари, изданные с переводом и примечаниями, Казань, 1861; Зарубин И. И., Очерк разговорного языка самаркандских евреев в сб. «Иран», II, Л., 1928, стр. 95—180; Его же, Вершикское наречие канджутского языка, Л., 1927; Его же, Бартангские и рушанские тексты, Л., 1937: Morgenstierne G., Indo-iranian frontier languages, vol. II—Iranian Pamir languages, Oslo, 1938.

А. Ф.

ТАЖИБАЕВ Абдильда [1909—]—казахский комсомольский поэт. Сын бедняка. Окончил Казахский педагогический ин-т. В 1939 награжден орденом «Знак Почета».

Начал писать в 1928 . Издал три соборника стихотворений и две поэмы: «Прорыв» и «Спасение». Напечатал ряд стихов в журналах и газетах Казахстана. Пишет гл. обр. о современной молодежи Казахстана, о ее больших успехах в освоении культурных ценностей Страны Советов.

Из произведений Т. наиболее значительны по своей художественной выразительности поэмы: «Оркестр» и «Разговор с Тарасом Шевченко» (переведены на рус. яз.). Они отличаются теплотой и лирической насыщенностью.

Библиография: I. Новый ритм, 1933; Прорыв, Кзыл-Орда, 1934; Сила, Алма-Ата, 1935; Спасение, Алма-Ата, 1935; Избранные стихи, Алма-Ата, 1936. На русском яз.: Сыр-Дарья, «Литературный Казахстан», Алма-Ата—Москва, 1935, № 5—6; Стихи в сб. «Казахстан», Алма-Ата—Москва, 1935; Стихи в сб. «Поэты Казахстана», сост. Н. Сидоренко, М., 1936.

ТАИР ЖАРОКОВ [1908—]—казахский советский поэт, кандидат в члены КП(б) К. Р. в семье бедного скотовода. Окончил Казгосединститут, учился в аспирантуре Ленинградского ин-та истории, философии и лит-ры. Начал писать в 1926—1927. В 1939 награжден орденом «Знак Почета».

Наиболее популярные произведения Т. Ж. посвящены показу достижений социалистической промышленности («Нефтестан»), классовой борьбы в ауле («Балабас») и героизму советских людей («Пленник льда», «Солнце заговорило», «Поток» и др.). Т. Ж. один из наиболее значительных советских поэтов Казахстана. Им переведен на казахский язык ряд произведений русских классиков («Цыганы», «Кавказский пленник», «Братья-разбойники», «Граф Нулин»—Пушкина) и др. Т. Ж. работает над переводом на казахский язык поэмы Руставели «Витязь в тигровой шкуре».

Библиография: I. Нефтестан, Кзыл-Орда, 1933. На русск. яз.: Ночь на Эмбе, в сб. «Поэты Казахстана», сост. Н. Сидоренко, М., 1936.

ТАЙТШ М. [Taitsch Mojsche, 1882—1935]—еврейский писатель. Р. в Виленской области. Учился в школе при Виленском учительском ин-те, но был исключен из 2-го класса за «недисциплинированность». В 1901 был арестован и отбывал тюремное заключение в Вильно. Т. дебютировал стихами в варшавской еврейской газете «Jidische Folkszaitung».

Поэзия Т. окрашена лирической грустью. Печаль о судьбе погибающего еврейского ме-



стечка характерна для стихов Т. Наиболее ценны в художественном отношении поэмы «Литва» и «Бессарабия».

Два тома его рассказов, вышедшие в трехтомном собрании его сочинений в 1912, монотонно варьируют мотив фантастической, неземной любви. В творчестве Т. того времени очень сильна националистическая направленность, как и в «поэмах» и «драмах» 1917—1920.

От экскурсов в далекое прошлое Т. переходит в своих «хрониках» 1922—1923 к настоящему, но, увлекшись языкотворчеством, он пишет о революционных событиях на почти непонятном языке, переплетая «хронику» этих событий с тирадами о еврейском народе и своем «я». С 1924 Т. решительно порывает как со своим националистическим прошлым, так и с формалистическим штукарством и переходит к реалистическому описанию советского строительства и быта. Образы Т. становятся ярче, убедительней, язык живей, изображение классовых отношений четче. Последняя посмертная книжка Т.—«Schnobl» посвящена воспоминаниям детства.

Библиография: I. Derzeilungen, Варшава, 1909; Schriftn, тт. I, II, III, Варшава, 1912; Fun jidische Kinder wegn, Харьков, 1918; Pöemen, Харьков, 1918; Chronik-Buch, Москва, 1923; Oktober-Freid, Москва, 1923; Remont, Москва, 1923; Teg on Dir, Москва, 1923; Der Hojf af Tschebotarske, Москва, 1926; Far 20 Jor, Вильно, 1927; Der Toit fun Chawer Wulj, Минск, 1923; Arum der Fabrik; Di erschte Schwalb, Минск, 1929; Korfun Smorgonsk, Москва, 1930; Infusorische Erd, Москва, 1931; Der Weg Kain Dondas, 1932; Parteien un Mentschen, Харьков, 1934; Schnobl, Москва, 1935.
III. Reisen, Leksikon fun jidischer Literatur, B. I, 2-te Ojsgabe, Вильно, 1929.

ТАЙХЭЙКИ—японская феодальная эпопея второй половины XIV в., к-рая наряду с Хэйкэ-моногатари является основным образцом повествовательного жанра японской феодальной лит-ры XIII—XVI вв. и сводится гл. обр. к описанию бесчисленных войн и восхвалению самурайской доблести: верности самураев своему князю, готовности жертвовать собою, беспрекословного повиновения, беспощадной кровавой жестокости к врагу и наконец, в случае невозможности расправы с врагом, обращения к харакири как к единственному средству восстановить поруганную честь. Так. обр. выработавшаяся в жестокой феодальной анархии и борьбе феодалов как между собою, так и против крестьянства эта идеология, с одной стороны, превращала честь, достоинство и подвиг (под чем нередко понималось любое злодейство и хитрость, в интересах своего сюзерена) в исключительную принадлежность дворянства и в частности самураев, а с другой стороны, становилась орудием крупных феодалов, заинтересованных в подчинении и верности своих вассалов. Т. после дальнейшей обработки вошла как одна из составных частей в кодекс феодальной морали Бусидо («Путь воина»), являющейся и сейчас идеологическим оружием империалистической военщины в Японии. В настоящее время господствующие классы Японии используют эту идеологию в реакционных целях, пытаясь придать ей надклассовый общеяпонский характер, перенося слепую верность вассалов-самураев своему князю и отказ от мирских интересов на отношение рабочих к капиталистам, крестьян к помещикам, солдат к офицерам, подданных к императору, одновременно разжигая расовую и национальную вражду к другим народам, не знавшим «прелестей» морали Бусидо, основное содержание к-рой недавно было сформулировано глашатаем японской реакции генералом Араки словами: «убивай и не давай пощады».

ТАНТАШ Хади [1901—1931]—татарский советский поэт. Р. в бывшей Тамбовской губернии. Лит-ую деятельность начал в 1916. Свои ранние стихи Т. писал под влиянием древнеиранской мифологии. Даже после Октябрьской революции Т. не скоро освободился от этого влияния. В своей трагедии «Сыновья земли» и в целом ряде стихов—«Изгнанник неба», «Убитый пророк», «Дочь зари», «Забытая клятва», «Гисьян» (Бунт) и других, написанных в 1921—1923, он создавал образы сказочных, неземных девушек-пери, образы богов, ангелов, чертей и злых духов. Поэт удалялся от окружающей действительности в мир фантастики, искал забвения в природе и т. д. Стихотворение «Такташ умер», написанное в 1924, явилось началом поворота в сторону революции, началом преодоления прежних творческих установок. В стихах периода 1924—1927—«Века и минуты», «Деревня Сыркыды», «На заре годов», «Мы вышиваем знамя»—Т. уже откликался на актуальные политические события, давал образы советской действительности, хотя еще не совсем освободился от влияния мелкобуржуазной стихии: в ряде стихов его сказыва-

лось непонимание сущности нэпа, ощущался налет обывательских рассуждений по поводу серьезных политических вопросов («Обида», «Пойдем, братишка», «Беспартийное» и т. д.).

В реконструктивный период Т. решительно стал на позиции советской лит-ры. В его поэмах «Письма в будущее», «Мокамай», в пьесе «Камиль» даны образы людей социалистической промышленности и колхозной деревни. Его произведения отразили искреннюю



любовь к нашей родине, к природе, к человеку, веру в победу коммунизма (стихи «Проездом», поэма «Любовь Зубайди», «Ответ» и т. д.).

Хотя некоторые срывы в творчестве Т. и последнего времени нельзя отрицать, все же Т. является крупным советским поэтом. В развитии татарской советской поэзии он сыграл положительную роль.

Библиография: I. Сборник «Джыр Уллары», Казань, 1923 (на татарском языке); Избранные стихи, Гослитиздат, М., 1937 (на русском языке); [Письма в будущее], 1932. *М. Д.*

ТАМАЙО-И-БАУС Мануэль [Manuel Tamayo y Baus, 1829—1898]—испанский драматург. В 1859—академик; 1874—секретарь Испанской академии, 1884—директор национальной библиотеки. После вольных переделок шиллеровских «Орлеанской девы» и «Коварства и любви» (La doncella de Orleans, 1847, Juana de Arco, 1852) он пишет классическую трагедию «Virginia» [1853]. Вдохновленный примером А. Дюма-старшего Т.-и-Б. обрабатывал сюжеты из национальной истории и добивался успеха постановками «Знатной женщины» (La rica hembra, 1854) и «Сумасшествия от любви» (Locura de amor, 1855). В период напряженной борьбы консерваторов с либералами (революция 1854) Т.-и-Б. связывает свою судьбу с феодально-церковными кругами, несмотря на теоретические симпатии к позициям французской реалистической школы [академич. речь: «О правде как эстетическом источнике драматической литературы» (De la verdad como fuente de belleza en la literatura dramatica, 1858)]. В конкретной сценической практике Т.-и-Б. опускается значительно ниже своего нового образца (Э. Ожье), трактуя мелкие и малотипичные для испанской современности проблемы: ср. его пьесы о хищных кокетках (Lo positivo, 1862), о дуэлях (Lances de honor, 1863), светских авантюристах (Los hombres de bien, 1870). В 1867 появляется его лучшая пьеса «Новая драма, или бедный Иорик» (Un drama nuevo, 1867) из жизни английских актеров XVI в. После 1870 Т.-и-Б., в результате ожесточенных нападок демократической критики, должен был навсегда отказаться от театральной деятельности.

Библиография: I. Сумасшествие от любви, Драма в 5 актах, перев. В. Родиславского и О. Новицкого, М., 1875; то же, «Русский вестник», 1874, № 12; то же, изд. Рассохиной, 1889; Новая драма (Бедный Иорик), перев. П. О. Морозова, М.—П. 1939; Obras completas 4 vls, Madrid, 1898—1900.

II. Морозов П. О., М. Тамайо-и-Баус, П.—М., 1919 (предисл. к перев. «Новой драмы», см. выше); Tannenberg B., de, Un dramaturge espagnol; Tamayo y Baus, P., 1898; Его же, T.-y-B. (Merc. de France, t. XXVII); Cotarelo y Mori E., Estudios de historia literaria de España, Madrid, 1901; p. 363—403; Sicars y Salvado N., Don M. Tamayo y Baus estudio crticobiográfico, Barcelona—Madrid, 1906, Cejador y Franca J., Historia de la lengua y literatura castellana, t. VIII, Madrid, 1918; Hurtado J. y Palencia A. G., Historia dela literatura española, 3 ed., Madrid, 1932. *Б. Кржевский*

ТАМИЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА—является наиболее древней и богатой из всех южноиндийских лит-р. Подобно другим индийским лит-рам, Т. л. страдает отсутствием точной хронологии. Местная традиция возводит начальный период своей лит-ры к началу первого тысячелетия до н. э., но европейская наука относит начало лит-ой традиции на тамильском языке к первым векам н. э.

В древней Т. л. особенно высокого развития достигла поэзия в форме нравоучительных и философских афоризмов, касающихся самых разнообразных областей человеческой жизни. Наиболее блестящим собранием такого рода афоризмов является «Курал» [II—III вв. н. э.] (Kural), приписываемый Тируваллувану (Tiruvalluvan), поэту-ткачу, родом парии. Более вероятно, что «Курал»—произведение коллективного творчества многих поэтов из народной среды, из низших каст. «Курал» состоит из 1330 строф и разделяется на три части, каждая из них посвящена одной из трех основных в индийской философии целей человеческой жизни: 1) служению всеобщему благу (dharma), 2) накоплению земных благ (artha) и 3) жизненным наслаждениям (kāma). «Курал» оказал огромное влияние на развитие всей последующей лит-ой традиции. Афоризмы «Курала» возвышаются над сектантской философией и моралью, чем в значительной мере объясняется широчайшая популярность «Курала». По своему характеру к «Куралу» приближается «Наладияр» (Nāladiyār), к-рый, по мнению некоторых авторов, древнее «Курала». «Наладияр» есть сборник из 400 строф, представляющих моралистические афоризмы. В отличие от «Курала» «Наладияр» имеет ярко выраженный джаинский характер. Традиция художественных афоризмов продолжается на тамильском языке вплоть до наших дней. Она оказала большое влияние на развитие соответствующей санскритской формы поэзии. Из ранних собраний наиболее известными явля-

ются два произведения: «Аттисуди» (Attisūdi) и «Конрейвейндан» (Konreiveyndan) поэтессы Аувей (Auvei), к-рую тамильская традиция считает сестрой Тируваллувана. Из более поздних собраний заслуживает упоминания собрание «Верриверкей» (Verriverkei), приписываемое царю Валлабха Дева (Vallabha Deva, XVI в. н. э.), и собрание афоризмов на философские темы Таюмананавана (XVIII в., Tāyumānavan). Тамильская лирика достигла наиболее высокого развития в VIII—IX вв., когда были созданы классические произведения этого вида поэзии—«Тирувашакам» (Tiruvāšakam), «Маника Вашагар» (Māṇika-Vāšagar) и «Тиварам» (Tivarām); собрание гимнов поэта Самбандхана (Sambandhan) и двух других авторов. Гимны обоих этих авторов посвящены Шиве. Наряду с брахманской аристократической шиваитской лирикой к этому же периоду относится вишнуитская лирика поэтов—городских ремесленников. Наиболее важным и блестящим собранием гимнов, посвященных Вишну, является Вайшнава-Прабандха (Vaiṣnava Prabandha). Из 4000 гимнов вишнуитских поэтов большая часть принадлежит поэту Тирумангаи (Tirumangai, VIII в. н. э.). Из других авторов заслуживает упоминания поэтесса Андал (Andal). Из последующих многочисленных материалов вишнуитской лирики совершенством формы и глубиной содержания выдается собрание Налайира Прабандха (Nalayira Prabandha, XI в.). Значительная часть вишнуитской лирики, особенно гимны, посвященные Кришне, проникнуты ярко выраженным эротизмом. Важнейшим эпическим произведением Т. л. является «Синдамани» (ок. XVI в., Sindāmaṇi) или «Чинтамани» (Cintāmaṇi). Поэма написана неизвестным поэтом-джайном и изображает подвиги царя Дживака (Jīvak), к-рый после долгих поисков земного счастья отрекается от мира и делается аскетом. Другая поэма «Суламани» (Sūlamani) является довольно слабым подражанием первой. Помимо оригинальных поэм на тамильском языке существуют переводы и переделки древнеиндийских эпопей. Наиболее известной является «Рамаяна», классическое произведение Кампана (ок. 1100, Kampan). По существу Кампан дает не перевод, а самостоятельную поэму высокохудожественного значения на тему санскритской «Рамаяны». Значительно позже была переведена «Махабхарата,» часть к-рой пересказана Виллипутуром, XVI в. (Villiputur), а другая—Наллапиллай, XVIII в. (Nallapillai). К XVIII в. относится и поэма «Тембавани» (Tembāwani), написанная не тамилом, а иезуитским миссионером, итальянцем И. К. Бески (1680—1746, I. C. Beschi) и разрабатывающая евангельские темы в стиле индийского мифа о Кришне. Период упрочения английского господства в Индии (XVIII в.—нач. XIX в.) и бесконечные войны приводят к упадку Т. л., к-рая лишь постепенно и с большим трудом завоевывает общественное внимание. Эта новая Т. л. находится под сильнейшим влиянием английской лит-ры. Весь XIX и нач. XX в. ушли на усвоение европейских лит-ых форм и создание нового стиля, соответствующего новой, светской тематике. Этот период характеризуется преимущественно переводами и переработкой важнейших произведений английской лит-ры.

Библиография: I. P o p e G. U., The Poets of the Tamil-land, Asiatic Quarterly Review, vol. VII, 1899; C a l l-d w e l l R., Tamil popular Poetry. Indian Antiquary, I., 1872; B a u m g a r t n e r A., Geschichte der Welt-literatur, Bd. II, Freiburg, 1897. *А. Б.*

ТАМИЛЬСКИЙ ЯЗЫК [Tamil] является важнейшим из д р а в и д и й с к и х я з ы к о в. Область распространения Т. я.—юго-восточная часть Индийского полуострова (юг Мадрасского президентства и северная половина острова Цейлона). Кроме того тамилы в значительном количестве рассеяны на Декане, а также на островах Индийского океана. Общее число говорящих на Т. я.—22 млн. Т. я. представляет значительное диалектальное разнообразие, причем северные диалекты его весьма сильно отличаются от южных, особенно же от диалектов острова Цейлона. Помимо локальных, существует также ряд кастовых диалектов, из к-рых наиболее известны: ерукула (yerukula), или корава (korava)—диалекты кочевых племен; ирула (irula), распространенный в Нильгири, и касува (kasuva)—группа диалектов лесных племен.

Т. я. получил лит-ую обработку в первых веках хр. э. и в письме пользуется одной из разновидностей южноиндийского алфавита,

Тамильское письмо

Г л а с н ы е

அ a ஆ ā இ i ஈ ī உ u ஊ ū
எ e ஏ ē ஐ ai ஒ o ஓ ō ஔ au

В сочетании с согласными гласный «а» не обозначается, остальные гласные обозначаются знаками огласовки.

С о г л а с н ы е

I			II			III	
1.	க ka	ங் ṅ	ய் y	வ் v		ஜ் j	
2.	க ca	ஞ் ñ	ர் r	ல் l		ஷ் ṣ	
3.	ட ṭa	ண் ṇ	ற் ṛ	ள் ḷ		க்ஷ் kṣ	
4.	த ta	ந் n	ன் ṉ	ழ் ḻ		ஸ் s	
5.	ப pa	ம் m				ஹ் h	

Знаки для согласных носят слоговой характер; при обозначении согласного в конце слога над ним ставится кружок «о», назыв. pulli. Знаки для глухих взрывных и аффрикат обозначают в положении между сонорными соответствующие звонкие взрывные и аффрикаты. Знаки раздела III применяются только в заимствованных из санскрита словах. Лигатуры в тамильском письме не употребительны.

восходящего к письму брахми (brahmi). Классический Т. я. «сен-дамир» (sen-damir) весьма сильно отличается от нового, разго-

ворного языка — «кодун-дамира» (kodundamir). Важнейшая и древнейшая грамматика классического языка—«Толкапиям» (Tolkapiyyam), принадлежащая Тиранатумаккини (Tiranatumakkini). Новый (разговорный) тамильский язык, основанный на диалекте г. Мадуры, ведет свое начало с середины XVI века, когда иезуиты впервые ввели книгопечатание. С середины XIX века на нем широкое развитие получила также пресса.

Библиография: I. Мерварт А. М., Грамматика тамильского языка, изд. Ленингр. Вост. ин-та, Л., 1929; Linguistic Survey of India, ed. by G. A. Grierson, vol. IV—Munda and Dravidian Languages, Calcutta, 1906; Vinson J., Manuel de la langue tamoule (Grammaire, tehts, vocabulaires), P., 1903; Mahalinga Aiyar A., Manuel of Tamil Grammar, Madras, 1892; Fabricius J. P., A dictionary Tamil and English, Tranquebar, 1933; Tamil Lexicon, published under the authority of University of Madras, 3 vls, Madras, 1924—1929. *А. Б.*

ТАММСААРЕ [A. H.Tammsaare, 1878—1940]—псевдоним видного романиста Эстонии Антона Ганзе (Hansen). Т. происходил из трудовой крестьянской семьи. Свою лит-ую карьеру Т. начал в конце XIX в. как писатель-реалист. Но в своих деревенских рассказах он делает свой реализм средством раскрытия индивидуальной психики, а не социальных отношений. Этот первый период завершается рассказом (Rahaauk, 1907), в к-ром Таммсааре дает между прочим потрясающую картину зверств карательных отрядов в Эстонии в 1905.

В годы реакции Т. примкнул к группе «младоэстонцев» (неоромантики, носители идеологии национальной городской буржуазии Эстонии), перенося место действия своих рассказов в город и культивируя в них углубленный психологизм. Новый подъем в творчестве Т. относится к 20-м гг. и начинается драмой «Юдифь» (Judit) на древнееврейские мотивы. Крупнейшее создание Т.—пятитомный роман «Истина и справедливость» (Tõde ja õigus, 1926—1934), получивший первую президентскую лит-ую премию [1934]. В этом выдающемся романе Т. дает ряд почти классически удавшихся реалистических сцен, картин и типов из крестьянской жизни Эстонии в конце XIX в., а также резкую критику деморализации эстонского «общества» уже в период независимости. Здесь дан образ одураченного демагогическими фразами мелкобуржуазного идеолога, разоблачено банкротство его идей об «истине и справедливости». Несмотря на шовинистический характер некоторых его последних произведений, Т. был настроен оппозиционно к современному государственному режиму в Эстонии и отмежевывался от группы писателей и журналистов, близких к правительству.

Библиография: I. Kallas A., «Noor Eesti» «Eesti Biograafiline Leksikon» IV, Tartu, 1929.

ТАН Н. А. [псевдоним Владимира Германовича Богораза (1865—1936)]—писатель, ученый этнограф. Р. в семье учителя. С 1881 входил в народовольческие кружки. С 1885 примкнул к народовольческой группе. Участвовал в работе тайных типографий. Печатался в «Народной воле», неоднократно подвергался арестам; в 1889 был сослан на 10 лет в Средне-Колымск. В ссылке Т. стал заниматься этнографией. Около трех лет [1895—1897] кочевал среди чукчей. С 1896 начал лит-ую деятельность, печатая очерки, рассказы и стихи. Позднее сотрудничал в легальном марксистском журн. «Начало», а затем и в зарубежной с.-д. «Жизни». Первая книга прозы — «Чукотские рассказы» — появилась в 1899, а в 1900—первая книга стихов («Стихотворения»).

В 1899 уехал за границу. В 1905 Т.—один из организаторов Крестьянского союза, в 1906—член трудовой группы в Гос. думе. В это время Т. написал ряд очерков и публицистических произведений народническо-пропагандистского характера. В годы первой революции Т. сотрудничал в газете большевистской военной организации «Казарма», помещая ряд ставших популярными в те годы стихотворений («Предсмертная песня», «Царские гости», «Цусима» и т. д.). В годы реакции элементы либерализма, имевшиеся в произведениях Т. 90-х и начала 900-х гг., стали доминирующими. В это время Т. сотрудничал не только в либерально-народническом «Русском богатстве», но и в органе либералов «Вестник Европы» и вступил в партию народных социалистов. После Великой Октябрьской социалистической революции Т. в своих публицистических статьях, печатавшихся в журналах «Россия» и «Новая Россия», выступал как типичный сменовеховец. В годы 1925—1926 Т. пережил решительный кризис и, хотя с запозданием, все же принял пролетарскую революцию. Крупный этнограф и антирелигиозник, член-корреспондент Академии наук, проф. Ин-та народов Севера и ряда ленинградских вузов, Т. вел обширную исследовательскую и педагогическую работу. Беллетристическую деятельность Т. возобновил в 1928.

Лит-ая продукция Т. представляет наибольший интерес в первом десятилетии его творчества. Его лирика, несмотря на эпигонско-народнический характер, играла революционизирующую агитационную роль благодаря ее ведущему мотиву—призыву к борьбе, общему оптимистическому тону. В своих очерках и рассказах Т. по преимуществу этнограф, не только по материалу («Чукотские рассказы», историко-этнографические романы «Жертвы дракона», «Восемь племен» и др.), но и по методу письма: Т. силен в описаниях быта, социально-бытовых зарисовках, человек же у него обычно психологически не раскрывается, а дается в плане народнического натурализма. Произведения Т. советского периода также этнографичны. Роман «Союз молодых» [1928] построен на сочетании этнографического материала—предреволюционного быта и экономики Колымского края—с романтической интригой, связанной с темой отцеубийства. В романе «Воскресшее племя» [1933] Т. показывает возрождение к жизни племени юкагиров (Сибирь), обреченных в условиях царской России на вымирание. Построенный на научно собранных фактах, актуальный по теме, роман написан с излишней детализацией, с натуралистическими подробностями.

Т. известен также как лингвист. Им проделана громадная работа по изучению луора-

ветланского (чукотского) языка: составлена грамматика, опубликованы фольклорные тексты, издан словарь. Кроме того им были собраны и опубликованы тексты на нымыланском (корякском) и ительменском (камчадальском) языках. Т. издал также очерк грамматики юитского (эскимосского) языка; кроме того, он занимался изучением эвенкского (ламутского) языка, материалы по к-рому опубликовал в виде грамматического очерка с приложением текста и словаря.

Библиография: I. Стихотворения, изд. С. Дороватовского и А. Чарушникова, СПБ, 1900; изд. Н. Глаголева, СПБ, [1906]; изд. «Просвещение», СПБ, 1910; Собрание сочинений, изд. «Просвещение», тт. I—XII, СПБ, 1910—1911; Собрание сочинений, изд. «Земля и фабрика», тт. I—IV, М.—Л., 1928—1929; Союз молодых (Роман из северной жизни), Гиз, М.—Л., 1928; изд. ЗиФ, М.—Л., 1930; Северная охота, изд. «Молодая гвардия», М., 1931; Колымские рассказы, ГИХЛ, М.—Л., 1931; USA (Люди и нравы Америки), изд. «Федерация», М., 1932; Воскресшее племя. Роман, Гослитиздат, М., 1935. Труды Т. по языку и фольклору: Образцы материалов по изучению чукотского языка и фольклора, «Известия Акад. наук», т. 10, № 3, СПБ, 1899; Материалы по изучению чукотского языка и фольклора, изд. Акад. наук, СПБ, 1900; Областной словарь колымского русского наречия, изд. Акад. наук, СПБ, 1901; Материалы для изучения языка азиатских эскимосов, «Живая старина», кн. 70/71, Пб., 1909; Материалы по ламутскому языку, в кн.: Тунгусский сборник, I, изд. Акад. наук СССР, Л., 1931; Луораветланско-русский (чукотско-русский) словарь, Государст. учебно-педагогич. изд-во, М.—Л., 1937; Publications of the Jesup North Pacific Expedition, Leiden—N. Y., 1904, 1910; The Chukchee, vo . 7; Chukchee Mythology, vol. 8, part I; Chukchee—Hanbook of American Indian Languages, p. 2, Washington, 1922 (Bull. 40 of American Ethnology, Smithsonian Institute); The Escimo of Siberia (тексты с переводом); Publications of the Jesup North Pacific Expedition, vol. 8, part 3, Leiden—N. Y., 1913. *А. Д.*

ТАНГЕЙЗЕР [средне-верхненемецкий Tanhuser]—немецкий миннезингер середины XIII в.; исследователи пытались доказать его связь с одним из исторически засвидетельствованных в Баварии и Австрии, а также в Швабии и Франконии дворянских родов фон-Тангаузен, но без особого успеха.

В творчестве Т. ясно выступает связь с вагантской и шпильманнской поэзией—он культивирует шпрух (*см.*) и панегирик, осмеивает служение даме и подражает так назыв. «сельскому миннезангу» (höfische Dorfpoesie); одним из наиболее сильных произведений его дидактико-сатирической поэзии является горькая жалоба на бездомную жизнь отверженного бедняка («Hie var do stuant nun dinc...»). Стиль Т. насыщен аллегорическими образами и своеобразными гиперболами; так, осмеивая притязания своей возлюбленной на его служение, он уверяет: «Она хочет исполнить мою волю; я только должен принести ей со дна моря песку, на котором отдыхает солнце; она хочет меня утешить,—ей нужна от меня только та звезда, которая стоит вблизи от заката». В позднейшем фольклоре с именем Т. связывается сказание о посещении им Венериной горы (Venusberg). Древнейший вариант этого сказания представлен в народных песнях, собранных у Уланда (*см.*); позднее его с особой любовью разрабатывают романтики (Гейне, Р. Вагнер).

Библиография: H. E ster E., Tannhäuser in Geschichte, Sage und Dichtung, Lissa, 1908; B a r t o P. S., Tannhänser and the Mountain of Venus, L., 1917. *R. S.*

ТАНКА [иначе: мидзикаута—«короткая песня»]—основная форма японской феодальной лирической поэзии, принадлежавшая к так наз. «вака» (песни Ямато—древнее название японцев). Истоки Т.—в народных предаиях и устной поэзии эпохи родового строя. В дальнейшем Т. становится достоянием ограниченных кругов господствующего класса. В настоящее время танка культивируется как основная форма японской национальной поэзии, тем не менее она попрежнему остается достоянием господствующих классов.

Т. не имеет рифм. Техника этой формы поэзии основана на сочетании пяти- и семисложных стихов с двумя семисложными заключительными стихами: «Окуяма-ни/ момодзи фумивакэ/ наку -сака-ни/ коэ коку тока дзо/ оки-ва канасики»—«В глубине в горах/ топчет красный клена лист/ стонущий олень/, слышу плач его... во мне/ вся осенняя печаль». Составленное по этой форме стихотворение может содержать до 50 или 100 строчек, и в этом случае оно называется «нагаута»—длинная поэма, однако большинство японских Т. состоит из пяти строк по схеме—5-7-5-7-7, что в общей сложности составляет 31 слог.

ТАНСКАЯ ПОЭЗИЯ.—Эпоха династии Тан (618—905) в истории Китая была эпохой политического и экономического подъема страны, роста могущества и культурного влияния Китая, объединенного под властью танских императоров после многих веков упадка и раздробленности на отдельные, фактически независимые от центральной власти, княжества. В истории развития китайской художественной лит-ры, в частности в истории китайской поэзии, эпоха династии Тан также была эпохой расцвета. Достаточно сказать, что императорское издание поэтов этой эпохи (Юй дин цюань тан ши, изд. в 1703), состоящее из 900 глав, насчитывает 2 200 поэтов (в число их входят такие гиганты, как Ли Бо, Ду Фу, Ван Вэй, Мын Хао-Жань, Бо-Цзюй-и и др.) с 48 900 стихотворениями. С точки зрения формы «с наступлением эпохи Тан стихи стали совершенны, закончены во всех своих видах и стилях; все способы стиха были точно так же отчетливо проявлены» (Предисловие к «Юй динь цюань тан ши»). Наиболее древним памятником китайской поэзии является вошедшая в конфуцианский канон «Книга гимнов и песен» (Ши-цзин)—сборник поэтических произведений, относящихся к периоду XII—VI вв. до н. э., и уже в нем напр. мы часто находим столь характерное для четверостиший танской эпохи чередование рифм типа а а в а. Со времени Ши-цзин'а китайская поэзия прошла значительный путь развития и все основные формы Т. п., как-то: поэзию классического типа на древнем языке (ши), любовную лирику, творимую зачастую на живом языке данной эпохи (типа цы). Этот вид китайской поэзии существовал до Тан под другими названиями и дошел до нас с сборниках «Сокровищницы мелодий»; ритмическую и рифмованную прозу (типа фу) мы имеем и до эпохи Тан, однако Т. п. принадлежит в значительной мере окончательная чеканка этих форм. И конфуцианство и даосизм, искавшие своих идеалов в глубокой древности, равно как и существование сложившийся лит-ой

традиции до эпохи Тан, оказали весьма значительное влияние на Т. п. Оно сказалось как в языке (древнем и уже плохо понимаемом на слух) поэзии господствующего класса, так и в мотивах (воспевание древности и подражание древним образам, заимствованная во многих случаях от древних тематика и т. п.), в формах произведений и в сложности образов (предполагалось знакомство читателя со всей предшествующей историей, культурой и литературой) и богатстве лит-ых намеков, ставящих порою современного исследователя Т. п. перед большими трудностями в понимании некоторых образов Т. п.

Самый язык значительной части поэтов эпохи Тан был односложен, в подражание языку древних авторов, и поэтому малопонятен на слух. Малая слуховая выразительность стиха компенсировалась однако его музыкальностью, т. к. ритм китайского стихотворения строился не на чередовании ударных и неударных слогов, а на чередовании так наз. «ровных» и «косых» тонов, т. е. на чередовании односложных слов, произносимых с различной длительностью и высотой. Рифмоваться могли только те слова, к-рые произносились в одном и том же тоне. Кроме того, получалось так, что иероглифическая форма письменности, нередко дающая для обозначения слова схематизированный условный рисунок (при развитии каллиграфии до уровня подлинного искусства), тем самым в ряде случаев дополняла образность и поэтическую выразительность стиха (напр. знак потока писался с тремя каплями текущей воды и т. п.). Наиболее распространенной формой Т. п. были четверостишия из пяти или семи слов-слогов в строке, с цезурой после второго в пятисложных и обычно после четвертого в семисложных размерах. Порядок развертывания образов в таком стихотворении был подчинен строгим правилам. Излюбленным поэтическим приемом было абсолютно синтаксически параллельное построение смежных строк, как это мы видим в последних двух строках следующего стихотворения знаменитого поэта Ли Бо:

Перед постелью светлой луны сиянье:
Кажется—это на полу иней
Поднял голову, взираю (на) горную луну;
Опускаю голову: думаю (о) родной стороне.

Большое распространение имели также «люй-ши»—«правильные стихи»—восьмистишия с общей рифмой для четырех четных строк, с нерифмованными нечетными строками (типа a b c b d b c b и иногда aa b aca da). Эти восьмистишия иногда объединялись общей темой и превращались тем самым в стансы более крупного по размерам произведения. То же можно сказать и о двенадцатистишиях. Были распространены и «фу» (синологи переводят это название словами: поэма, ода, размеренная проза и т. д.)—образцы ритмической прозы, прерываемой стихами. Насколько высока была техника стиха, показывают безукоризненно составленные и подчиненные всем поэтическим нормам палиндромы, т. е. стихи, читаемые в двух направлениях: как сверху вниз, так и снизу вверх (как известно, китайцы писали, располагая знаки сверху вниз и строки справа налево); стихотворение при этом не только сохраняло в обеих версиях полный смысл, но и образность и т. д. Имели хождение написанные поэтическим языком трактаты о живописи (см. напр. «Тайны живописи», трактат, приписываемый знаменитому живописцу и поэту VIII в. Ван Вэю), о каллиграфии и т. д. Любимыми мотивами Т. п. были: воспевание природы, даосский мотив удаления от мира, конфуцианский мотив воспевания друга, способного понять и воспринять вдохновение поэта, мотив тоски по родной стороне, гражданской скорби и воспевания древности, буддийские мотивы храмовой поэзии, воспевание красот осени и скорбь об умирании природы и надвигающейся старости самого поэта. Нашел свое отражение в Т. п. и социальный протест против феодального угнетения и эксплоатации народных масс. Наряду с этими мотивами существовала тематическая поэзия хризантемы, чая, луны, вина и т. д. К любовной лирике поэты, принадлежавшие к господствующему классу, в силу феодальной морали, относились пренебрежительно. Зато народная поэзия (к сожалению очень мало изученная), на живом языке создававшая свои шедевры поэтического творчества и питавшая своими мощными и живыми истоками и поэзию господствующего класса (феодалов), восполнила этот пробел и дала нам совершенные образцы любовной лирики. Т. п. оказала огромное влияние не только на китайскую поэзию последующих эпох, но и на поэзию Японии, Кореи и других стран, заимствовавших китайскую культуру.

ТАРИЁВЕР—см. *«Субхи Хамдулла»*.

ТАПИЯ Луис де [1871—1936]—популярный в Испании поэт-сатирик. Р. в Мадриде в мелкобуржуазной семье. Дебютировал в 1903 под псевдонимом «Давид». Был редактором журналов «Евангелие», «Новое евангелие», «Новый мир» [1903] и газеты «Империяль» [1916], откуда позднее перешел в состав редакции радикальной мадридской «Ля либертад». Приобрел широкую известность своими сатирическими «строфами на злобу дня» («Coplas del dia»), написанными на самые разнообразные темы (политические, лит-ые и др.). В них Т. сумел соединить бойкость простонародного «раешника» с блеском стиля и едким (хотя иногда и грубоватым) остроумием. В период военной директории Примо-де-Риверы и ген. Беренгера, открыто примкнув к республиканскому фронту, едко высмеивал неудачи «правительства полковников» в остроумных «строфах», распевавшихся по всей Испании.

После переворота 1931, который Т. горячо приветствовал и к-рому посвятил особый сборник из 30 «строф», поэт был избран в Учредительные кортесы в 1932 от Мадрида. Здесь он примкнул к «левой республиканской» и неоднократно выступал против репрессий нового буржуазно-помещичьего правительства. Одновременно с апреля 1932 он входил в состав «Ассоциации друзей Советского Союза». В период крайней реакции Леруса—Хиля Роблеса (так наз. «Черное двухлетие», 1934—1935) Т. временно отошел

от политики и литературы, но вернулся к ней после победы Народного фронта в феврале 1936. С начала гражданской войны и до своей смерти в Валенсии отдал все свои силы на служение народу. К этому времени относятся его последние замечательные «строфы», посвященные Долорес Ибаррури, героическим бойцам народной милиции, Советскому Союзу, доблестным защитникам Мадрида, печатавшиеся почти ежедневно в мадридской Ля либертад», издававшиеся небольшими сборниками и широко известные всем в Испании.

Из стихотворений Т. переведены на русский язык Ф. Кельиным пять «строф», посвященных апрельскому перевороту 1931. «Строфы» о гражданской войне переводились С. Кирсановым, Н. Асеевым, Л. Длигачем, Ф. Кельиным и др. Некоторые из них переложены на музыку советскими композиторами. *Ф. Кельин*

ТАРАСОВ Евгений Михайлович [1882—]—поэт. Р. в семье бухгалтера. В годы студенчества примкнул к революционному движению. Подвергался арестам и ссылкам. В 1902 бежал за границу (Париж). В 1903 в России вновь был арестован и сослан на север. Участвовал в декабрьском восстании 1905 как дружинник и пропагандист, связанный с большевиками. После разгрома московского вооруженного восстания отошел от революционной деятельности. В 1909 прекратил и лит-ую деятельность. В дальнейшем занялся научной работой в области экономики.

В первом сб. Т. «Стихи» [1903—1905] отражена борьба двух тенденций: индивидуалистические настроения борца-одиночки, мотивы жертвенности, стремление «упиться борьбою» как всесокрушающей местью переплетаются с подлинно революционными мотивами борьбы. В первых двух циклах—«Из-под замка» и «Изгнание», написанных в тюрьме и ссылке, преобладает лирика, окрашенная нередко в мрачные тона. Третий цикл, сб. «Город», известный позднее под названием «Декабрь», написан непосредственно в период вооруженной борьбы московских рабочих.

Развитие пролетарского движения, участие в дружинах, связь с большевиками определили революционное содержание творчества Т. Он зовет «без устали, без отдыха вперед», к открытой борьбе на баррикадах, бичует меньшевиков (стих. «Руки прочь»), эстетов, «замкнувшихся в башне слоновой», приветствует приход певца шахт и наковален, называя себя его «предтечей», «предрассветной звездой». Даже в стихах, написанных под непосредственным впечатлением декабрьского поражения московских рабочих, горькие мотивы отчаяния переплетаются с уверенностью, что борьба не кончена, что «близок час мести врагам». Стихи этого периода—лучшее из всего созданного Т.

В 1907 по распоряжению СПБ комитета по делам печати первый сборник «Стихи» был подвергнут уничтожению за «возбуждающий характер», за «призыв к мятежническим и бунтовщическим деяниям».

Жестокая реакция, наступившая после поражения революции 1905, усилила мотивы скепсиса и разочарования в творчестве Т. (второй сб.: «Земные дали», 1908). В отношении формы стихи Т. самостоятельного значения не имеют, тем не менее в истории русской революционной поэзии XX в. Т. занимает значительное место.

Библиография: I. Стихи, 1903—1905, изд. «Новый мир», СПБ, 1906; Земные дали, Вторая книга стихов, изд. «Шиповник», СПБ, 1908; Стихотворения, сб., изд. «Пролеткульт», П., 1919, 2 изд. Помимо этого стихи Т. печатались в сб. «Текущий момент», М., 1906, сб. «Знание», кн. XII, XIV, «Земля», «Жизнь» и др.

II. «Весы», 1906, № 9 (рец. В. Брюсова на «Стихи»); Блок А., Литературные итоги 1907 года. Собр. соч., т. 10, Л., 1935; Брюсов В., Дневники, изд. Сабашниковых, М., 1927; «Весы», 1908, № 1 (рец. Чуковского на «Земные дали»). *В. К.*

ТАРТЮФ [Tartuffe]—центральный образ комедии Мольера «Тартюф, или обманщик» (Le Tartuffe ou l'imposteur, 1664)—одного из великих памятников мировой лит-ры.

Комедия как резкая сатира на французское духовенство XVII века является злободневным политическим антиклерикальным памфлетом, выпадом против современного автору строя. Т. носит «определенные признаки воинствующего французского клерикала XVII в., владеет всем обильным запасом двусмысленных доктрин, устанавливавших в широких размерах те „сделки с небом", о к-рых он так мастерски говорит» (Веселовский). Но Т. не только клерикал. Святоша и лицемер, приживальщик и лжеучитель, он соединяет в себе все пороки правящих и привилегированных классов своего времени: властолюбие и алчность, изнеженность и сластолюбие, жажду наслаждений и холодный цинизм, бездельное существование и лицемерную мораль, схоластическую казуистику и нетерпимое ханжество. Имя Т. вскоре стало нарицательным для всякого лицемерия и святошества, в том числе и политического.

Создавая образ Т., Мольер использовал определенную лит-ую традицию. Он соединил в Т. неизменные свойства лицемера и ханжи, сохранившиеся на протяжении многовековой лит-ой истории. Восходя к паразитам плавтовских комедий, родословная Т. включает в себя образы ханжей у Аретино, Скаррона, Сореля, испанца Барбадильо. В позднейшей лит-ре ряд образов и ситуаций перекликается с бессмертной комедией Мольера—таковы воспитатель Тома Джонса в «Истории Тома Джонса—найденыша» Филдинга, Фома Опискин в «Селе Степанчикове и его обитателях» Достоевского, Иудушка Головлев в «Господах Головлевых» Салтыкова-Щедрина. Родственные Т., образы эти, порожденные различными социальными ситуациями, дают свое индивидуально-неповторимое, специфическое для своего времени воплощение тех пороков собственнического человека, к-рые нашли в образе Т. свое совершенное и законченное выражение.

Библиография: II. Mangold W., Molière's Tartuffe, Geschichte und Kritik, Oppeln, 1881; Régnier F. J. P., Le Tartuffe des comédiens, Notes sur Tartuffe, P., 1896; Urbano D., Il Don Pilone del Giglio le Tartuffe del Molière, Napoli, 1905; Baumal F., Molière et les dévôts (La gènese du Tartuffe), P., 1919; Его же, Tartuffe et ses avatars, P., 1925; Alméras H. d', Le Tartuffe de Molière, Paris, 1928; Emard P., Tartuffe. Sa vie, son milieu et la comédie de Molière, Paris, 1933. *Е. Ковина*

ТАССО Бернардо [Bernardo Tasso, 1493—1569]—итальянский поэт. Провел бо́льшую часть жизни при итальянских дворах. Живя в Венеции, Т. был секретарем Academia della Fama, перед смертью Т. был подесто́й (городским головой) в Остилии, близ Мантуи. Большой успех у современников имела его рыцарская поэма в октавах и 100 песнях «Amadigi» (1557, изд. в 1560), с сюжетом, заимствованным из романа «Амадис Гальский». На поэме сказалось сильное влияние Ариосто. В последние годы жизни Т. начал новую рыцарскую поэму «Il Floridante», но довел повествование только до 19-й песни (с исправлениями и дополнениями Торквато Тассо эта поэма была издана после смерти поэта [1587]).

В своей лирике Т. широко использовал классические формы—эклоги, оды (подражания Горацию), элегии; лирические пьесы Т. отличаются чистотой стиля и гармоничностью стиха. Теоретическое сочинение Т. «Trattato di poesia» является лишь повторением античных образцов. Большой интерес представляют письма Т. (Lettere, изд. Seghezzi и Serassi, 3 vls, 1733—1751), содержащие много существенного для знакомства с эпохой и ярко отражающие личность поэта.

Библиография: II. Pasolini P. D., I genitori di Torquato Tasso, Roma, 1895; Foffano F., Studi sui poemi romanzeschi italiani, II—L'Amadigi di Gaula di B. Tasso, Torino, 1895; III—Il Floridante di B. Tasso, Milano, 1895; Scoti-Bertinelli U., Sulla composizione dell'Amadigi, Pisa, 1906, fasc. 6; PintorF., Delle liriche di B. Tasso, Pisa, 1899; Flamini F., Il cinquecento, fasc. 1—6, Milano, 1898—1899. *Д. М.*

ТАССО Торквато [Torquato Tasso, 1544—1595]—итальянский поэт. Сын поэта Бернардо Тассо (*см.*). Воспитывался в Неаполе, потом в Риме. При дворе герцога Урбинского, где он жил с отцом с 1557, Т. пополнил свои знания под руководством учителей наследного принца и прошел школу придворной жизни. Но отцовская непоседливость уже через два года увлекла Т. из Урбино в Венецию. Тут он поступил в Падуанский ун-т и стал, согласно желанию отца, заниматься юридическими науками. В 1561 он перешел на словесное отделение. Здесь он начал писать сонеты и мадригалы и уже в конце 1562 напечатал с одобрения отца свою первую поэму «Rinaldo», воспевавшую октавами подвиги паладина каролингского цикла Рено де Монтобана. Поэма успеха не имела. За «Риналдо» последовала новая поэма—«Иерусалим». Лавры Ариосто решительно не давали спать Т.

Свое образование Т. заканчивал в ун-те в Болонье и затем в Падуе [1565], где по окончании учения сразу поступил на службу к кардиналу Луиджи д'Эсте, брату феррарского герцога. С ним вместе поселился он в Ферраре. Служба у кардинала была необременительной. Т. имел возможность пополнять свои знания и отлучаться с этой целью из Феррары,—он побывал даже в Париже в 1570, где жил при дворе, писал сонеты, мадригалы. Его положение стало еще лучше, когда он переменил службу у кардинала на службу у герцога Альфонсо II д'Эсте. Для этого общества Т. написал свою драматическую пастораль «Aminta», первый зрелый плод своей музы. Она была представлена в первый раз летом 1573.

«Аминта» отдает дань прециозным вкусам, и по ней хорошо видно, как изменились требования, предъявляемые к пасторали за столет, протекшие после «Орфея» Полициано. Вся ее лирическая часть совершенно лишена той жизнерадостности, какой был полон «Орфей». «Аминта» не дитя зари, а дитя сумерек. За простотой ее формы скрыто много тонкой изысканности, только стих течет непринужденный и разнообразный, полный неизъяснимой музыкальности.

Но «Аминта» была для Т. лишь мимолетным эпизодом, не прерывавшим работы над поэмой «Иерусалим». Юношеские наброски пере-



сматривались, переделывались, сюжет частично подвергался изменению. Весною 1575 поэма была закончена. Но Т. не хотел сразу печатать ее. Он был всегда полон нерешительности, а в этот момент, после огромного нервного напряжения, к-рого потребовал усиленный труд, нерешительность его превратилась в тяжелую мнительность. Его пугала мысль, что в своем новом произведении он нарушил какие-то лит-ые каноны, а также профанировал религиозный сюжет чувственными эпизодами и реминисценциями языческой классики. Италия переживала период феодально-католической реакции, и инквизиторы были злы, как никогда. Т. дал поэму на просмотр двум-трем людям, суду к-рых доверял. Их отзывы заставили его решиться на пересмотр поэмы. Однако он не успел ничего сделать. Душевная болезнь подкралась к нему и постепенно выбила его из равновесия. В 1577 он покинул Феррару, скитался по стране, в апреле 1578 вновь вернулся ко двору Альфонсо. Через некоторое время его вновь потянуло к бродячей жизни. Он побывал в Мантуе, Падуе, Венеции, Пезаро, прожил в Турине, а уже в феврале 1579 опять очутился в Ферраре. Он попал туда в дни, когда праздновалась свадьба герцога и царила величайшая суматоха. За слова, направленные против герцога, его молодой жены, герцогских сестер и всех придворных, Т., по приказанию Альфонсо, заковали в цепи и засадили в подвал

госпиталя св. Анны, где помещались буйные сумасшедшие. В госпитале св. Анны Т. пробыл семь лет. Болезнь, особенно первое время, причиняла ему большие мучения, как физические, так и нравственные: его переписка (она была дозволена) содержит их подробное описание. Через год он понемногу принимается за перо, пишет не только письма, но рассуждения и стихи.

Пока Т. находился в заключении, предприимчивые издатели начали выпускать в свет его поэму и клали себе в карман изрядные барыши. Одно из изданий, напечатанное в Парме неким Индженьери, было озаглавлено «Освобожденный Иерусалим» (La Gerusalemme Liberata). Все эти пиратские издания были, разумеется, сделаны наспех, полны ошибок и неточностей, и Т. убедился, что чем дольше он будет восставать против опубликования подлинного текста, тем больше поэма будет искажаться. Поэтому он разрешил одному из друзей приготовить авторское издание, просмотрел его и оставил ему заглавие, данное Индженьери. Этот подлинный «Освобожденный Иерусалим» вышел в 1581.

Содержанием поэмы являются события последнего года первого крестового похода: осада и взятие Иерусалима крестоносцами. В ней фигурируют действительные участники похода: глава христианского войска Готфрид Бульонский, Раймонд Тулузский, Танкред Норманский, вожди мусульман. Но Танкред подвергся романтической стилизации, а рядом с лицами историческими появились вымышленные и прежде всего Ринальдо, один из ранних героев дома д'Эсте, целый цветник дам: Клоринда, Эрминия, волшебница Армида и множество фантастических персонажей: великаны, чудовища, сверхъестественные силы, небесные и адские, и т. д. Происходят бесконечные сражения с переменным счастьем; Танкред влюбляется в прекрасную мусульманскую воительницу Клоринду, Ринальдо похищает еще более прекрасная волшебница Армида, и юный рыцарь живет в вихре наслаждений в ее садах, гибнут христиане, гибнут мусульмане, пока, наконец, сопротивление «неверных» не оказывается сломленным и Готфрид Бульонский вступает в Иерусалим.

«Освобожденный Иерусалим» был третьей рыцарской поэмою в Ферраре после «Влюбленного Роланда» (Orlando innamorato) Боярдо [1494] и «Неистового Роланда» (Orlando furioso) Ариосто [1516—1532], но очень сильно отличается от обоих. Рыцарство и его религиозные идеалы, к-рые у Боярдо изображались без всякого пиэтета, а у Ариосто с тонкой иронией, у Т. вызывали серьезно-благоговейное отношение. Но Ренессанс отомстил феодально-католической реакции. Он отравил религиозный подъем поэмы чувственным языческим лиризмом, а эпический ее пафос заставил то и дело обращаться в неискреннюю барóчную напыщенность. Невозможно было Т. органически слить воедино две непримиримо враждебные между собой струи в родниках его вдохновения. Гениальная поэма оказалась внутренне расколотою, как и психика ее творца. Но ее несравненные ни с чем поэтические красоты, несмотря на все это, были таковы, что «Освобожденный Иерусалим» оказался наиболее популярным произведением всей итальянской лит-ры. Больше того, поэма стала—и скоро—по-настоящему народной: рыбак в устьях По и Бренты, гондольер Венеции, крестьянин во Фриуле до сих пор распевают Торкватовы октавы.

Т. оставил после себя множество лирических стихотворений, но огромное большинство их—посредственные плоды вдохновения



по заказу и не представляют никакого интереса. Немало написал Т. и прозаических сочинений, диалогов на разные философские темы, рассуждений и проч. Ничто в них не возвышается над общим уровнем лит-ры подобного рода, столь популярной в бесплодные времена позднего Чинквеченто. Несколько лучше наиболее яркие образцы переписки Т., где гораздо больше искренности и непосредственности.

Заключение Т. в госпитале св. Анны кончилось летом 1586. Поэту стало настолько лучше, что Альфонсо согласился отпустить его в Мантую по просьбе наследного герцога Винченцо Гонзаго. Но полного душевного равновесия Т. уже не обрел никогда. Через год он убежал из Мантуи в Рим и там наконец получил возможность, благодаря покрови-

тельству папских племянников Альдобрандини, прожить более или менее спокойно свои последние годы. Папа собирался устроить Т., как когда-то Петрарке, торжественное венчание поэтическим венком на Капитолии, чего поэт восторженно дожидался. Однако для этого уже трудно было уловить момент: в таком он находился непрерывном болезненном возбуждении.

Следы такого состояния носят все вещи, написанные им в эти годы. Трагедия «Торрисмунд» (Il Torrismundo, 1587), для к-рой он



Барбье. Иллюстрация к «Освобожденному Иерусалиму» Т. Тассо, Москва, 1819

воспользовался юношескими набросками другой пьесы, немногим лучше других трагедий позднего Чинквеченто. Переделка «Освобожденного Иерусалима» в «Завоеванный Иерусалим» (La Gerusalemme Conquistata, 1592), имевшая целью очистить его от языческих элементов и усилить в нем религиозную стихию, явно испортила гениальное произведение, а поэма «Сотворенный мир» (Il mondo creato, 1594), воспевавшая ветхозаветную легенду о сотворении мира и человека, представляет безжизненную смесь библейских мотивов, богословских и философских рассуждений, астрономических и физических домыслов. Поэт явно пережил себя, и для него было облегчением, когда его поместили в монастырь св. Онуфрия, где он умер 25 апреля 1595.

Библиография: I. Opere, a cura di G. Rossini, 33 vls, Pisa, 1821—1832; Opere minori, Firenze, 1934; Le Rime, a cura di A. Solerti, 4 vls, Bologna, 1898—1902; Aminta, a cura di A. Solerti, Torino, 1926; то же, a cura di A. Tortoreto, Milano, 1932; La Gerusalemme liberata, ediz. critica a cura di A. Solerti, 3 vls, Firenze, 1895—1896; то же, a cura di L. Bonfigli, Bari, 1930; Gerusalemme conquistata, a cura di L. Bonfigli, 2 vls, Bari, 1934; I Dialoghi, a cura di C. Guasti, 3 vls, Firenze, 1858—1859; Le lettere, a cura di C. Guasti, 5 vls, Firenze, 1852—1855; Lettere autobiografiche, a cura di A. Tortoreto, Milano, 1934; Освобожденный Иерусалим, пер. с французск. М. Попова, ч. 1—2, М., 1772; то же, 2 изд., ч. 1—2, М., 1787; Освобожденный Иерусалим, перевел с итал. подлинника А. Ш[ишков], ч. 1—2, СПБ, 1818—1819; Освобожденный Иерусалим, пер. С. Москотильникова, ч. 1—2, М., 1819; то же, 2 изд., ч. 1—2, М., 1820—1821; Освобожденный Иерусалим, пер. С. А. Раича, ч. 1—4, М., 1828; Освобожденный Иерусалим, пер. с итал. А. Мерзлякова, ч. 1—2, М., 1828; Освобожденный Иерусалим, пер. Ф. В. Ливанова, ч. I, СПБ, 1862; Освобожденный Иерусалим, перевел с итал. размером подлинника, Д. Мин, 3 тт., изд. А. С. Суворина, СПБ [1900] (в серии: Дешевая биб-ка, №№ 208—210); Освобожденный Иерусалим, пер. В. С. Лихачова, кн. 1—4, изд. А. А. Каспари, СПБ [1910] (прилож. к журн. «Родина»); Освобожденный Ерусалим, пер. Ореста Головнина (Р. Брандта), т. I—II, М., 1911—1912; Тассовы мечтания, пер. с итал. Н. Остолопова, 2 изд., СПБ, 1819; Аминта (Пастораль), пер. в стихах М. Столярова и М. Эйхенгольца, вступ. ст. и комментарии М. Эйхенгольца, Гос. изд., М., 1921; то же, изд. «Academia», М.—Л., 1937.

II. Solerti A., Vita di T. Tasso, 3 vls (Vita, lettere e bibliografia), Torino, 1895; Carducci G., Su l'Aminta e il Torrismondo, Bologna, 1895; Boulting W., Tasso and his times, L., 1907; Sainati A., La lirica di T. Tasso, 2 vls, Pisa, 1912—1915; Donadoni E., T. Tasso, saggio critico, 2 vls, Firenze, 1920; Marenduzzo A., La vita e le opere di T. Tasso, 2 ed., Livorno, 1926; Батюшков К. Н., Сочинения, изд. П. Н. Батюшковым, т. II, СПБ, 1885 [ст. «Ариост и Тасс» и Заметки К. Н. Батюшкова на принадлежавшем ему экземпляре «Gerusalemme Liberata»]; Корелин М., Торквато Тассо и его век, «Исторический вестник», 1883, №№ 7—9; Ла-Барт Ф. де, Беседы по истории всеобщей литературы, ч. I, изд. 2, М., 1914; Овэтт А., Итальянская литература, Гос. изд., М., 1922; Каплинский В. Я., Теория эпоса молодого Тассо, «Ученые записки Саратовского гос. им. Н. Г. Чернышевского ун-та», т. VII, вып. III, Саратов, 1929; Эйхенгольц М., Пастораль Тассо «Аминта» и феррарский театр в конце XVI века, в кн.: Тассо Т., Аминта, М.—Л., 1937.

III. Tortoreto A., Oltre un trentennio di studi su T. Tasso (1893—1931), Milano, 1932. *А. Дживилегов*

ТАССОНИ Александро [Alessandro Tassoni, 1565—1635]—итальянский писатель. Происходил из знатной семьи, после учения в Болонье и Ферраре большую часть жизни провел в качестве придворного на службе у итальянских князей и кардиналов. Его лит-ые способности получили высокую оценку современников. Центральное место в творчестве Т. занимает поэма «Похищенное ведро» (Secchia rapita, 1615, изд. в 1624) в 12 песнях. Это яркий образец бурлескной ирои-комической поэмы; в ней Т. бросает прямой упрек итальянским княжествам и областям, постоянно охваченным распрями и междоусобиями, и пародирует лит-ые традиции классиков и маринистов. Поэма пронизана едким сарказмом, иронией, отмечена веселой непринужденностью и занимательностью. Для усиления комизма и живости языка Т. использует различные диалекты. Опыт Т. как эпического поэта не увенчался успехом: его поэма «Океан» (L'Oceano) на тему об открытии Америки Колумбом была прервана на I песне. Перу Т. принадлежит и ряд работ литературно-критического характера. Таков комментарий к «Canzoniere» Петрарки, содержащий выпады против петраркистов («Considerazioni sopra le rime del Petrarca», 1602, переиздана в 1608, 1609, 1711). С критикой Гомера и Аристотеля он выступает в 20 книгах своих «Dieci libri di pensieri diversi», [1620] (1-е изд. в 9 книгах, под назв. «Varieta di pensieri», 1612), полных противоречий и

остроумия. Ниспровержение авторитетов и утверждение разума в качестве мерила — основное положение, защищаемое Т.

Значительность творчества Т. подчеркнута Н. Буало в поэме «Lutrin» (Налой), где в IV в. Т. поставлен рядом с Гомером, предполагаемым автором античной ирои-комической поэмы «Батрахомиомахия». Перевод «Похищенного ведра» Перро на французский язык (Le seau enlevé, 1678) вызвал оживленную полемику переводчика с Вольтером, отрицавшим достоинства поэмы. В историю итальянской лит-ры Т. входит гл. обр. как последний крупный мастер бурлескной поэзии, сложившейся в Италии в начале XVI в.

Библиография: I. Le lettere di A. Tassoni per cura di G. Rossi, 2 vls, Bologna, 1901—1911; La secchia rapita col commento di Papini, Firenze, 1912; то же, A cura di G. Nascimbeni, Lanciano, 1914; A cura di G. Rossi, Roma, 1918; Opere minori a cura di G. Nascimbeni e G. Rossi, 3 vls, Roma, 1926.

II. Ambrosi L., Sopra i «Pensieri diversi» di A. Tassoni, Roma, 1896; Santi V., La storia nella «Secchia rapita», 2 vls, Modena, 1906—1909; Messana E., La «Secchia rapita» di A. Tassoni, Palermo, 1915; Miscellanea Tassoniana..., Modena, 1908; Zacchetti C., Dal poema epico al poema eroicomico, Melfi, 1898; Belloni A., Il Seicento, Milano, 1899; Rossi G. V., La vita italiana nel seicento, 2 ed., Milano, 1897.

III. Boselli A., Bibliografia della «Secchia rapita» di A. Tassoni, Modena, 1915; Rossi G., Saggio di una bibliografia ragionata delle opere di A. Tassoni, Bologna, 1908.

Д. Михальчи

ТАТАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. Дореволюционная литература. Лит-ра поволжских татар имеет свою долголетнюю историю. Ряд произведений, дошедших до нас, по своему происхождению относится к XIV—XV вв. («Казань баите», «Ханэке Султан»). Более или менее изученной является лишь лит-ра XIX века. Начало Т. л. характеризуется господством религиозно-мистической идеологии и внедрением в лит-ру древневосточного суфизма. Носителем этой идеологии являлось татарское духовенство, развивавшее свою деятельность под сильным влиянием среднеазиатской реакционной мусульманской схоластики. Представителями этой мистической лит-ры были поэты Мулла Утыз Имэни [1730—1815], Иботулла Ишан [1794—1867] и Шамсуддин Суфи [1825—1865].

С середины XIX ст. в Т. л. наметилось рационалистическое течение, противопоставлявшее мистическому «потустороннему миру» реальные образы и идеи земной жизни. Представителями этого течения были: Абдул Насыр Курсави [1783—1813], Абдул Жаббар Кандалы [1797—1860].

Под натиском развивающегося капитализма в последней четверти XIX в. началась борьба против среднеазиатской религиозной схоластики, против суфизма и мистики, за европейскую культуру и науку. Борьба против патриархально феодальных отношений нашла свое выражение на идеологическом фронте в борьбе «джадитистов» с «кадимистами» («новометодников в обучении» со «старометодниками»). Выдвинулись общественные деятели, делавшие первые шаги в создании научно-популярных книг на татарском языке, в научной разработке специфики татарского языка, в собирании фольклора и т. д. (К. Насыри, 1824—1902). Художественная лит-ра этого периода была проникнута духом просветительства; в ней отражались идеи реформы религии, реформы схоластических школ и приспособления их к потребностям буржуазного мира. Эта лит-ра своим острием была направлена против консервативного духовенства и идеализировала представителей новой буржуазии и нового духовенства («Хисамуддин Мулла» Мусы Акджигита, 1886, произведения З. Виги, 1870—1902, пьесы Г. Ильяси, 1856, «Салима» Р. Фахрутдинова, «Студент и шакирд» Ф. Каримова и т. д.).

Начало XX в. ознаменовалось развитием национального движения татарской буржуазии, направленного гл. обр. против пережитков феодального строя и отчасти против монархического абсолютизма в России. Однако антимонархические тенденции были весьма неустойчивы и непродолжительны. Татарская буржуазная лит-ра этого периода была в основном проникнута идеологией пантюркизма, религиозного реформизма и узкого национализма (произведения Г. Исхаки, Ф. Амирхан, Г. Рахим, Ф. Карими, Г. Ибрагимова и др.). С первых же дней революции 1905 татарская буржуазия заключила союз с самодержавием и стала оплотом реакции. Все вышеупомянутые татарские буржуазные писатели заняли враждебную к революционному движению позицию и проповедывали в своих произведениях идею объединения мусульман под флагом национальной буржуазии («Нищая» Г. Исхаки, «Фаткула Хазрет», «Под праздником во сне» Ф. Амирхана и т. д.). В противовес этим буржуазным писателям выступил на лит-ую арену ряд демократически настроенных писателей—выходцев из мелкобуржуазной среды. Ужасы капиталистической эксплоатации, средневековая тупость и косность реакционного духовенства и буржуазии, разорение и обнищание широких слоев трудящегося крестьянства, рабские условия труда молодого рабочего класса толкали наиболее революционно настроенных мелкобуржуазных татарских писателей на путь протеста против существующего порядка. Демократические тенденции наиболее сильно сказались в стихах талантливейшего народного поэта А. Тукая (см.) [1886—1913], поэта М. Гафури [1880—1934], рассказах и повестях Шариф Камала, пьесах Г. Камала [1882—1931] и т.д. Эти демократические писатели в той или иной степени отражали протест эксплоатируемых народных масс против буржуазного строя. Они все же не смогли понять и раскрыть причины социального неравенства, возвыситься до идеи революционной классовой борьбы пролетариата. Их творчество было теснейшим образом связано с народным творчеством; более того, оно исходило из фольклора. Демократические писатели черпали из него свою тематику, занимались художественной обработкой фольклора. В противовес им представители либеральной буржуазии в лит-ре не только пренебрегали народным творчеством, но и боролись против него, против живого народного языка в лит-ре, проповедывали теорию «чистого искусства».

В период революции 1905 выдвинулись также писатели, непосредственно выражавшие

тенденции татарского пролетариата к объединению с пролетариатом всей страны в целях свержения самодержавия революционным путем. Эта идея пролетарской революционной борьбы частично отражена в пьесе «Яш Гумер» Гафура Кулахметова [1881—1918], принимавшего участие в революционной борьбе большевиков в то время. В период, непосредственно следовавший за революцией 1905, татарская буржуазная лит-ра была проникнута самыми реакционными идеями и настроениями. Стихи С. Рамеева насквозь пронизаны мистицизмом. Многие писатели увлекались мотивами «чистой религии» и черпали свою тематику из «истории пророков», из корана (Г. Рахим, Сунчалай, Думави). Попрежнему проповедывались идеи пантюркизма и религиозного мистицизма в произведениях Г. Исхаки, Амирахана и т. п. («Зулейха»). Возникло реакционное романтико-символистское течение, представители к-рого противопоставляли объективной действительности индивидуальный «мир души» и «чистой природы», идеализировали жизнь древних татарских ханов, патриархальный быт, романтическую любовь и т. д. Переживания и чаяния широких угнетенных народных масс выражало татарское устное народное творчество.

Устное народное творчество. До Великой Октябрьской социалистической революции собирание произведений устного творчества носило случайный характер. Первые опыты в этом направлении были сделаны Каюмом Насыри в его книге «Фавакихемджеляся». Также был выпущен ряд сборников песен, пословиц и поговорок Бадиговым, Туйка и др., но систематизация материала не носила научно-исследовательского характера.

Наиболее распространенными жанрами татарского устного творчества являлись песни и баиты. Татарские народные песни в огромном своем большинстве состоят из строго рифмованных четверостиший, по содержанию не связанных друг с другом. Баиты и частушки, наоборот, сочинялись на одну определенную тему по случаю какого-либо события и представляли единое, целостное произведение. В народных песнях доминировали мотивы бедности, несчастья, трудного жизненного пути, несчастной любви и вынужденной разлуки. В ряде шуточных и сатирических песен высмеивались духовенство и богачи. Баиты носили повествовательный характер со многими лирическими отступлениями. Темой для баитов служили необычайные, но реальные события («баит о потонувшей гейше», «баит о Шамси Камале», «баит о касимском купце Ибрае» и т. п.), события общественного значения (русско-японская война, империалистическая война 1914—1918 и др.). Были и фантастические баиты: «баит о Сак-соке» (дети, превращенные в птиц), «баит о возлюбленной цыгана Хамиде», «баит о семи девушках» и т. д. Многие баиты отражали протест крестьян против эксплоатации помещиков и кулаков, стихийное крестьянское движение («мужицкие баиты», «баит о погибших батраках», «баит о Магдибай», «баит о Мукан Контона», и т. д.). Татарский фольклор насчитывает множество сказок о волшебных силах (сказка о Шуряле, о повисшем озере, о батыре-Мухе, о портном и т. д.). В реалистических сказках самым популярным образом является «хитроумный таз». Хитроумный таз—это образ самого бедного, угнетенного, униженного человека. Но он мудр и хитер и побеждает врагов. Народ относится к нему с большой симпатией. В других сказках бедняк, пастух или батрак своим умом и хитростью побеждает богача («Салам Турхан»). Во многих татарских сказках отражалась горькая доля угнетенной женщины-татарки: «О про-



Типовая заставка восточных изданий казанских издательств XVII—XIX вв.

игранной отцом в карты Зульхабире», «О семи девушках», «О бедной падчерице» и т. п. Героические былины в татарском фольклоре встречаются редко. Нам известны народные сказки «О Маргян батыре», боровшемся против ханов за освобождение народа, об Эдгай батыре и др. Ряд сказок-легенд заимствован из фольклора других народов, но, художественно претворенный, получил своеобразный национальный колорит («Тагир-Зигря», «Ляйла Маджнунь», анекдоты Ходжи Насрутдин и т. д.).

Татарский фольклор богат и насыщен поговорками, пословицами, сказками-загадками, частушками и т. д. Имеются свадебные, плясовые и другие частушки («Эпипе», «Башмагум» и др.).

После Великой социалистической революции освобожденный от двойного гнета татарский народ начал творить новые произведения—песни и сказания о победах над врагом, о своих вождях, о счастьи освобожденного народа. За период существования советской власти созданы многочисленные народные песни о Красной армии, о советской власти, о Ленине и Сталине, о родине, о колхозах и т. д. (сборник «Советские песни», 1933). Народ с особой любовью поет о великих вождях народа—Ленине и Сталине. Многие песни посвящены героическим походам Красной армии в период гражданской войны. В пе-

риод коллективизации и хозяйственного укрепления колхозов создавались циклы песен, популяризующих идею коллективизации и высмеивающих кулаков, подкулачников, лодырей и т. п. За последние годы в татарских деревнях слагаются песни, исполняемые самодеятельными хорами колхозов («Песнь ударника», «Песнь комсомольца», «Песнь об ударной стране» и т. д.). Татарское народ-



Композиция обложки XIX в. (надпись в середине современная)

ное творчество начало широко развиваться именно в советскую эпоху, приобретая новое социальное содержание.

Советская литература. Великая Октябрьская революция, свергнув власть помещиков и буржуазии, положила конец всяческому угнетению и эксплоатации человека человеком. Враждебно настроенные к пролетарской революции представители буржуазии в лит-ре ушли в лагерь контрреволюции. Один из таких лакеев татарской контрреволюционной, буржуазии, Г. Исхаки, эмигрировал за границу, где стал наемником империализма. Оставшиеся на территории Советского Союза буржуазные писатели продолжали вредительскую работу в лит-ре и ныне разоблачены. Наиболее демократически настроенные мелкобуржуазные писатели с первых же дней Великой Октябрьской социалистической революции перешли на сторону советской власти и, постепенно преодолевая влияния чуждых идеологий, становились на позиции советской лит-ры (М. Гафури, Г. Камал, Ш. Камал, М. Фейзи).

Т. л. по-настоящему начала развиваться лишь после Октябрьской революции. Лучшие произведения М. Гафури (умер в 1934) написаны в послеоктябрьский период; в них отражены рабские условия жизни трудящихся до революции и борьба советского народа под руководством коммунистической партии за социализм («Черные лица», «Красная звезда», «Ступеньки жизни» и т. д.). Известный драматург Г. Камал (ум. в 1933) написал ряд замечательных пьес о классовой борьбе в татарской деревне. Ш. Камал в пьесах «Воронье гнездо», «Горы», «За туманом» показал революционную подпольную борьбу шахтеров до революции и победу социализма в нашей стране.

Победа Октябрьской революции в нашей стране способствовала выдвижению и росту ряда молодых талантливых писателей из народа. Наиболее выдающийся из татарских советских поэтов—Хади Такташ [1901—1931], творчество к-рого отличается идейной и эмоциональной насыщенностью. Х. Такташ в первый период своего творчества испытал влияние враждебных советской литературе течений, но под влиянием успехов социалистического строительства и воздействия партии он стал подлинным советским поэтом.

Татарская советская лит-ра развивалась в условиях ожесточенной классовой борьбы против капиталистических элементов в нашей стране, представители к-рой проникали и в область лит-ры. С 1926—1937 в Т. л. орудовала контрреволюционная националистическая группа, в течение ряда лет занимавшая руководящие посты в татарских литературных организациях—в коллективе «Октябрь», ТАПП и в Союзе советских писателей Татарии. Ныне разоблаченная группа врагов народа, контрреволюционных националистов, вела вредительскую контрреволюционную работу на лит-ом фронте. Под их покровительством существовала контрреволюционная лит-ая организация «Джидиган», раскрытая в 1930.

Все эти агенты врагов были разоблачены, и в борьбе с ними укреплялись ряды татарской советской литературы. Несмотря на их вредительство, советская татарская литература интенсивно развивалась и крепла, выдвигая целый ряд талантливых советских писателей (Н. Баян, М. Максуд, Т. Гиззат, И. Туктаров, Ш. Маннур, А. Ерикеев, М. Джалиль, М. Садрый, И. Гази, Худжи и другие). В их произведениях отражается борьба трудящегося татарского народа совместно с народами всего Союза, под руководством великих вождей—Ленина и Сталина, за победу социализма. В них выражена преданность татарского советского народа идеям коммунизма, любовь к вождю народов т. Сталину, чувство советского патриотизма. Следует отметить и коллективное творчество татарских советских поэтов («Песня об орденоносном Татаристане»), посвященное великим победам социализма и великой хартии свободы—Сталинской Конституции. Они борются за социалистический реализм, они борются с чуждыми влияниями и течениями.

Татарские советские писатели развивают большую переводческую деятельность. На татарский язык переведен ряд произведений русских и западноевропейских классиков, крупнейшие произведения русской советской литературы и национальных литератур Советского Союза.

М. Д.

ТАТАРСКИЕ ЯЗЫКИ—устаревший термин для обозначения некоторых тюркских языков (*см.*). Слово «татар»—монгольское племенное название, обозначавшее исторически монгольских военачальников разноплеменных войск во времена так называемого «нашествия татар» на Русь. Тогда же, повидимому, этот термин был перенесен на тюркскую народность, входившую в состав этих войск и осевшую в Среднем и Нижнем Поволжьи. Ныне под Т. яз. понимается гл. обр. поволжско-татарский (см. ниже); кроме того существуют: крымско-татарский, литовско-татарский, тобольско-татарский. В средневековой России «татарами» называли все народности, входившие в государство Золотой Орды или те, к-рые ее сменили (Крымское ханство, Казанское ханство),—отсюда и такое широкое понимание термина. Название азербайджанско-татарский яз. было отброшено (существовало в XIX и XX вв.) и заменено последовательно терминами: тюркский, азербайджанско-тюркский и азербайджанский. Не удержался и термин астраханско-татарский яз., так как это по существу не язык, а одно из наречий поволжско-татарского. Термин касимовско-татарский (по существу одно из наречий мещеряцкого, или мишерского языка) иногда употребляется и теперь.

Библиография: Н. Аристов Н. А., Заметки об этническом составе тюркских племен и народностей и сведения об их численности («Живая старина», 1896, вып. III и IV и отд. отт., СПБ, 1897); Богородицкий, В. А., Введение в татарское языкознание в связи с другими тюркскими языками, Казань, 1934; Radloff W., Phonetik der nördlichen Türksprachen Lpz., 1882—1883).

Татарский яз. Поволжья, точнее—поволжско-татарский, исторически восходит к языку так называемого Джучиева улуса или Золотой Орды. До начала XX в. разговорный поволжско-татарский яз. масс сильно отличался от феодального книжного языка, к-рый ориентировался на чагатайский (*см.*) и турецкий (*см.*) и поддерживался мусульманской школой; среди населения был известен под названием «тюрки». На нем же в свое время велась канцелярская переписка поволжских татар с русской властью. В конце XIX в. Каюм Насыри, занимаясь фольклором и этнографией, впервые ставит вопрос о приближении поволжско-татарского лит-ого яз. к массам. В 1905 на поволжско-татарском яз. создалась довольно значительная лит-ра, язык к-рой сравнительно с предыдущим периодом сближается с разговорным.

Но подлинного расцвета поволжско-татарский яз. смог достичь только после Великой Октябрьской социалистической революции. В результате осуществления ленинско-сталинской национальной политики Татаристан по языковому строительству занял одно из первых мест среди республик и областей Союза. Согласно последнему делению, предложенному исследователями Т. яз., он распадается на три диалекта: центральный, западный и восточный. К Т. яз. примыкает мещеряцкий, или мишерский, т. е. язык мещеряков, живущих в бывших Рязанской (сюда входят и «касимовские татары»), Пензенской, Тамбовской, Ульяновской, Саратовской губерниях, в бывшем Буинском, Чистопольском и Спасском кантонах ТАССР, Горьковском крае и, отчасти, в Башкирии; «татарское» население Москвы и Ленинграда обычно тоже мещеряки. Вне этого деления остается малоизученный диалект пермских, или, точнее, глазовских татар. Различия между диалектами сводятся к фактам словаря (так, мещеряцкий диалект до революции отличался бо́льшим процентом заимствований из русского, чем другие), фонетики (ср. наличие в мещеряцком звука ц, отсутствовавшего у других, неразличение в нем фонем q и k, ğ и g—опять-таки в противоположность другим) и отчасти морфологии [образование 3-го лица единственного числа настоящего времени в положительной и отрицательной формах: almas (он не берет) или almьs и т. п.]. Основные особенности поволжско-татарского яз., свойственные и диалектам, и лит-ому языку, созданному после революции, и отличающие его от других тюркских языков, лежат в области словаря, морфологии и фонетики. Поволжско-татарский язык обладает совершенно особым типом вокализма, к-рый Радлов иногда называл своего рода «тюркским передвижением звуков», хронологически относя завершение этого процесса к XIV в. «Широким» гласным о и ö других тюркских языков в поволжско-татарском яз. соответствуют «узкие» u и y (un—десять, kyz—глаз—при казахских on и kөz); «закрытому» е других языков в поволжско-татарском яз. соответствует i (bir—давай—при казахском ber, kil—приди—при казахском kel). Звукам u и y других языков в поволжско-татарском яз. соответствуют специфические гласные (имеются еще в башкирском языке) o и ө, звуковое значение к-рых совершенно особое, о чем см. в специальной лит-ре, указанной ниже (toz—соль—при казахском tuz, tөn—ночь—при казахском tyn). Специфический редуцированный гласный (условное начертание «ə») соответствует звуку i других тюркских языков (et—собака—при казахском it). В настоящее время в связи с усвоением в интернациональных словах звуков е и о (в их обычном произношении), знаки о и е выполняют в татарской орфографии двойную функцию. Звук а в разговорной речи (особенно уральско-татарского диалекта) произносится с лабиализацией (=å), которая ослабевает по мере отдаления от 1-го слога и отсутствует в конечном открытом слоге (balalaqa—«детям»—читается bålålåqa и т. д.). За последнее время появляется новый тип начального слога (şkaf, stakan и т. д.), ударения (не на конце) (напр.: tráktor), а также и некоторые новые морфологические категории. В терминологии и словаре поволжско-татарского яз. интернационализмы занимают теперь весьма важное место.

Библиография: Богородицкий В. А., Введение в татарское языкознание в связи с другими тюркскими языками, Казань, 1934; Его же, Этюды по татарскому и тюркскому языкознанию, Казань, 1933; Kraelitz-Greifenhorst Fr., Studien zur

Lautlehre der Kazan-tatarischen Sprache (журнал «Archiv Orientalni», vls. II и III, Прага, 1930—31); Богородицкий В. А., Характеристика звукового состава в казанском говоре поволжско-татарского языка в соотношении с звуковой системой общерусского языка («Известия Российской Академии наук, т. XIII, 1919); Катанов Н. Ф., Материалы к изучению казанско-татарского наречия, ч. 1 и 2, «Ученые записки Казанского университета», 1897—1899 (Казань, 1898).

Татарский язык Крыма, точнее—крымско-татарский. Исторически восходит к одному из местных национальных языков, зародившихся на территории Джучиева улуса (иначе Золотой Орды). В XVI—XVII вв. подвергся (особенно в южном Крыму) сильному влиянию турецкого (османского) языка. Кыпчакский элемент крымско-татарского яз. объясняется значительной ролью степных тюркских кочевников (ногайцы) в жизни Крымского ханства. Феодальный язык эпохи ханства (прежний центр—Старый Крым, позднейший—Бахчисарай) резко отличался от языка масс. Во 2-й половине XIX в. националистически настроенный крымский татарин И. Гаспринский начал издавать газету «Терджиман», в к-рой пытался выработать (на базе турецкого и крымско-татарского яз.) общий язык для мусульман «старой России». Это течение было ликвидировано уже после Великой Октябрьской социалистической революции. После советизации Крыма началась работа по созданию лит-ого крымско-татарского яз., что было задачей нелегкой, ввиду сильных различий в говорах отдельных районов, где чувствовалось влияние иных языков (греки, генуэзцы, армяне на юге и т. д.). О современном расцвете крымско-татарского литературного языка—см. *«Татарско-крымская литература»*. К языковым особенностям крымско-татарского яз. принадлежат в области фонетики: исчезновение h в начале и в конце слов (Asan вместо Hasan, saba вместо sabah) «отвердение» ö и y после среднеязычных k и g (т. е. в этой позиции ö > o, a y > u, напр. koj—деревня, kun—день) и другие; в области морфологии—совпадение категорий сказуемости и принадлежности (напр. oça-m означает: 1) «я—учитель» и 2) «мой учитель» и др. Современный крымско-татарский яз. представляет яркие образцы сдвигов в результате быстрой перестройки экономики и быта: словарь пополняется за счет интернационализмов и советизмов, к-рые, вытесняя лексические арабизмы и фарсизмы, одновременно производят коренные изменения в грамматике, как-то: усвоение интернациональных фонем (ц, в, ф) и нового типа ударения в фонетике, образование категории женского рода в морфологии и выработку нового, более свободного порядка слов в синтаксисе (в последнем случае дело идет не столько о влиянии других языков, сколько о результате внутреннего процесса в самом крымско-татарском яз.).

Библиография: П. Радлов В., Образцы народной литературы северных тюркских племен, ч. VII, СПБ, 1896; Chatskaya O., Chansons populaires de Crimée (Journ. Asiatique, 1926); Ее же, Zur krim-tatarischen Version des Tschakydschy-Liedes (Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes, 1927).

Татарский язык Западной Сибири, иначе—тобольско-татарский. Мало изученный язык тюркской системы (*см. «Тюркские языки»*). Имеет довольно значительные языковые особенности (напр. наличие звука ц в соответствии с ž других тюркских языков)—и в частности своеобразный словарь.

Библиография: Аристов Н. А., Заметки об этническом составе тюркских племен и народностей и сведения об их численности («Живая старина», 1896, вып. III и IV и отд. отт., СПБ, 1897); Гиганов И., Грамматика татарского языка, СПБ, 1801; Радлов В., Образцы народной литературы тюркских племен, т. IV, (СПБ, 1878); Radloff W., Phonetik der nördlichen Türksprachen, Lpz., 1882; Краткий русско-татарский словарь, Тобольск, 1904; Богородицкий В. А., Введение в татарское языкознание в связи с другими тюркскими языками, Казань, 1934.

Татарский язык так назыв. литовских татар, иначе—литовско-татарский яз. Территориально относится к Польше, где живут потомки выселившихся в XIV—XV вв. в Литву крымских татарских родов. В настоящее время сами «литовские татары» и их язык вполне ассимилировались с окружающим населением. Литовско-татарский яз. интересен только как историческое явление.

Библиография: Мухлинский А., Исследование о происхождении и состоянии литовских татар, СПБ, 1857; Александрович Дж., Литовские татары (издание Общества исследователей Азербайджана, 1926, № 2). *Н. Д.*

ТАТАРСКО-КРЫМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА.—Начало Т.-к. л. относится к периоду крымского ханства (примерно с XIV в.). Это была дворцовая лит-ра. Представителями ее были ханы и их приближенные. Они писали свои произведения на турецком яз., чуждом и непонятном для трудящихся масс Крыма. Из произведений этой лит-ры наиболее характерна поэма «Сефернаме», изображавшая войну против Польши в 1647—1648, к-рую вел Ислам Гирей в союзе с Богданом Хмельницким. В противовес дворцовой лит-ре татарский народ в Крыму создавал свою лит-ру, выдвигая певцов, сказителей (Эш-Мурза и др.), поэтов (Исмети, Шамиль Тохтаргазы и др.). Эту лит-ру трудящиеся массы устно передавали из поколения в поколение.

Таким обр. Т.-к. л. развивалась одновременно в двух направлениях. Одно шло от творчества крымских ханов и их приближенных через фазу влияния известного пантюркиста и буржуазного националиста Исмаила Гаспринского (в конце XIX в.) к группе буржуазных националистов «милли-фирке». Другое—от устного народного творчества: богатырского эпоса, народных песен, сказок и легенд, созданных кедаями—народными импровизаторами—к советской художественной литературе.

Богатство мотивов, многообразие жанров, простота и ясность языка и образов—вот чем отличалось устное народное творчество крымских татар от искусственной лит-ры крымско-татарских националистов.

В течение 2—3 десятилетий (в конце XIX и в начале XX в.) до революции 1905 в Т.-к. л. играл определенную роль И. Гаспринский—идейный предшественник «миллифирковцев». Под его влиянием и возникла группа писателей [1910—1911], известная под названием «миллифирковская школа». Группа литераторов буржуазных националистов, связанных с контрреволюционной партией «милли-фирке», особенно развивала свою лит-ую деятельность среди крымских татар после февральской революции 1917.

В своих политических выступлениях «миллифирковцы» в союзе с белогвардейщиной боролись против трудового народа и его интересов. В своих лит-ых произведениях они идеализировали нравы и традиции Крымского ханства. Считая себя «потомками» Чингис-хана, они мечтали о возвращении чингисхановских времен. Особенно яростна была борьба «миллифирковцев» против советской власти в период гражданской войны и в первые годы советской власти в Крыму.

Писатели «милли-фирке», борясь против народного языка крымских татар, создавали искусственный язык. В художественном отношении произведения «миллифирковцев» не представляли какой-либо ценности. Скудость мысли, беспомощный язык и оторванность от реальной действительности—их отличительная черта.

«Миллифирковцы» в Т.-к. л. не оставили сколько-нибудь заметного следа.

Обладая чрезвычайно богатым фольклором, крымские татары выдвинули народных певцов, импровизаторов (кедай), создававших образцы подлинно народной лит-ры. К числу выдающихся кедаев относятся: Эшмирзе Карт (70—80-е гг. XIX в.), Сейт-Мамбет, Курт-Мамбет (20—30-е гг. XX в.), песни к-рых стали достоянием широких масс крымских татар.

Богатырский эпос Т.-к. л. ярко представлен в старинных сказаниях о подвигах богатырей Эдиге (конец XIV—начало XV в.) и Чора-Батыра (середина XVI в.). В этих сказаниях воспевались героические подвиги богатырей, защищавших интересы трудового народа.

Ненависть народных масс к эксплоататорам и угнетателям получила наиболее яркое выражение в песнях. Множество песен отражает борьбу угнетенных масс против царизма, помещиков и мурзаков (о крымском джигите Алиме, о солдатчине, о русско-японской войне и др.). Известны песни, воспевающие революцию 1905, позднее—песни об ужасах империалистической войны.

С окончательным установлением советской власти в Крыму (1920) были созданы условия для органического развития советской Т.-к. л. Однако отчаянное сопротивление буржуазных националистов и их покровителей—троцкистов, проникших в советские культурные учреждения и в лит-ру, гнусные дела вели-ибрагимовцев, правых и так наз. «левых» всячески тормозили рост советской лит-ры в Крыму. Все же ряд писателей (Тынчеров, Ш. Алядин, Осман Амит, Амди Алим, Максуд Сулейман и др.), выступавших с 1927—1928, в своих произведениях стремились отображать советскую действительность, освоить достижения революции. Историческое решение партии от 23 апреля 1932 дало сильный толчок к подъему советской Т.-к. л. Т.-к. л. советского периода представлена группой писателей, выросших в борьбе с остатками буржуазного национализма. Создан ряд произведений, показывающих социалистическое строительство в Крыму, советский быт, роль комсомола и беспартийной трудящейся молодежи в революции, в социалистическом строительстве. Из этих произведений следует отметить «Алтайские рассказы» Тынчерова, «Песни червонного казака», «Земля смеется» Шамиля Алядина, «Кто работает, тот ест», «Хочу жить» Болата, музыкальную драму «Арзы-Киз» Болата и Бахшиша, песни Бахшиша, «Воспоминание о Сиваше» Максуда Сулеймана, целый ряд стихотворений Османа Амита и др. Многие песни советских татарских поэтов Крыма вошли в обиход масс и распеваются в городах и колхозах.

В связи с окончательной советизацией Крыма в 1920 начал усиленно создаваться советский татарско-крымский фольклор. В ряде песен («Шомпол», «Перекоп» и др.) показаны издевательства белогвардейцев над трудящейся молодежью, решительно уклонявшейся от службы в белой армии, и героическая борьба и победа Красной армии. В песне «Да здравствуют Советы» воспевается восторженная встреча народными массами Красной армии при вступлении ее в пределы Крыма и организация Советов.

За последние годы созданы многочисленные песни о Ленине и Сталине, о коммунистической партии, о колхозном строительстве, об орденоносцах, о Сталинской Конституции и о депутатах в Верховный Совет СССР и др.

Характерными чертами советского фольклора в Крыму являются советский патриотизм, оптимизм, любовь к вождям и родине. Нужно отметить, что до последнего времени буржуазные националисты извращали сущность и смысл фольклорных произведений и всячески мешали собиранию и изданию татарско-крымского фольклора, выявлению и воспитанию кадров народных певцов и сказителей. Разгром буржуазно-националистических и троцкистско-бухаринских элементов создал условия для успешного развития советской культуры и литературы в Крыму.

За последнее время развертывается большая работа по собиранию и изданию фольклора. Издан сборник татарских сказок и легенд «Анекдоты Насреддина Оджи и Ахмет Акая»; подготовляется издание сборников «Эдиге» и «Чора-Батыр», «Песни крымских татар», сборник крымско-татарского советского фольклора и др. Необходимо отметить, что совсем недавно запись и печатание произведений кедаев носили случайный характер, также не было никакой связи между народными кедаями и поэтами—представителями письменной лит-ры. Созданию контакта между ними всячески мешали враги народа, проникшие в руководство Союза советских писателей.

После ликвидации враждебных элементов и обновления руководства ССП контакт стал налаживаться. 6-го февраля 1938 состоялось всекрымское совещание народных кедаев и сказителей, положившее начало систематической политико-воспитательной и творческой работе среди них. Недавно издан общий сборник произведений кедаев и поэтов «Песни и стихи о Сталине».

Т.-к. л. за последние годы обогатилась переводами произведений мировых классиков и писателей: Пушкина, Горького, Крылова, Мопассана, Свифта, Киплинга, советских авторов: Маяковского, М. Шолохова и др. В переводческой работе принимают участие почти все советские писатели Крыма.

ТАТСКИЙ ЯЗЫК [общее название—«зухун тати», частные—«парси», «фарси» или по названию местности, напр. «лахиджи»] относится к иранской системе языков, представляя собою одно из новоперсидских наречий. От современного персидского языка (см.) он отличается: в фонетике—наличием в большинстве его говоров двух так наз. «арабских» фонем—«айна» и гортанного спиранта ћ, сравнительной неустойчивостью гласных и их известной тенденцией к сингармонизму, наличием так наз. ротацизма, т. е. соответствием в известных положениях звука «р» персидскому «д», наличием в одном из говоров зубного «эмфатического» звука; в морфологии—бо́льшим, чем в персидском языке, числом форм для выражения времен, обычным отсутствием изафета, т. е. гласного звука, соединяющего определяемое слово с последующим определением, постановкой прилагательного перед существительным, при снабжении прилагательного гласным окончанием. Для выражения падежных отношений служат предлоги и послелоги, а также используется специальный суффикс косвенного падежа. В синтаксисе следует отметить отсутствие в татском, как и в персидском, характерной для большинства иранских наречий страдательной конструкции переходных глаголов. В своей лексике Т. яз. также весьма близок к персидскому, с соответствующим учетом фонетических изменений. Татоязычного населения на Кавказе до 150 000 человек, живущих разбросанно, вперемешку среди других народов, гл. обр. среди тюркоязычного населения Вост. Кавказа—азербайджанцев и кумыков. Разбросанность татоязычного населения имела следствием дробление языка на ряд говоров, в общем все же достаточно близких друг к другу. Из них известное письменное закрепление получили только татские говоры горских евреев, принявших в 1929 латинизированный новый алфавит, а в 1938 с остальными народами Дагестана перешедших на русский алфавит. Литературный яз. горских евреев, впрочем, отражает только южный говор этой группы татов, т. е. говор г. Дербента и г. Кубы, а не северный. Говоры татов-мусульман (на Апшероне, в районах Кубинском, Девечинском, Конахкендском, Хизинском, Шемахинском, в с. Лахидж) пока еще все бесписьменны и еще недостаточно изучены; наиболее исследован говор с. Лахидж. Большинство татов-мусульман владеет азербайджанским языком. Уже давно поставлен вопрос о выработке лит-ого языка для этой преобладающей массы татского населения, а тем самым и вопрос о том, каким путем должна пойти в дальнейшем выработка единого лит-ого языка татов.

Библиография: П. Труды Миллера Вс. Ф.: Материалы для изучения еврейско-татского языка. Введение, тексты, словарь, СПБ, 1892; Очерк фонетики еврейско-татского наречия, М., 1900; Очерк морфологии еврейско-татского наречия, М., 1901; О семитических элементах в татском наречии горских евреев, «Древности восточные», изд. Моск. арх. об-ва, т. II, вып. 3, М., 1903; Еврейско-татский ма'ния, ЗВО, т. XXI.—Татские этюды, ч. I, Тексты и татско-русский словарь, М., 1905; Татские этюды, ч. II, Опыт грамматики татского языка, М., 1907; Труды Миллера Б. В.: Таты, их расселение и говоры, Баку, 1929; О кубинском говоре татского наречия горских евреев Кавказа, Л., 1932; Говоры татов Азербайджана, Л., 1936; Анисимов Н. А., Grammatik zuhun tati, М., Центриздат, 1932 (на татском языке). *Б. М.*

ТА́ХТИ [псевдоним Ильи Ефимовича Ефимова, 1889—1938]—чувашский писатель. Окончил Лит-ый ин-т в Москве и этнографический факультет Московского государственного ун-та.

Первоначально писал на русском языке очерки, фельетоны, рассказы («Хурась», 1911), повести («Темме», 1915—1916), издал сборник чувашских народных песен (1911). После революции активно участвовал в газетах «Чаваш хресчене», «Коммунар», «Канаш» и журналах («Сунтал» и др.) как очеркист, фельетонист.

Лит-ой работой начал систематически заниматься после Октябрьской революции. Первым и наиболее известным произведением писателя после революции является сатирическая поэма «Колчак» [1919], остро разоблачавшая политическое содержание колчаковщины, показавшая великое значение борьбы трудящихся с контрреволюцией. В последующие годы Т. писал юмористические рассказы и повести, преимущественно о консервативных традициях и пережитках прошлого, еще не изжитых чувашской советской деревней, о крепнущей дружбе между советскими народами.

Т.—один из лучших знатоков чувашского лит-ого языка. Знание фольклора и умение им пользоваться чувствуется во всем творчестве Т. В этом смысле характерна поэма «Колчак», написанная семисложным народно-песенным размером. Простота и образность речи делают произведения Т. доступными для самых широких масс читателей.

Библиография: I. На чувашск. языке: [Стихи и рассказы], Шупашкар, 1930; Колчак [Поэма] Шупашкар, 1935; Юмористические рассказы, Шупашкар, 1936.

ТАЯМА [лит-ое имя Катай, 1871—1930]—японский писатель, основатель и видный представитель буржуазного натуралистического романа. Начав свою литературную деятельность в 1891, он достиг творческой зрелости под влиянием Флобера, Золя, Мопассана и Гюисманса. Т. выступил в 1904 с требованием «неприкрашенного изображения» в литературе. Его «Постель» (Футон) была первым значительным натуралистическим романом в Японии. В последние годы жизни Т. отказался от натурализма и впал в символизм и мистику. Его перу принадлежит перевод «Казаков» Л. Толстого.

ТВАРДОВСКИЙ Александр Трифонович [1910—]—современный поэт. Род. в Западной области, в семье кулака. В юношеском возрасте, порвав с семьей, начал самостоятельно зарабатывать. Впервые стал печататься в газетах и журналах Смоленска в 1925. Многочисленные газетные очерки, повесть «Дневник председателя колхоза», поэмы «Путь к социализму», «Вступление» посвящены одной теме—колхозному строительству и явились своего рода творческой подготовкой поэта к созданию основного его произведения—«Страна Муравия» [1936]. Это поэма с полусказочным, условным сюжетом. Действие ее относится примерно к 1930—1931. Герой поэмы

«последний единоличник»—Никита Моргунок, мечтающий о сказочной стране Муравии—символе единоличного крестьянского счастья, в к-рой свято соблюдается принцип частной собственности: «колодец твой, и ельник твой, и шишки все еловые». На простой телеге уезжает он из родного села в поисках легендарной Муравии. Дорожные приключения Моргунка—его встречи с бродячим попом, с раскулаченными врагами, его наблюдения над новым, счастливым колхозным бытом—составляют сюжет поэмы, смысл к-рой сводится к утверждению торжества колхозного строя. Собственнические иллюзии героя разбиты: вместо легендарной страны Муравии перед ним открывается дорога в светлую и радостную колхозную жизнь.

В своей поэме, чуждой псевдонародного украшательства и стилизации, Т. широко использует фольклорные жанры, разнообразные народные ритмы, реалистически воспроизводит лексику новой, советской деревни. И в стиле и в композиции поэмы заметно влияние Некрасова, в частности его поэмы «Кому на Руси жить хорошо». Т. также является автором ряда лирических стихотворений, связанных гл. обр. с деревенской тематикой. В 1939 награжден орденом Ленина.

Библиография: I. Путь к социализму, поэма, изд. «Молодая гвардия», М., 1931; Дневник председателя колхоза, Западн. обл. изд., Смоленск, 1932; Вступление, поэма, Запгиз, Смоленск, 1933; Стихи о зажиточной жизни (совместно с Н. Рыленковым и С. Фиксиным), Зап. обл. гос. изд., Смоленск, 1934; Молочный колхоз, Запгиз, Смоленск, 1934 [стихи для детей]; Сборник стихов (1930—1935), Запгиз, Смоленск, 1936; Страна Муравия, поэма, Огиз—Запгиз, Смоленск, 1936; то же, «Советский писатель», М., 1936; то же, Гослитиздат, 1937; На льдине, Огиз—Запгиз, Смоленск, 1936 [стихи для детей]; Стихи, изд. «Советский писатель», М., 1937.

А. Т.

ТВЕН Марк [Mark Twain (1835—1910), псевдоним Самуэля Ланггорна Клеменса]—американский писатель. Р. в семье мелкого торговца. Участвовал в гражданской войне сперва на стороне конфедератов, а потом на стороне федеральных армий; оставался затем до конца жизни страстным противником рабовладения. Свою лит-ую деятельность Т., как и большинство американских писателей начал с журналистики. В 1867 он совершил длительное путешествие на туристском пароходе в качестве корреспондента крупной газеты «Alta California». Из его еженедельных корреспонденций впоследствии составилась одна из его наиболее популярных книг «Простодушные за границей» (The innocents abroad, 1869). Т. скоро завоевал мировую известность.

Творчество Т. очень разнообразно. Он оставил более 25 томов произведений различнейших жанров, от легких скетчей и фельетонов до толстых исторических романов.

Т. начал писать в 60-х гг., в период экономического подъема США. Вера в американскую демократию, в превосходство американской конституции над европейской государственностью красной нитью проходит сквозь все его произведения раннего периода. Добродушно подтрунивая над «простодушием» своих соотечественников, совершающих средиземноморское путешествие, Т. в то же время саркастически высмеивает нравы и обычаи Старого Света. Этот иронический тон проскальзывает в «Простодушных за границей», в «Путешествии за границу» (A tramp abroad, 1880) и в других путевых очерках, относящихся к Европе. У себя на родине молодой Т. еще не находит объектов для сатирического высмеивания. Его первая книга «Знаменитая скачущая лягушка» (The celebrated jumping frog of Calaveras Country, напис. 1865, изд. 1867) представляет собой сборник комических скетчей и рассказов анекдотического характера. Мировую славу Т. создали романы о Томе Сойере и его товарище Геккльберри Финне. Первый из



этих романов—«Приключения Тома Сойера» (The Adventures of Tom Sawyer, напис. 1875, изд. 1876)—прозвучал свежим и новым словом в американской лит-ре для юношества. Юные герои романа Т. наделены предприимчивостью, смелостью и воображением, переживают различные приключения, совершают «подвиги»,—они увлекают своей энергией и непосредственностью. Все это делает понятным, почему Том Сойер был и остается до сих пор одной из любимых книг юношества всех стран и с увлечением читается также и взрослыми. Продолжением «Тома Сойера» служат «Приключения Геккльберри Финна» (The Adventures of Huckleberry Finn, 1884), «Том Сойер за границей» (Tom Sawyer abroad, 1894) и «Том Сойер сыщик» (Tom Sawyer Detective, 1896). Здесь очень ярко разработаны образы обоих мальчиков. Это не только живые и яркие индивидуальные характеры, но и представители определенной социальной среды. Буржуазный мальчик Том Сойер противопоставлен Гекку—сыну пьяницы и бродяги, презирающему буржуазную мораль.

Почти такою же известностью, как книги о Томе и Гекке, пользуется и другой роман Твена для юношества—«Принц и нищий» (The prince and the pauper, 1881), задуманный сначала для развлечения его собственных детей;

но здесь под веселым авантюрным сюжетом полусказочного характера отчетливо проступают политические тенденции Т. По своим убеждениям он—демократ, расценивающий историю и современность с позиций демократической американской конституции. Ему



Е. Кетбль. Иллюстрация к роману М. Твена «Гекльберри Финн», 1884

ненавистен монархический строй, сословная иерархия и аристократическое чванство, особенно ярко сохранившиеся в Англии. И хотя в романе «Принц и нищий» действие переносится в область отдаленного прошлого—в эпоху царствования Эдуарда VII,—но нетрудно увидеть в этой остроумной «наивной» книжке злую сатиру на государственную систему Англии. Еще более ярка сатира в фантастическом романе «Янки при дворе короля Артура» (Jankee at the Court of King Arthur, 1889), где прокламируются демократические принципы американской конституции.

Юмор Т. проявляется не столько в языке, в стилистических приемах, сколько в комических ситуациях. В этом отношении Т. отличается чрезвычайной изобретательностью. Пользуясь приемом преувеличения разных жизненных ситуаций, Т. пренебрегает такими обычными средствами рассмешить читателя, как остроты, каламбур. В лучших вещах юмор Т. переходит в грусть, вызванную нарастающим разочарованием в американской действительности. Разрыв между демократическими принципами и их претворением в жизнь обостряет сатирическую тенденцию у Т. И тут начинается трагедия Т., этого «веселого» писателя: творческие устремления зовут его к серьезному жанру, осмысление действительности влечет его к сатире, а писательская слава заставляет его оставаться юмористом. Сатирические элементы почти нигде в произведениях Т. не достигают настоящей глубины. Это происходит отчасти из нечеткости его собственной политической позиции, отчасти из боязни сказать правду о своей родине и бросить вызов общественному мнению. В романе «Американский претендент» (The American claimant, 1892) он высмеивает аристократическое чванство великобританской знати, но вместе с тем как бы вскользь роняет замечание: «в республике, где все свободны и равны, капитал и власть создали все-таки высшее сословие». Но сатирическая интонация растворяется в сентиментальной истории романтической любви аристократа Россмара и американки Салли. В «Уильсон Мякинная голова» (The tragedy of puddinhead Wilson, 1894) едкое осуждение рабовладельческого прошлого Штатов сводится к запутанной авантюрной интриге, в результате к-рой выясняется, что подмененный негр все же оказался отъявленным негодяем. Правда, в некоторых более мелких вещах сатира Т. достигает большей смелости. Так, в рассказе «Человек, подкупивший Гейдльбург» (The man, that corrupted Hadleyburg, напис. 1898, изд. 1900) высмеивается ханжество и дутая «честность» среднего буржуа. В «Путешествии капитана Стромфильда на небо» (Captain Stromfield's visit to heaven, напис. 1868, изд. 1909), рассказе, к-рый Т. долго не решался опубликовать, осмеивается церковное представление о рае.

Самого Т. не удовлетворяла деятельность не только юмориста, но даже и сатирика, особенно к концу жизни. Он пишет исторический роман «Жанна д'Арк» (Personal recollections



Т. Вильямс. Иллюстрация к роману М. Твена «Том Сойер»

of Joan of Arc, 1896). Роман почти лишен юмора и проникнут высоким пафосом утверждения героической личности Жанны д'Арк. Т. считал этот роман своим лучшим произведением, хотя по существу роман слаб. Но этот опыт—единственный в творчестве Т.: он вынужден был оставаться до конца жизни блестящим юмористом и поддерживать свою славу. Эта «неудача» личной писательской судьбы, а

также растущая социальная неудовлетворенность усиливают пессимистическое настроение Т., нашедшее выражение в его позднем творчестве. Так, глубоким пессимизмом проникнуты его рассказы «Что такое человек» (What is man, напис. 1898, изд. 1906) и «Таинственный незнакомец» (The mysterious stranger, напис. 1898, изд. 1916). Тот же пессимизм звучит, несмотря на юмористическую форму изложения, и в его «Автобиографии» (Mark Twain's Autobiography), вышедшей полностью в Америке лишь в 1924. Но этот Т. читателю неизвестен. С его именем связано представление о неистощимом рассказчике-анекдотисте, авторе романов о Томе и Гекке, а подлинная, большая трагедия писателя спрятана под веселым смехом его насыщенных юмором произведений.

Библиография: I. Writings, 25 vls, N. Y., 1910; Definitive edition of the complete writings, 35 vls, N. Y., 1922—1923; Letters, ed. by A. B. Paine, 2 vls, N. Y., 1917; Speeches, N. Y., 1910; Mark Twain's notebook, ed. by A. B. Paine, N. Y., 1935. Собрание сочинений, 11 тт., изд. Пантелеева, СПБ, 1896—1899; Собрание сочинений. Пер. под ред. И. Ф. Василевского (Буквы), 3 тт., СПБ, 1898 (премия журн. «Стрекоза»); Сочинения, 7 тт., М., 1907 (прилож. к журн. «Вокруг света»); Собрание сочинений, 11 тт., изд. М. Г. Корнфельд, СПБ, 1910—1913 (вступительная статья А. Аверченко); Собрание сочинений, 28 книг, изд. П. П. Сойкина СПБ, 1911 (вступительная статья И. Ясинского; приложение к журналу «Природа и люди»); Избранные рассказы, 3 кн., изд. «Шиповник», СПБ [1911—1912]; Собрание сочинений, под редакцией П. К. Губера и К. И. Чуковского, 6 тт., Гиз, М.—Л., 1927—1929; Избранные рассказы. Перевод С. Г. Займовского. Гослитиздат, М., 1936.; Избр. произв. гос. изд. «Худ. лит.», М., 1937.

II. Howells W. D., My Mark Twain, N. Y., 1910; Его же, Life in letters, 2 vls., N. Y., 1928; Henderson A., Mark Twain, L., 1911; Paine A. B., Mark Twain, 3 vls, N. Y., 1912; Schönemann F., Mark Twain als literarische Persönlichkeit, Jena, 1925; Leacock S. B., Mark Twain, N. Y., 1933; Emberson F., Mark Twain's vocabulary, Columbia, 1935; Wagenknecht E. C., Mark Twain, the man and his work. New Haven, 1935; Куприн А. И., Полн. собр. соч., т. VII, изд. т-ва А. Ф. Маркс, СПБ, 1912 [см. ст.: «Умер смех»]; Гнедич П., Марк Твэн, сатана и Шекспир, в кн.: Ежегодник имп. театров, [СПБ], 1912, вып. III; Синклер Э., Тайна жизни Марка Твэна, в кн.: Твэн М., Рассказы, пер. А. Дейча, М., 1926 (в серии: Библиотека «Огонек», № 132); Д[ержавин] К., Жизнь и творчество Марка Твэна, в кн.: О «Похождениях Тома Сойера» (Сборник статей), изд. Гос. театра юных зрителей, Л., 1937; Старцев А., Марк Твен и Америка, в кн.: Твен М., Избр. произв., М., 1937, стр. 5—27.

III. Johnson M., Bibliography of the work of Mark Twain, N. Y., 1910; Schönemann F., Amerikanische Mark-Twain-Literatur, «Englische Studien», Bd. LVI, 1922.

Е. Немеровская

ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ—история создания произведений художественной лит-ры. Многие памятники мировой лит-ры имеют богатую Т.и., изучение к-рой помогает уяснению их смысла, их значения в истории лит-ры (напр. «Демон» Лермонтова, «Ревизор» Гоголя и мн. др.). Установление Т. и. базируется на изучении рукописей данного произведения (начиная с черновых набросков), различных его вариантов, редакций, авторской правки в корректурах, подготовительных материалов и т. п. К области Т. и. может быть отнесено также выяснение связи данного произведения с биографией автора и с жизненными прототипами. Если задачей текстологии (*см.*), к-рая оперирует с теми же материалами, является установление правильного текста, то задачи изучения Т. и.—выяснение самого процесса созидания произведения, замысла автора, эволюции замысла, его постепенного осуществления на различных этапах, уяснение того, от чего отталкивался автор, к чему он стремился, и, наконец, углубление наших представлений о законченном произведении данными, почерпнутыми из процесса его создания. Так напр. изучение творческой истории «Ревизора» может показать, как Гоголь отталкивался от фарса, водевиля, от традиций комедии классицизма и стремился к созданию реалистической, социально-сатирической комедии.

К фактам Т. и. обращались историки лит-ры самых различных направлений. В качестве же особого и чуть ли не важнейшего метода изучения лит-ых произведений Т. и. была выдвинута Пиксановым. Преувеличение роли Т. и., возведение ее изучения в особый метод или в важнейшую дисциплину науки о лит-ре влечет литературоведение в сторону психологизации и биографического метода. С точки зрения марксистско-ленинской науки о лит-ре установление фактов Т. и., как истории работы автора над произведением, не имеет самостоятельного методологического значения, а играет лишь подсобную роль. Тем не менее факты Т. и. представляют несомненный интерес при изучении творческого пути писателя, его художественно-творческой техники, а также при исследованиях текстологического порядка.

Библиография: Пиксанов Н., Новый путь литературной науки. Изучение творческой истории шедевра (Принципы и методы), «Искусство», М., 1923, № 1; Пиксанов Н., Творческая история «Горя от ума», Гиз, М.—Л., 1928; Сакулин П. Н., Проблема «творческой истории», «Известия Академии наук СССР», Отделение гуманитарных наук, VII серия, 1930, № 3; Вересаев В., Как работал Гоголь, изд. «Мир», М., 1932; Ашукин Н., Как работал Некрасов, изд. «Мир», М., 1933; Горнфельд А., Как работали Гете, Шиллер и Гейне, изд. «Мир», М., 1934; Гудзий Н., Как работал Толстой, изд. «Советский писатель», М., 1936; Грифцов Б., Как работал Бальзак, изд. «Советский писатель», М., 1937; Тренин В., В мастерской стиха Маяковского, изд. «Советский писатель», М., 1937.

ТЕГНЕР Исайя [Tegnér Esaias, 1782—1846]—крупнейший поэт Швеции. Сын сельского капеллана, выходца из крестьян. Окончил ун-т в Лунде, там же был доцентом по эстетике [1810] и профессором греческого языка [1812—1826]. В 1819 стал членом Шведской академии, а последние 20 лет [с 1824] жизни занимал пост епископа в Вакшо. Т. дебютировал в лит-ре под сильным влиянием ложноклассицизма. Широкую известность доставила Т. в 1808 «Боевая песнь сконских ополченцев» (Krigssång för skånska landtvärnet), проникнутая пламенным патриотизмом, в результате чего она и нашла живейший отклик во всей стране, возбужденной предстоявшей войной с Данией. В 1811 Т. получил премию Шведской академии за поэму «Свея» (Svea—старинное название Швеции), в к-рой определился переход Т. от классицизма к романтизму. Первая часть поэмы написана традиционным александрийским стихом, во второй же части Т., ломая застывшие каноны академической школы, изливает в свободном и живом стихе волнующие его чувства,—славит красоту родной природы, бичует слабости и пороки своей эпохи и зовет соотечественников к борьбе за лучшее будущее.

Посетив в 1812 Стокгольм, Т., как бы в виде ответа ярым фосфористам, т. е. приверженцам немецкого романтизма, издававшим лит-ый журнал «Фосфор» (*см. «Скандинавская литература»*, раздел: Шведская литература) и упрекавшим Т. в «показательно-выжидательном нейтралитете», примкнул к Союзу Готов, объединившему сторонников шведского романтизма и начавшему издавать журнал «Идуна», в к-ром печатались лучшие образцы шведской поэзии нового направления, очерки и статьи на темы о древнескандинавской истории и лит-ре. На несдержанные выпады фосфористов Т. откликался остроумными экспромтами и сатирическими стихотворениями (одно из лучших—«Полярное путешествие»—Polarresan). В двух своих знаменитых речах: в 1817 (на праздновании 300-летия Реформации) и в 1820 (на празднике торжественного посвящения магистрантов Лундского ун-та в магистры)—Т., отметив заслуги классической лит-ой школы, осудил крайние увлечения и слабости шведских романтиков, особенно неясность и туманность их творчества.



Поэтический талант самого Т. к тому времени созрел, и творчество его, питаемое такими источниками, как древнеклассическая поэзия и произведения Байрона, Эленшлегера, Гёте и Шиллера, подымалось к своим вершинам. Несколько патетический стиль Т., вполне, однако, гармонировавший с темами и отвечавший требованиям эпохи, поражает гибкостью и богатством оттенков, стих—силою, звучностью, разнообразием ритмов. Если прибавить к этому богатство и силу поэтических образов, глубину чувства и остроумие, то понятно, почему Т. оказался крупным художником слова в любой области—и в обработке монументальных древнескандинавских сказаний, и в меткой летучей сатире, и в идиллических картинах природы, и даже в частных своих письмах. Многие из последних—настоящие шедевры эпистолярного искусства. Не имел себе равного Т. во всей современной Скандинавии и как оратор. Творчество Т.—крупнейшее явление в шведской лит-ре XIX в. К числу лучших произведений Т. относятся поэмы: «Конфирманты» (Nattvardsbarnen, 1820), «Аксель» (Axel, 1821), «Песнь о Карле XII» (Karl XII, 1818), ставшая национальным гимном шведов; идиллия (в гекзаметрах) «Невеста» (Kronbrud, 1841) и «лебединая песнь поэта»—«Прощание с лирой» (Afsked til min lyra, 1845). Самое крупное и самое знаменитое произведение Т.—это «Сага о Фритьофе» (Frithiofs-saga, 1820—1825). Все характерные отличия творчества Т., о к-рых говорилось выше, сконцентрированы в этой саге, стяжавшей Т. мировую славу. Гёте дал о ней восторженный отзыв.

В 1825, в год выхода в свет саги о Фритьофе, Т. был неожиданно для себя назначен на пост верховного руководителя государственной церкви и епархии Вакшо.

Несоответствие его миросозерцания занимаемой должности (религиозность Т. была ближе к философии Платона, чем к христианству), травля со стороны либеральных партий, упрекавших Т. в измене «свободолюбивым» принципам (Т. видел в беспринципном либерализме не меньшую опасность для истинной культуры, чем в романтическом обскурантизме), а также личная драма (любовь к жене члена Лундского муниципалитета Эфрозине Пальм)—все это болезненно отразилось на психике поэта. Нерасположение Т. ко многим явлением современной действительности перешло в агрессивную брезгливость к «двуногой собачьей породе, именуемой людьми», и когда он писал, что «с чернью надо обращаться сурово и жестоко», он уже стоял на грани безумия, к-рого так страшился. Стихотворение «Черная меланхолия» (Svårmod) отражает этот несчастный период жизни Т. С осени 1840 до весны 1841 он прожил в доме для умалишенных в Шлезвиге. По возвращении он приступил к своей работе, но вскоре вновь заболел. Последние годы жизни Т. были сплошным страданием. Он умер в Векслё в 1846.



Кюльберг. Иллюстрация к произведению Тегнера «Гальхан»

Библиография: I. Фритьоф, скандинавский богатырь, пер. Я. Грота, Гельсингфорс, 1841; Избранные места из поэмы Владимир Великий, соч. Стагнелиуса, и Фритиофсага, соч. Тегнера. С шведск. И. Ш-й. М., 1845; Первое причащение, пер. В. Головина, СПБ, 1862; Сборник классических иностранных произведений, под ред. А. Н. Чудинова, т. I, Воронеж, 1875 [здесь напечатаны: «Фритьоф», «Аксель» и «Первое причащение» в пер. Я. К. Грота, Д. П. Ознобишина и В. И. Головина]; Сага о Фритьофе... Аксель, изд. «Academia», М.—Л., 1935.

I. Брандес Г., Исайя Тегнер, в кн.: Г. Брандес, Новые веяния, СПБ, 1889, стр. 249—312, и в Собр. соч. Г. Брандеса, т. II, Киев, 1902; Hansen P. Nordiske Digtere..., 2 udg., København, 1880; Vasenius V., Sverige och Finlands Litteraturhistoria, [Stockholm], 1902; Rördam V., Svensk Literatur, Kœbenhavn, 1911; Nilsson A., в кн.: Tegnér E., Filosofiska och estetiska skrifter Utg. av A. Nilsson..., Stockholm, 1913 [вводная статья]; Santesson C. H., Tegnérs reflexionsdiktning, 1801—1805, «Upsala Universitetis Årsskrift», 1913, Bd. I; Nilsson A., Svensk romantik, Lund, 1916; Böök F., E. Tegnér, D. 1, Stockholm, 1917 [биография Т. до 1914]; Gadelius B., Skapande fantasi och sjuka skalder..., Stockholm, 1927; Nilsson A., Tre fornnordiska gestalter, Lund, 1928; Schuck H., och Warburg K., Illustrerad svensk litteraturhistoria, D. 5, 3 uppl., Stockholm, 1929, D. 7, 1932 [библиография]. *А. Ганзен*

ТЕЗЕЙ—популярный герой античных сказаний, сын афинского царя Эгея. Уже в юные годы совершил ряд подвигов: убил кровожадного Прокруста, усмирил марафонского быка, разорявшего Аттику, убил Минотавра, чудовище, пожиравшее афинских юношей и девушек, к-рых ему посылали в виде дани на о. Крит. В этом последнем подвиге ему оказала помощь критская царевна Ариадна, помогшая ему выбраться из лабиринта, в котором обитало чудовище; после этого Т. увез было Ариадну в Афины, но на пути покинул ее на о. Наксосе, уступив требованиям бога Диониса. Став после смерти отца царем Афин, Т. продолжал свои подвиги: вместе с Гераклом ходил войной на амазонок, откуда вернулся с пленницей амазонкой Антиопой, к-рая родила ему сына Ипполита, но вскоре умерла. Т. женился тогда на сестре Ариадны Федре. Участвовал в походе аргонавтов, воевал с кентаврами; с царем лепитов Пирифоем спускался в подземное царство. Вернувшись на родину, по наговору Федры погубил невинного Ипполита—эпизод, разработанный в трагедиях Еврипида («Ипполит») и Расина («Федра»). История Т. была широко использована европейской лит-рой.

ТЕЙГЕ Карл [Karel Teige, 1900—]—современный чешский критик-искусствовед. Т. один из организаторов ассоциации деятелей левого фронта в искусстве «Девять сил» (Devět sil), начавший свою деятельность в 1920 (Прага и Брно). В первые годы существования ассоциация находилась под влиянием советских лит-ых течений. Ее теоретики во главе с Т. занимались разработкой проблем пролетарского искусства (книга Т. «О советской культуре»). Постепенно среди членов ассоциации начался отход от позиций пролетарского искусства. Т. под влиянием Аполлинэра (Guillaume Apollinaire), французского поэта и критика, стал разрабатывать теорию «оптической поэзии», согласно к-рой стихи нужно не петь и читать, а смотреть, как кадры кино (книга Т. «Кино»). Вместе с В. Незвалом Тейге, пропагандируя новую поэзию—«поэтизм», выпустил «Манифесты поэтизма» [1928]. Поэтизм в расплывчатой формулировке Т. «не является ни литературой, ни живописью.... вообще никаким измом, это не искусство, поэтизм—modus vivendi, уменье жить, это модернизированный эпикуреизм». Последователями проповедуемого Т. «поэтизма» в 20-е гг. были В. Незвал, Я. Сейферт, Ф. Галас, В. Вангура и Гонзль.

Библиография: Pallas G. a Zelinka U., Obrazové dějiny literatury české, II, Praha, 1926.

ТЕЙМУРАЗ I [1589—1668]—выдающийся грузинский поэт так наз. эпохи Возрождения. Главный представитель персидского направления, заимствовал из персидской лит-ры сюжеты для своих романтических поэм: «Иосеб-Зилиханиани», «Лейл - Меджнуниани», «Шампарваниани» (Свеча и мотылек), «Вард-булбулиани» (Роза и соловей). Особого внимания заслуживает «Вард-булбулиани»: аллегорически-любовные мотивы этой поэмы послужили объектом подражаний в последующей грузинской поэзии. Как оригинальный поэт Т.—преимущественно лирик—воспевал любовные наслаждения и вино. При всем своем эпикуреизме поэзия Т. проникнута пессимистическими нотками. Общественные неурядицы в Грузии XVII в., политические неудачи автора, изгнание, странствования по чужбине (Т. лично искал защиты у оттоманского султана в Константинополе, у русского царя в Москве, у персидского шаха в Испагани), тяжелые семейные трагедии (Шах-Аббас Великий замучил мать Теймураза и его двух сыновей) наложили свою печать на творчество Теймураза.

В своих стихах поэт пользовался преимущественно руставелиевским 16-сложным стихом «шаири». Т.—большой мастер чрезвычайно сложных и отчасти искусственных каламбурных стихов «Маджама». Полное собрание сочинений Т. издано в Тбилиси в 1934 под редакцией и со вступительными статьями А. Барамидзе и Г. Джакобия.

ТЕЙРЛИНК [Teirlinck Herman, 1879—]—фламандский писатель. Р. в Брюсселе. Изучал вначале медицину, затем философию. Т. хороший рассказчик, тонкий стилист. Его лучшие произведения: «Господин Сержансон» (Mijnheer I. B. Serjanszoon; orator didactus, 1908), шутливый, проникнутый скептицизмом рассказ, и «Обезьянка с ножками из слоновой кости» (Het ivoren aapje, 1909), реалистический роман в форме фантазии, имеющий фоном революционные события, к которым автор относится не без симпатии, хотя и без достаточного их понимания. Т. был одним из первых, кто понял достижения советского театра и пытался их использовать [«Замедленный фильм» (De vertraagde film, drama, 1922), «Я служу» (Ik dien een Spel, 1924), «Штурмующие башни» (De leemen torens, 1918)]. Политически он принадлежит, хотя и не играет активной роли, к социал-демократам.

Библиография: I. Gedenboek ter gelegenheid van des Schrijvers 50-en verjaardag uitgegeben, 1879—1929, Antwerpen, 1930.

ТЕККЕРЕЙ Уильям Мэйкпис [William Makepeace Thackeray, 1811—1863]—знаменитый английский писатель-реалист. Р. в Калькутте. После смерти отца, колониального

чиновника, был отвезен шестилетним ребенком в Англию. Учился в Кэмбриджском ун-те. Но уже через год после поступления в ун-т Т. покинул его [1830] и отправился в путешествие по Европе с целью изучения живописи, к к-рой он с ранних лет проявлял большие



способности (Т. сам иллюстрировал свои романы и был незаурядным карикатуристом). Он посетил в 1830—1831 Веймар, где встретился с Гёте. Не добившись успеха в живописи, Т. обратился к журналистике. Стал парижским корреспондентом и пайщиком лондонской газеты «The Constitutional». В 1837 Т. возвратился в Лондон и стал сотрудничать в многочисленных газетах и журналах («Fraser's Magazine», «The New Monthly» и др.) как фельетонист и карикатурист, под самыми различными псевдонимами (Jellowplush, Titmarsh и др.), подвизаясь во всех жанрах: от пародии и эпиграммы до очерков и сатирического романа. Особо следует отметить близкое участие Т. [1845—1851] в известнейшем юмористическом журнале Англии «Панч» (Punch).

В первое десятилетие своей лит-ой деятельности Т. уделял наибольшее внимание очерку, создавая целые серии бытовых и социальных зарисовок. К этим сериям относятся его очерки парижской жизни («The Paris Sketch-book», 1840), ирландские очерки («The Irich Sketch-book», 1843) и книга о путешествии на Восток («Notes of a Journey from Cornhill to Grand Cairo», 1846—От Корнхилла до великого Каира), наряду со множеством очерков, посвященных лондонской жизни. Другим важным жанром этого периода творчества Т. является авантюрная повесть, в к-рой Т. в значительной степени продолжал линию английских реалистов XVIII в.—Дефо («Моль Флэндерс»), Филдинга («Джонатан Уилд Великий»), своеобразно воспринявших традиции плутовского романа. Характерно, что, рисуя образы авантюристов и мошенников, Т. иногда переносил их в XVIII в. (повесть «Екатерина»—Katherine, 1839—1840). Прямое влияние Филдинга сказывается в повести «Счастье Бэрри Линдона» (The Luck of Barry Lyndon), получившей позднее название: Memoirs of Barry Lyndon, Esq. К тому же жанру принадлежит и повесть «Jellowplush Correspondence» [1841]. Уже в этих произведениях из жизни плутов, игроков и прожигателей жизни авантюрный сюжет сочетается с бытовыми зарисовками и служит фоном для галлереи разнообразных социальных типов. Т. одновременно работал не только над авантюрным, но и над сатирическим сюжетом с социальным типажем, напр. в «Истории Титмарша и большого алмаза Хоггарти» (The History of Mr Samuel Titmarsh and the Great Hoggarty Diamond, 1841), в «Записках Фиц-Будля» (Fitz-Boodl's Confessions and Professions, 1842—1843). Следует отметить также незаконченный бытовой роман «A Shabby-Genteel Story» [1843]. Эти работы Т. в жанрах очерка и социальных зарисовок были завершены крупнейшим произведением первого периода, доставившим впервые писателю успех—«Книгой о снобах»—«The Book of Snobs» [1846—1848], где писатель дал замечательные сатирические портреты людей разных рангов, проникнутых одним духом кастовости и самодовольства. «Книга о снобах» служит переходом ко второму периоду творчества Т.—созданию широких сатирических полотен.

Во второй период были написаны наиболее известные романы Т.: знаменитая «Ярмарка тщеславия» (Vanity Fair, выходила выпусками 1847—1849); «Пенденнис» (The History of Pendennis, 1848—1850), роман из современной жизни; «Генри Эсмонд» (The History of Henry Esmond, Esq., 1852) из жизни Англии XVIII в.; «Ньюкомы» (The Newcomes), выходивший выпусками с октября 1853 по август 1855, продолжение «Пенденниса»; «Виргинцы» (The Virginians, 1858—1859)—продолжение «Эсмонда». В последний период творчества Т. написал несколько повестей: «Приключение Филиппа» (The Adventures of Philip on his way through the world, 1861—1862); «Ловель-вдовец» (Lovel the Widower, 1860) и незаконченный, опубликованный уже после смерти писателя роман «Дени Дюваль» (Denis Duval, 1863, изд. посмертно 1864). В 1851 Т. предпринял чтение публичных лекций об английских юмористах XVIII в. (от Свифта до Гольдсмита), повторенное в Америке в 1852. Они опубликованы отд. изданием («The English Humourists of the Eighteenth Century», 1853). Во время второй поездки в Америку [1855] Т. прочел серию лекций «Четыре Георга» (The Four Georges) с юмористической характеристикой этих монархов и английского быта в их царствование (опубликованы в 1861).

Наиболее ценным в лит-ом наследстве великого английского сатирика является группа романов второго периода, из к-рых особенно выделяется «Ярмарка тщеславия» широтой реалистического охвата действительности и глубиной сатиры. Именно этот роман—шедевр Т.—обеспечил писателю лит-ый успех при жизни и утвердил его славу в мировой литературе.

Т., как и Диккенс, творил в так наз. «викторианскую эру», когда буржуазия достигла полной победы не только в области экономики, но и в политике и старалась лишь закрепить свое господство, защитить его от «посягательств» чартистского движения. Из смыкания буржуазии и аристократии вырос тот снобизм, к-рый с ненавистью изобличал Т. В отличие от Диккенса, Т. пессимистичен. В сатире Т. с беспощадной силой разит оружием иронии, бичует сарказмами и очень редко пытается просто развеселить или растрогать читателя. Ему также несвойственно противопоставление мира нищеты миру бессердечного богатства, обычное для Диккенса. Хотя и у Т. встречаются долговые тюрьмы («Ярмарка тщеславия», «Записки Титмарша»), но они играют второстепенную роль в повествовании. Т. изображает почти исключительно так наз. «средний класс» и верхушку общества, социальные низы представлены только слугами—необходимым дополнением к быту богачей. Т. устраняется от социальных конфликтов своего времени, он бытописатель общества, воспринимаемого им только как общество господствующих классов, и в этом резко сказывается ограниченность его творчества. Он зло высмеивает кастовость и вырождение порочной аристократии (маркиз Стейн, семья Кроули в «Ярмарке тщеславия»; леди Кью в «Ньюкомах» и т. д.), но также с презрением описывает снобов—«мещан во дворянстве» («Книга о снобах», майор Пенденнис и др.). С тщательностью исследователя Т. демонстрирует читателю пороки господствующих классов—их хищный эгоизм, их холопство перед знатью и афишируемое презрение к «низшим», их тщеславие, алчную похоть, грязное стремление к наживе, ведущее к подлости (история наследства мисс Кроули в «Ярмарке тщеславия»), внутреннюю пустоту и цинизм. Т. изобличает хищнические инстинкты буржуа-собственника, от Бекки Шарп до Пенденниса, он бичует все проявления буржуазного строя, но не его эксплоататорскую сущность, не буржуазную собственность. Нападая на государственные формы этого строя, на парламент и на юстицию, Т. остается все же на почве его защиты и критикует буржуазный строй с точки зрения идеальных моральных норм буржуа, зачастую сводимых лишь к семейным добродетелям. Поэтому критика Т. носит раньше всего этический характер, что роднит его творчество с морализующей тенденцией английских просветителей XVIII в.; многочисленные моралистические рассуждения вкраплены им в ткань повествования, но не вытесняют его реалистической сущности. Т. полагает возможным совершенствование буржуазии, пытаясь противопоставить олицетворению порока — положительные образы добродетельных героев: Бекки Шарп—противопоставить Эмилию, а Осборну—Доббина. Но эти положительные герои вышли бледными и худосочными—Эмилия с ее мещанской ограниченностью и эгоизмом любви и Доббин с его вялым, скучным идеализмом. И если в тоске о положительном герое-буржуа Т. назвал «Ярмарку тщеславия» «романом без героя»,—это означало, что писатель понял сам бледность своих положительных образов. Подлинной героиней «Ярмарки тщеславия», движущей пружиной действия стала Бекки Шарп. Т. вновь попытался создать образ героя—воплощение своих моральных идеалов—в лице Генри Эсмонда, великодушного человека, жертвующего собой во имя любви, отказывающегося от титулов и хранящего верность до конца. Но для этого писателю пришлось перенести Эсмонда в прошлый век, в эпоху царствования королевы Анны, а затем увезти его из Англии в Америку, и все же Эсмонд не вырос до образа подлинного героя. Реализм у Т. побеждает его предрассудки, и, несмотря на стремление оправдать существование буржуазии, Т. с замечательной силой изобличает ее. И именно поэтому Маркс считал Т. представителем блестящей школы романистов в Англии. Т. показал моральное убожество своего класса, создав с замечательным мастерством галлерею типических характеров, с подлинным талантом реалиста-сатирика раскрыв господство чистогана, фетишизм богатства в современной ему жизни.



Иллюстрация к роману Теккерея «Ярмарка тщеславия». Авторисунок

Т. был чужд подлинный историзм: его романы, перенесенные в прошлое, в том числе и «Ярмарка тщеславия», действие к-рой развертывается в эпоху последних наполеоновских войн, лишены богатства исторических связей и ситуаций. Мы всюду ощущаем бытописателя викторианской Англии, и герои Т. являются типическими представителями этой действительности, они тесно связаны с нею. Изображая порочные деяния своих героев, Т. зачастую иронически становится на их защиту, тем вернее добиваясь обвинительного приговора, но характерно, что, «защищая», он

доказывал, что их пороки присущи всему обществу. Горькая ирония Т. не позволяет ему в «Ярмарке тщеславия» дать добродетельную концовку с посрамлением порока и торжеством добра. Правда, Доббин и Эмилия вступили в счастливый семейный союз. Но Бекки Шарп отнюдь не уничтожена, она даже стала «благотворительницей» на деньги сына. В отличие от Диккенса, Т. также более реалистически подходит к проблеме добра и зла, показывая их взаимоотношения, давая переходы и полутени, а не ограничиваясь одними контрастами порока и добродетели. У Т. нет также образов злодеев из любви к злодеянию; отрицательные типы только более ярко выделяют самый коренной порок буржуа—эгоизм. «Я ненавижу эгоизм»,—писал Т.,—и оправдал это заявление своей беспощадной сатирой, что дало основание Горькому в статье «О действительности» поставить Т. в ряд с великими сатириками мировой лит-ры—Свифтом, Рабле, Вольтером и др., «безукоризненно правдивыми и суровыми обличителями пороков командующего класса».

Библиография: I. Соч.: Works (Library ed.), 22 vls., L., 1867—1869, 2 добавочных тома, L., 1885—1886; Works (Biographical ed.), with biographical introductions by his daughter, Anne Ritchie, 13 vls, L., 1898—1899; Works, ed. by L. Melville, 20 vls, L., 1901—1907; The complete works, with introd. by W. P. Trent a. J. B. Henneman, 30 vls, N. J.; Works (Oxford ed.), ed. by G. Saintsbury, 17 vls, L.—Oxford, 1908; Centenary biographical ed. in 26 vls, L., 1910. Собрание сочинений, тт. I—XII, СПБ, 1894—1895; Собрание сочинений, тт. I—III, изд. «Красная газета», Л., 1929 [«Ярмарка тщеславия»]; Собрание сочинений, тт. I—II [«Ярмарка тщеславия»], изд. «Academia», М.—Л., 1933—1934; Виргинцы, тт. I—II, изд. «Academia», М.—Л., 1936; Библиография переводов Теккерея и русской литературы о нем в XIX веке (неполная) находится в кн.: Библиографический указатель переводной беллетристики в связи с историей литературы и критикой, с предисловием Н. А. Рубакина, Петербург, 1897, стр. 68 и 132.

II. Taylor Th., Thackeray the humourist and the man of letters, L., Trollope A., Thackeray (English men of letters), L., 1879 (устар.); Conrad H., W. M. Thackeray, ein Pessimist als Dichter, B., 1888; Marivale H. C. a. Marzials F. T., Life of Thackeray, L., 1891; Whibley C., W. M. Thackeray, L., 1903; Mudge I. G. a. Sears M. E., A Thackeray dictionary, L., 1910; Melville L., W. M. Thackeray, a biography, 2 vls, L., 1909 (дана лит-ра); Его же, Some aspects of Thackeray, Boston, 1911; Vogel G., Thackeray als historischer Romanschriftsteller, Lpz., 1920; Saintsbury G., A consideration of Thackeray, L.—Oxford, 1931 (помещ. в Oxford ed. сочинений Теккерея); Las Vergnas R., W. M. Thackeray, l'homme, le penseur, le romancier, P., 1932 (дана библиогр.); Elwin M., Thackeray, a personnality, L., 1832 (дана библиогр. произвед.); К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, Сборн. под ред. Мих. Лифшица, изд. «Искусство», М.—Л., 1937 [по указателю]; Теккерей, как фотограф и новеллист (из «The Westminster Review»), «Отечественные записки», 1861, т. CXXXV, № 4; то же, «Современник», 1861, т. LXXXVI, №4; Диккенс Ч., In memoriam, «Библиотека для чтения», 1864, № 3; Троллоп А., В. М. Теккерей, «Библиотека для чтения», 1864, № 3; Тэн И., Теккерей, «Отечественные записки», 1864, т. CLIV № 5; то же, в кн.: Тэн И., Новейшая английская литература в современных ее представителях, СПБ, 1876, и Тэн И., История английской литературы, т. V—Современники, М., 1904; Форг Д. Е., Из жизни Теккерея, «Отечественные записки», 1864, т. CLV, № 8; Дружинин А. В., Собрание сочинений, т. V, СПБ, 1865 [статьи: «Ньюкомы», роман В. М. Теккерея «Корнгильский сборник», журнал В. Теккерея (первое полугодие); «Приключения Филиппа», роман Теккерея; «Фельетоны» и «шуточные стихотворения» Теккерея»; Лекции В. Теккерея об английских юмористах]; Александров Н. Н., В. Теккерей (его жизнь и литературная деятельность), СПБ, 1891 (в серии: «Жизнь замечательных людей», биографическая библиотека Ф. Павленкова); Тернер Ч., Английские писатели XIX века (В. Теккерей), «Образование», 1899, № 4; Чернышевский Н. Г., Полное собрание сочинений, т. III, СПБ, 1906 [статья «Ньюкомы»... роман В. М. Теккерея, предварительно: «Современник», 1857, т. LXI, № 2]; Коган П. С., Очерки по истории западноевропейской литературы, т. II, 9 изд., Гос. уч.-пед. изд., М., 1934; Алексеев М. П., Теккерей-рисовальщик в сб.: «Ученые записки государственного педагогического института им. А. И. Герцена», т. II, Л., 1936.

III. Shepherd, The bibliography of Thackeray, A Bibliographical List arranged in chronological order of the published Writings in Prose and Verse, and the Skatches and Drawings of W. M. Thackeray (From 1829 to 1880), L., 1881; Van Duzer H. S., A Thackeray library, a complete Thackeray bibliography, N. Y., 1919.

М. Заблудовский

ТЕКСТОЛОГИЯ [от латинск. textum—связь слов, и греческ. lógos—слово]—прикладная филологическая дисциплина, изучающая приемы анализа текста лит-ых произведений в целях его критики (рецензии), исправления (эмендации) и издания (публикации).

Значительная часть лит-ых произведений либо остается неопубликованной при жизни автора, либо бывает опубликована с неточностями и искажениями как вследствие небрежности, так и сознательно (условия цензуры и т. д.). Неопубликованные в печати произведения часто существуют в ряде списков, из к-рых ни один нельзя предпочесть другому по достоверности (напр. «Горе от ума» Грибоедова). Наконец все произведения лит-ры до середины XV в., когда было изобретено книгопечатание, вообще остались в виде рукописей, которые только в самых редких случаях были автографами или просмотренными и исправленными автором копиями (авторизованные копии). От произведений античной лит-ры до нас ни одного автографа не дошло. В средневековой же лит-ре почти каждое произведение имело сложную историю текста и целый ряд авторов, причем часто древнейший из дошедших до нас списков отделяется несколькими столетиями от времени написания произведения (напр. «Песнь о Роланде», возникшая в конце XI в., представлена только одним списком конца XII в. и большим количеством списков XIII—XIV вв.).

Основная задача Т. — дать правильный текст издаваемого лит-ого произведения. Вопрос же о том, что считать «правильным» или «каноническим» текстом, не всегда понимается одинаково. Различные филологические школы по-разному понимали пути восстановления на основании оставшихся различных редакций текста одного и того же произведения. Так, до середины XIX в. в издательской технике преобладает точное («дипломатическое») воспроизведение одной рукописи, признанной по каким-либо соображениям лучшей. С середины XIX в. обычны т. наз. «критические» издания, реконструирующие предполагаемый прототип путем контаминации вариантов всех доступных исследованию рукописей. Т. начала XX в. характеризуется очень большим психологизмом в подходе к вопросу о т. наз. «воле автора» (ср. работы М. Гофмана над пушкинским текстом, Н. К. Пиксанова над текстом Грибоедова, а также всю историю издания текста лермонтовского «Демона»). Зыбкость психологических оснований Т. толкнула некоторых текстологов в другую крайность—беспринципный эмпиризм. Грани

между Т. и «технической редакцией», как одним из звеньев полиграфическо-издательского процесса создания книги, почти не существует для подобных текстологов. Важной считается только полнота «критического аппарата», при к-ром одна из редакций печатается как основной текст, а все остальные как дополнительные варианты. Проблема выбора текстов неправильно отбрасывается как область чистого субъективизма.

Критика текста в основном сводится к двум моментам: 1) к установлению подлинности или подложности источника, 2) к реконструкции, в случае констатирования подлинности первоначального текста, искаженного переписками и переделками и дошедшего до нас в виде разрозненных и неполных фрагментов. Сводка этого анализа всех существующих вариантов данного текста и их отношений друг к другу называется «критическим аппаратом», к-рый в настоящее время считается необходимой принадлежностью всякого научного критического издания лит-ых произведений.

Критика текста источника, признанного подлинным, в свою очередь состоит из двух последовательных моментов: 1) диагноза (т. е. констатирования испорченности данного места текста), основой к-рого служит либо нарушение логического смысла, либо несоответствие архитектонике целого, показаниям других памятников или других частей того же памятника; 2) конъектуры, т. е. составления проекта исправления текста, источником к-рого могут быть или косвенные указания в самом исследуемом памятнике и близких к нему, или же гадательное предположение, исходящее из общего толкования логического смысла памятника, исторических условий его возникновения, отношения к другим памятникам, его художественной структуры (напр. ритм) и т. д. В последнем случае мы часто имеем дело с т. наз. «дивинаторской критикой» (от латин. divinatio—«способность угадывать»), когда сильно испорченный текст реконструируется по косвенным данным. Здесь налицо опасность перейти в область отвлеченных построений, опасность произвола.

Т. развивалась первоначально на основе изучения рукописной традиции античных (и позже средневековых) авторов, т. е. как раз на основе таких документальных материалов, среди к-рых, как было указано выше, не встречается (за редчайшими исключениями) автографов. В последнее время она успешно применяется и к текстам произведений новой и новейшей лит-ры, причем наличие автографов ввело в Т. совершенно новый круг проблем—«творческую историю произведения», являющуюся новым видом «истории текста»—видом, ограниченным хронологическими рамками жизни автора, и даже еще уже,—хронологическими рамками его работы над данным произведением.

Конкретный материал, на к-ром развивались и совершенствовались методы Т., можно разбить на следующие категории: 1) памятники, дошедшие до нас в незначительных фрагментах (напр. тексты древнегреческих лириков, комедии Менандра); 2) памятники, дошедшие до нас в многочисленных, расходящихся одна с другой, редакциях: а) подвергшихся многочисленным искажениям при переписке (до конца книгопечатания),—таковы тексты большинства античных авторов; б) подвергшихся неоднократным переделкам и переработкам вплоть до объединения (контаминации нескольких произведений в одно),—такова история текста большинства произведений художественной лит-ры феодального периода; 3) памятники, являющиеся сводом ряда других, слагавшихся в течение ряда столетий памятников, относящихся к различным эпохам и возникших в различной общественной среде (например Библия, отчасти поэмы Гомера или русские летописные своды и хронографы); 4) памятники, сохранившиеся в немногочисленных или даже в единственной, иногда сильно искаженной, редакции: сюда можно отнести иногда и произведения новой лит-ры, не напечатанные при жизни автора и не получившие окончательной отделки, как напр. «Горе от ума» Грибоедова или «Демон» Лермонтова; 5) фальсификации: а) памятники, целиком подложные—«Дар Константина», так наз. «Лжеисидоровы декреталии», недостающие книги Тита Ливия, письма Фаллариса, «Любушин суд», «Краледворская рукопись», окончание пушкинской «Русалки» и т. п.; б) интерполяции или вставки (напр. христианские интерполяции у языческих авторов, позднейшие вставки эпизодов или хронологических дат в летописях и хрониках). Анализ каждой из этих категорий памятников связан с особыми техническими приемами текстологии.

Наиболее часто встречается на практике вторая из перечисленных категорий памятников, которая в свою очередь разбивается на три группы. Такую разбивку можно довольно четко провести на памятниках древнерусской лит-ры: 1) списки почти тождественные (имеются только орфографические и стилистические варианты, незначительные вставки или пропуски); 2) списки как сходные, так и значительно отличающиеся друг от друга (различные варианты сюжета, вставные эпизоды); 3) списки, резко расходящиеся между собой, сохраняя лишь общий остов сюжета. Каждый из этих трех случаев требует особых методов исследования. Так напр. в первом случае в основу сравнения кладется один список, а все остальные подводятся под него как варианты, образуя собой критический аппарат; при этом основой сравнения должен быть старший список с типичным текстом, хотя «типичный» текст отнюдь не всегда является древнейшим текстом (древнейший текст может дойти до нас как раз в одном из позднейших списков); в результате построения аппарата, т. е. подведения всех вариантов под один список, устанавливается взаимоотношение списков, и они разбиваются на группы, затем устанавливается «архетип» каждой группы и, наконец, взаимоотношение между группами. Таким путем строится «генеалогическое дерево списков», являющееся схематическим изображением истории текста. Работа эта является более или менее сложной, в зависимости от относительной полноты списков; чем больше про-

межуточных звеньев утеряно, тем она сложнее. Так например в одном случае мы можем установить, что один из списков первой группы является архетипом для всей второй группы, в другом случае мы можем ограничиться только утверждением, что вторая группа восходит к такому-то списку первой группы, но сам этот список—архетип—должен считаться утерянным.

Этот путь исследования, методологически проверенный для первого из приведенных трех случаев, значительно модифицируется для второго и третьего случаев. Конечно, встречаются и в средневековой лит-ре несколько иные случаи: так напр. среди списков «Песни о Роланде» один, т. наз. оксфордский [1170], по структуре сюжета может быть противопоставлен как особая группа всем остальным спискам [XIII—XIV вв.], образующим вторую группу, но в этой последней один из самых молодых списков, венецианский (конца XIV в.), сближается по одному признаку (ассонансы вместо рифм) с древнейшим, оксфордским.

Библиография: Томашевский Б., Писатель и книга. Очерк текстологии, «Прибой», Л., 1928; Blass F., Hermeneutik und Kritik, в кн.: Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft, hsrg., v. 1. Müller, Bd. I [Nördlingen], München, 1886; Witkowski G., Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke, Lpz., 1924; Norize A., Problems and methods of literary history, Boston, 1922. См. также текстологический аппарат в академическом издании соч. Пушкина, в издании соч. Толстого под общей редакцией В. Г. Черткова, Гоголя под редакцией Тихонравова, Лермонтова под ред. Эйхенбаума и др. *Б. Г.*

«ТЕЛЕСКОП» [1831—1836]—двухнедельный «журнал современного просвещения», изд. в Москве Н. И. Надеждиным (с 1834 при ближайшем участии В. Г. Белинского) с приложением «Молвы», еженедельной газеты «мод и новостей».

Эстетическая позиция «Т.» состояла в выдвижении проблемы «естества» и конкретной действительности, в теоретическом обосновании «народности» и «действительности» как подлинных основ художественного творчества, в защите идейности и социальной направленности искусства. Эти принципы утверждались как подлинно «романтические», в противовес классицизму. «Т». были враждебны и буржуазно-либеральная позиция «Московского телеграфа», и вульгарная романтика реакционного мещанства («Северная пчела» Ф. В. Булгарина и «Сын отечества» Н. И. Греча), и дворянская «светская» эстетика «Московского наблюдателя». В отношении политическом «Т.» держался весьма умеренных взглядов. Но формула «народности», защищавшаяся «Т.» в ее социальном содержании, была диаметрально противоположна казенной «охранительной теории». Именно поэтому журнал сочувственно оценивал демократические сатиры О. Барбье и приветствовал направление «Молодой Германии». Для эстетической и лит-ой позиции «Т.» определяющими в 1831—1833 являются статьи Н. И. Надеждина («Современное направление просвещения», «Борис Годунов» Пушкина, «Европеизм и народность» и др.), а также переводы статей западноевропейской критики. «Т.» принадлежит заслуга систематической популяризации на русской почве творчества Бальзака.

В первые годы издания «Т.» в нем принимали участие М. П. Погодин, некоторые из бывших сотрудников «Московского вестника»—В. П. Андросов, С. П. Шевырев и др. Пушкин под псевдонимом Феофилакта Косичкина опубликовал в журнале два своих памфлета, направленных против Ф. В. Булгарина. В марте 1833 к участию в «Т». в качестве переводчика и рецензента был привлечен В. Г. Белинский, уже в 1834 на страницах «Молвы» дебютировавший знаменитыми «Литературными мечтаниями». Программное выступление будущего великого критика вызвало резкое осуждение со стороны части сотрудников журнала (В. П. Андросов, С. П. Шевырев и др.), именно тех, к-рые с 1835 объединились в «Московском наблюдателе».

С июня до середины декабря 1835 «Т.» и «Молва», ввиду отъезда Надеждина за границу, редактировались Белинским. В пору «временной редакции» в журнале приняли участие друзья Белинского из кружка Н. В. Станкевича—К. С. Аксаков, В. И. Красов и др., начал печататься А. В. Кольцов; Белинский опубликовал в это время ряд своих статей.

После возвращения Надеждина к обязанностям редактора-издателя Белинский вместе с ним занял руководящее положение в журнале. В 1836 расширился и круг сотрудников «Т.». В журнале приняли участие М. А. Бакунин, И. И. Панаев, В. П. Боткин, П. Н. Кудрявцев и др. Вся первая половина 1836 была занята в «Т.» напряженной полемикой с «Московским наблюдателем». В «Т.» впервые Бакунин начал пропаганду Гегеля; через него Гегелем увлекся и Белинский, неправильно истолковавший гегелевское положение о том, что «все разумное—действительно, все действительное—разумно». 20 октября 1836 за помещение в «Т.» «Философического письма» П. Я. Чаадаева (*см.*) по повелению Николая I журнал был запрещен, а его редактор-издатель сослан.

Историческое значение «Т.» правильно определил Н. Г. Чернышевский. Он считал, что «критикою „Телескопа“ было положено основание критике гоголевского периода».

Библиография: Чернышевский Н. Г., Очерки гоголевского периода русской литературы, гл. IV (Избранные сочинения Н. Г. Чернышевского, М., 1934, стр. 330—374; первоначально в «Современнике», 1855—1856); Лемке М. К., Николаевские жандармы, СПБ, 1908. *Н. Мордовченко*

ТЕЛЕСТИХ—особая стихотворная форма, в к-рой последние буквы каждого стиха, при чтении сверху вниз, образуют какое-либо слово, фразу или имя. По своему композиционному замыслу Т. аналогичен акростиху, в к-ром сходную роль играют начальные буквы стихов, и мезостиху, в к-ром вертикальный ряд образуется буквами, расположенными одна под другой в середине стихотворных строк. Однако для рифмованного стиха техника выполнения Т. обставлена неизмеримо большими трудностями.

Т., вместе с другими стихотворными фокусами, широко культивировался в римской поэзии III—IV вв. н. э. и был знаком также поэтам средних веков. В новейшее время Т. совершенно забыт. *М. Ш.*

ТЕЛЕШОВ Николай Дмитриевич [1867—]—прозаик. Происходит из крестьян Владимирской губ. Окончил Практическую академию в Москве. Первые стихи были напечатаны в журнале «Радуга» [1884]. В 1898 организовал кружок писателей «Среда», в к-рый входили М. Горький, Серафимович, Вересаев, Бунин и др. Участвовал в сборниках издательства «Знание». Организовал под Москвой в Малаховке первую в России деревенскую гимназию для крестьян, рабочих и железнодорожных служащих.

После Октябрьской революции принимал участие в работе литературно-просветительных организаций. С 1923 по настоящее время работает в качестве зав. музеем Московского Академического ордена Ленина Художественного театра им. Горького.

Продолжатель традиций русского реализма, Т. до революции был идейно связан с либерально-народнической интеллигенцией. Жизни крестьян посвящен ряд его произведений. Основную ценность представляют его очерки, посвященные мрачному быту сибирских переселенцев в 80—90-х гг. («На ходу», «Самоходы», «Нужда», «Домой» и др.). написанные на основе наблюдений, сделанных им во время путешествий по Уралу и Сибири. Эти бытовые очерки подкупают своей простотой, бесхитростностью, правдивостью повествования. В ряде рассказов («Крамола», «Петля» и др.) Т. сочувственно откликнулся на революцию 1905. Но к общественным проблемам Т. подходит почти исключительно со стороны этической. Созерцательное отношение к действительности, отвлеченно-гуманистический подход к народу характеризуют его дореволюционное творчество.

После революции Т. написал немного (в основном литературные воспоминания о прошлом: встречи с Чеховым, Горьким, Л. Андреевым и др.).

Т. известен также как автор произведений для детей и юношества.

Библиография: I. На тройках. Очерки и рассказы, изд. Сытина, М., 1895; За Урал (Из скитаний по Западной Сибири). Очерки, М., 1897; Маленький роман (Дети), изд. Клюкина и Ефимова, М., 1898; Повести и рассказы, изд. Сытина, М., 1899; Рассказы. 2 тт., изд. т-ва «Знание», 1903—1908; Между двух берегов, изд. «Освобождение», СПБ, 1909; Рассказы и сказки для юных читателей, изд. т-ва «Просвещение», СПБ, 1911; Рассказы, изд. Кн-ва писателей в Москве, М., 1913—1917 (кн. 1. Сухая беда; кн. 2. Черной ночью; кн. 3. Золотая осень; кн. 4. Крамола); Верный друг и др. рассказы, изд. Кн-ва писателей в Москве, М., 1915; Елка Митрича, Гиз, М., 1919; то же, Гиз, М.—П.,1923; Рассказы, изд. Гржебина, Берлин, 1922; Переселенцы. Рассказы, изд. «Федерация», М., 1929; Литературные воспоминания, изд. Московск. т-ва писателей, М., 1931; Избранные рассказы, Гослитиздат, М., 1935. Автобиография: «Писатели», под ред. В. Лидина, изд. 2-е, М., 1928.

П. Коган П. С., Из жизни и литературы, «Образование», 1899, № 7—8; Протопопов М., Простые таланты, «Русская мысль», 1903, № 3; Луначарский А. В., О чести, «Правда», 1905, № 9—10 (перепеч. в сб. автора: Критические этюды, М., 1925); Соболев Ю., Н. Телешов, «Журналист», 1925, № 3.

ТЕЛУГУ [Telugu]—один из важнейших дравидийских языков Индии. Область распространения Т. в основном—Декан; число говорящих на Т.—24 млн. Т. обладает большим разнообразием диалектов как локальных, так и кастовых. Наиболее известны северные диалекты. Лит-ый Т. (с V в. н. э.) основан на одном из северных диалектов. Непрерывная лит-ая традиция на нем идет с XI в. н. э. (древнейшая из грамматик, переработка «Махабхараты»). Особенного развития лит-ра на Т. достигает в XIV и последующих столетиях (эпос, поэзия на религиозные, философские и эротические темы). С середины XIX в. на Т. развивается пресса и художественная лит-ра, пользующаяся европейскими формами. Т. в письме и печати пользуется одной из разновидностей южноиндийского алфавита, восходящего к письму брахми (brahmi).

Библиография: II. Linguistic Survey of India, vol. IV, Munda and Dravidian Languages, Calcutta, Compiled a. ed. G. A. Grierson, 1906; Venkayya J., Telugu Grammar, Madras, 1889; Morris H., Simplified Grammar of the Telugu Language, L., 1890; Percival P., Anglo-Telugu Dictionary, 5 ed., Madras, 1886; Sankara Nārayana, Telugu English Dictionary, Madras, 1900.

А. Б.

ТЕМАТИКА—совокупность основных и побочных тем литературного произведения или ряда произведений одного писателя или целой группы, школы, направления. Тема (греч.)—предмет изложения, повествования, изображения, то, о чем говорит автор в произведении. Каждое явление действительности,—будь то живые лица, представители различных социальных слоев, события и отношения общественной и личной жизни, мысли и переживания, будь то черты быта, картины природы или образы фантазии,—может стать темой лит-ого изображения, возбудив интерес художника и став предметом его познавательных обобщений и идейных оценок. Лит-ая Т. обладает той же универсальностью, что и Т. науки, но, являясь отражением действительности не в понятиях, а в образах, литературная тематика раскрывается с большей чувственной наглядностью. Разработанная в лит-ом произведении тема представляет собой не только объект отражения, но неразрывно связана с тем или иным ее пониманием со стороны автора, к-рый раскрывает ее с той или иной степенью глубины, правильности и многосторонности. В изображаемых им явлениях жизни он интересуется определенными сторонами и моментами, оставляя в тени другие, игнорируя третьи. Каждый писатель в общих границах Т. своего произведения и творчества выдвигает тот или иной круг вопросов, ту или иную проблематику. Так Пушкин в «Медном всаднике», избрав тему судьбы «маленького человека», выдвигал на этом материале проблемы исторической необходимости, столкновения интересов личности и государственного развития. Так Гоголь, в «петербургских повестях», беря аналогичную тему судьбы «маленького человека», разрабатывал ее в аспекте демократического гуманизма, ставил проблемы равенства людей, отражал подавление человека бюрократической машиной.

Так. обр. Т. художественного произведения является отражением жизни и связана с ее идейным пониманием, т. е. представляет собой момент содержания произведения. В то же время Т. является результатом творческого отбора фактов жизни, их творческого сочетания для создания художественного об-

раза, т. е. представляет собой момент формы произведения.

Широкое и полное раскрытие темы, даваемое в эпосе и драме, заключается в том, что явление жизни, интересующее писателя, изображается в его движении и развитии, в его связях и отношениях с другими явлениями. Тема разрабатывается в сюжете (*см.*), в его мотивах (*см.*) и эпизодах (*см.*); сюжет отражает существенные противоречия социальной жизни и столкновения частных и личных интересов. Центральные типические герои изображаются в типических отношениях между собой и с другими, второстепенными, героями, составляющими их типическую среду. В выборе героев, в развертывании сюжета, в построении коллизии и интриги отражается жизнь, выражается обобщающее понимание жизни писателем. Т. и связанная с ней проблематика являются исходным моментом в развертывании содержания произведения, творчества писателя, известного лит-ого направления. Каждая новая ступень в историческом развитии общества, каждое новое лит-ое направление выдвигает свою Т. Буржуазные писатели Англии XVIII в.—Ричардсон, Стерн, Филдинг и др.—стали изображать обыденную жизнь мещанства, в противовес героической Т. трагедий и поэм предшествующей революционной эпохи. В одну и ту же эпоху представители различных лит-ых направлений нередко, выбирают сходные темы, подсказанные своеобразием эпохи, но раскрывают их различно, обнаруживая в разной мере правильное (или неправильное) понимание и оценку изображаемого явления жизни. При этом их конкретная Т. в развернутом виде не совпадает. Так, и Чернышевский, и Тургенев писали о «новых людях»,—о передовых разночинцах, материалистах и революционерах,—но создали глубоко различные образы (Базаров у Тургенева, Лопухов и Кирсанов у Чернышевского). Различное понимание темы выражается в различных сюжетах и подборе героев. Характер темы и ее развитие обусловлены как процессами самой объективной действительности, так и подходом к ней художника, выдвигающего те или иные ее стороны.

В советской лит-ре и критике проблема Т. чрезвычайно актуальна. Преодолевая тематическую ограниченность классового искусства, советская лит-ра распространяет свой идейный интерес на всю историю человечества и в пределах этой необъятной темы выдвигает свою проблематику—борьбу народов со своими поработителями, историческое движение к свободному, бесклассовому обществу, строительство социализма в Советской стране, развертывающееся в борьбе со всеми силами старого мира. *Г. Поспелов*

ТЕНДЕНЦИОЗНАЯ ЛИТЕРАТУРА—термин, употребляющийся в критике обычно для обозначения произведений, к-рые подчеркнуто проводят определенную систему социально-политических или этических и других взглядов автора. По существу каждый писатель отстаивает то или иное идейное направление, воплощает в своих творениях ту или иную тенденцию. Даже и у тех, кто в противовес тенденциозности творчества выдвигает лозунг «искусство для искусства» в стремлении оторвать искусство от общественной практики, сказывается определенная тенденция. Произведениям же величайших классиков лит-ры всегда свойственна глубокая и мощная идейная целеустремленность, всегда присуща определенная тенденция: «Отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан,—говорит Ф. Энгельс в письме к М. Каутской,—были оба ярко выраженными тенденциозными поэтами, точно так же и Данте и Сервантес, а главное достоинство „Коварства и любви" Шиллера состоит в том, что это—первая немецкая политически-тенденциозная драма. Современные русские и норвежские писатели, которые пишут превосходные романы, все сплошь тенденциозны» («Маркс и Энгельс об искусстве», 1937, стр. 161).

Ленинский принцип партийности лит-ры дает дальнейшее развитие той же трактовки проблемы тенденциозности, какую мы находим в приведенном высказывании Ф. Энгельса. Совершенно справедливо поэтому положение тов. А. А. Жданова о тенденциозности нашей советской лит-ры, высказанное им на 1-м Всесоюзном съезде советских писателей: «Да, наша советская литература тенденциозна, и мы гордимся ее тенденциозностью, потому что наша тенденция заключается в том, чтобы освободить трудящихся,—все человечество от ига капиталистического рабства».

Именно в силу глубины и жизненности революционных тенденций советской лит-ры ее тенденциозность отнюдь не идет вразрез с ее реалистичностью, наоборот, правдивый показ действительности является необходимым условием революционной функции произведения. Отсюда—единство сталинского принципа социалистического реализма и критерия большевистской партийности, революционной действенности лит-ры. Тенденциозность в указанном смысле, будучи присуща величайшим образцам мировой литературы, является существенным признаком высокой художественной ценности произведения. Здесь, однако, должно быть соблюдено условие, о к-ром говорит Энгельс в цитированном письме: «Но я думаю, что тенденция должна сама по себе вытекать из положения и действия, без того, чтобы на это особо указывалось...» Образы и ситуации произведения, правильно отражающие действительность, своим движением, развитием должны подводить читателя к восприятию идеи, должны показать, что тенденция вытекает из самой действительности. В противном случае произведение не может быть эстетически полноценным, художественно убедительным. Для него тогда характерны примитивность, схематизм, навязчивость, так как художественное освоение действительности подменено в нем отвлеченными представлениями о ней, готовыми выводами, лишь облеченными в беллетристическую форму. В полноценных созданиях искусства тенденциозность соединяется с полнотой образного воплощения идеи.

Такой полноты нет и не может быть в произведениях, в к-рых в угоду тенденции автор

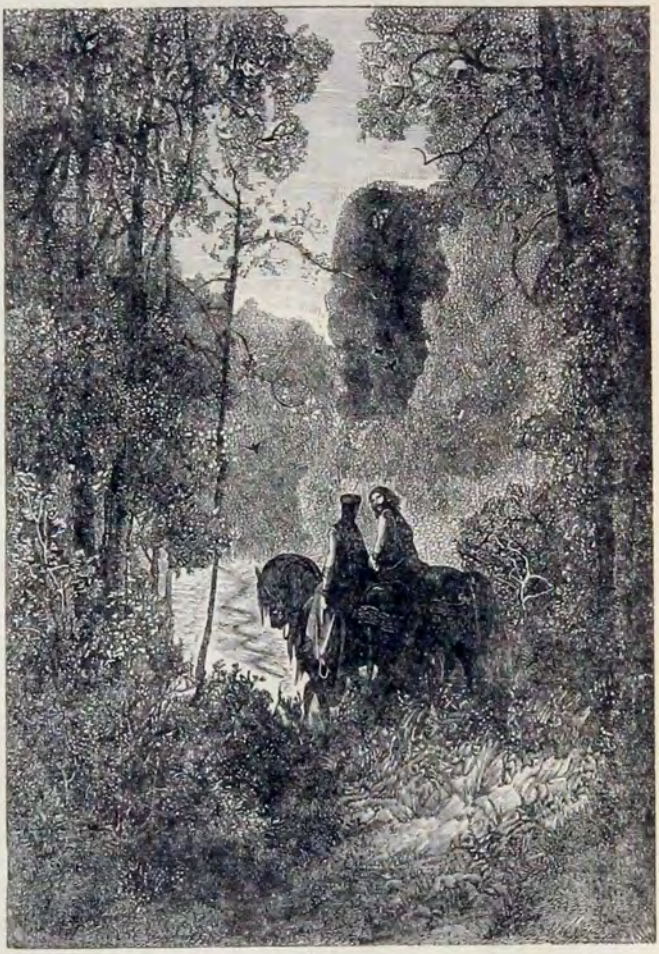
искажает действительность, подбирает материал исключительно в целях оправдания выдвигаемой им идеи, не считаясь с направлением развития общественной жизни, ее основным характером. Особенно это относится к произведениям с тенденцией реакционного характера. Такая тенденция вступает в противоречие с общим ходом исторического прогресса, и потому писатель, ее проводящий, в угоду своей идее искажает действительность. Реакционная тенденция исключает или по крайней мере снижает реалистическое качество произведения, а вместе с тем и подлинную художественную ценность. Если же произведение реакционно мыслящего писателя в некоторых случаях и может иметь немалое художественное значение, то лишь в той мере, в какой «перо гения всегда более велико, нежели он сам» (Гейне), т. е. постольку, поскольку образное постижение и отражение действительности удалось такому писателю вопреки его тенденциозности, поскольку оно выходит за пределы идеи, которую он пытается оправдать в своем творчестве. Так следует объяснить например художественную значимость многих произведений Достоевского, писателя, стоявшего на реакционных позициях, но с огромной силой отразившего противоречия общества, построенного на эксплоатации. Но соединение художественной зоркости с идейной слепотой, с ложной тенденцией не может не сказаться и для гениального писателя, так или иначе ослабляя художественную ценность создаваемых им образов.

Утверждая положение о тенденциозности всякого вообще художественного творчества, мы все же не должны снимать вопроса и о формах и средствах творческого осуществления тенденции, о необходимости использования жанров, наиболее заостренных в своей тенденциозности. Таковы в лит-ре жанры политической поэзии, сатиры, фельетона, боевой революционной песни, в живописи—плакаты. Враг народа Бухарин, пытаясь, в целях лит-ой диверсии, дезориентировать советских писателей, старался опорочить идейно насыщенное, политически заостренное творчество Маяковского, выдвигая в качестве «образца» советской поэзии творчество путаное, вычурное, полное формалистических ухищрений. В противовес этой враждебной теории советские поэты и критики констатируют огромную ценность лучших достижений политической поэзии прошлого и нашей современности,—произведений, соединяющих идейную остроту, отчетливую тенденцию с эстетической полноценностью художественных образов.

Библиография: П. Маркс и Энгельс о литературе (новые материалы), Жур.-газ. объединение, Москва, 1933; К. Маркс, Ф. Энгельс об искусстве, сборник под ред. М. Лифшица, издательство «Искусство», Москва—Ленинград, 1937 [стр. 159—165—письма Ф. Энгельса М. Каутской и М. Гаркнес]; Ленин В. И., Сочинения, 3 изд., т. VIII, М.—Л., 1929 (статья «Партийная организация и партийная литература»); Чернышевский Н. Г., Полное собрание сочинений, т. III, Петербург, 1906 [статья «Стихотворения Н. Щербины»]; Добролюбов Н. А., Полн. собр. соч., под ред. Е. Аничкова, т. III, Петербург, 1912 [статья «О дидактизме в романах»].

ТЕНЗИМАТ ЭДАБИАТИ—*см. «Турецкая литература».*

ТЕННИСОН Альфред [Alfred Tennyson, 1809—1892]—английский поэт. Р. в семье



Г. Доре. Иллюстрация к «Идиллиям короля» Теннисона, Париж, 1849

священника. Провел три года в Кэмбриджском ун-те [1828—1831], к-рый окончил, не получив никакой ученой степени. 18-ти лет выпустил совместно с одним из своих братьев сборник «Стихотворения двух братьев» (Poems by Two Brotherst, 1827), в 1829 получил в ун-те медаль за стихотворение «Тимбукту», а в 1830 выступил со сборником «Стихотворений, преимущественно лирических» (Poems chiefly Lyrical), с к-рого собственно и начинается его поэтическая карьера. Т.—автор

двадцати книг стихов, поэм и стихотворных драм. Патриотизм, доходивший до националистического шовинизма, безоговорочная приверженность к буржуазному строю, отсутствие каких бы то ни было отступлений от ханжески-пуританской морали снискали Т. быстрое признание. В 1850, после смерти Вордсворта, викторианская буржуазия наградила своего поэта званием лауреата. В качестве такового Т. писал верноподданнические оды королеве Виктории, пожаловавшей ему в 1884 титул барона и пэра Англии. Бесспорно талантливый поэт, мастер стиха, Т. замкнул себя в пределах тематики, к-рая в сущности была очень удалена от жизни. За исключением небольшого числа националистических стихотворений («Ода на смерть герцога Веллингтона», «Атака легкой кавалерии» и некоторые др.) его лирика посвящена переживаниям интимного характера, абстрактным моральным проблемам и изображению природы. В ряде поэм Теннисон отдает немалую дань неоклассицизму («Энона», «Улисс», «Лукреций» и др.), но в особенности стремится возродить средневековый рыцарский роман, работая над преданиями о короле Артуре и рыцарях круглого стола. Теннисон создает цикл «Идиллии короля» (Idylls of the King, 1859), в к-рый входят более ранние: «Сэр Галахад» [1842], «Сэр Ланселот и Джиневра» [1842], а также позднейшие—«Св. Граль» (The Holy Grail, 1869), «Гарет и Линетта» (Gareth und Lynette, 1872) и др. Особняком стоит более близкая к современности поэма «Енох Арден» (Enoch Arden, 1864), в к-рой Т. изображает самопожертвование человека, ценящего выше всего «священный семейный очаг». В «Памяти Артура Генри Халама» (In Memoriam, 1850) Т. дает образцы медитативной лирики, наполняя стихи рассуждениями, в к-рых раскрывает свою философию, не выходящую за пределы позитивизма. Из других крупных поэм следует отметить еще «Принцессу» (The Princess, 1847) и «Мод» (Maud, 1855). Кроме того Т. написал также три исторические драмы: «Королева Мери» (Queen Mary, 1875), «Гарольд» (Harold, 1876) и «Бекет» (Becket, 1884), а также идиллическую комедию «Робин Гуд и дева Марианна» (The foresters, Robin Hood and Maid Marian, 1892).

Библиография: I. Works, ed. by H. Tennyson [Eversley ed.], 9 vls, L., 1907—1908; Английские поэты в биографиях и образцах, сост. Н. В. Гербель, СПБ, 1875 [перевод ряда стихотворений Т.]; Королевские идиллии, пер. О. Н. Чюминой, СПБ, 1903.

II. Tennyson H., A. Tennyson, 2 vls, L., 1897.

III. Ehrsam T. G. [и др.], Bibliographies of twelve Victorian authors, N. Y., 1936, p. 299—362.

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ—теоретическая часть литературоведения, входящая в литературоведение наряду с историей лит-ры и лит-ой критикой, опирающаяся на эти области литературоведения и вместе с тем дающая им принципиальное обоснование. С другой стороны, Т. л. ближайшим образом связана с философией и эстетикой (*см.*). Разработка таких вопросов, как вопрос о сущности познания действительности, следовательно, и поэтического ее познания (ленинская теория отражения), вопрос об основаниях эстетической оценки, о социальной функции лит-ры как одной из форм идеологии и т. п., ставят Т. л. в ближайшую зависимость от названных дисциплин. Т. л. изучает природу поэтического познания действительности и принципы его исследования (методология), а также исторические его формы (поэтика). Основные проблемы Т. л.—методологические: специфика лит-ры, лит-ра и действительность, генезис и функция лит-ры, классовость лит-ры, партийность лит-ры, содержание и форма в лит-ре, критерий художественности, лит-ый процесс, лит-ый стиль, художественный метод в лит-ре, социалистический реализм; проблемы поэтики в Т. л.: образ, идея, тема, поэтический род, жанр, композиция, поэтический язык, ритм, стих, фоника в их стилевом значении. Для марксистско-ленинского литературоведения существенным является решительное подчеркивание единства вопросов методологии и поэтики, рассмотрение вторых на основе первых, четкая связь с методологией при рассмотрении всего круга проблем поэтики. В силу этого деление проблем Т. л. на проблемы методологии и поэтики в известной мере условно, так как любой вопрос формы, структуры лит-ого произведения может быть поставлен и чисто методологически (напр. общая постановка вопроса о функции ритма, стиха, фоники и пр. в лит-ом произведении и т. п.) и в плоскости поэтики (определенные исторические и, следовательно, стилевые особенности тех или иных ритмических, языковых и пр. категорий). С другой стороны, естественно, методологические вопросы могут быть поставлены лишь при учете исторического развития лит-ых форм. Утверждение тесного единства основных разделов Т. л., характерное для марксизма-ленинизма, отличает его лит-ую теорию от старых «теорий словесности» и формалистических «теорий литературы», где вопросы поэтики рассматривались якобы вне определенных методологических предпосылок, чисто описательно, но где в действительности эти предпосылки были лишь скрыты и носили неизменно идеалистический характер. *У. Ф.*

ТЕПФЕР Рудольф [Rodolph Toepffer, 1799—1846]—франко-швейцарский писатель, художник и педагог. Известен своими рассказами, романами и очерками из швейцарской жизни. По манере изложения и мировоззренческой позиции весьма близок Стерну. Лучшим образцом творчества Т. является наиболее популярный сборник его рассказов—«Nouvelles génévoises».

Т.—реалист, но его ироническая критика швейцарского мещанства сильно смягчена «чувствительностью» и не наносит ему серьезного удара.

Библиография: I. Oeuvres complètes, 5 vls, P., 1852—1861. По-русски имеются: Женевские рассказы, 2 чч., М., 1853; Наследство, СПБ, 1857; Сын дьявола, 4 чч., М., 1859 и др.

II. Sainte-Beuve C. A., Portraits littéraires, t. III, P. [1864]; Portraits contemporains, t. III, P., 1846; Causeries du lundi, t. VIII, P., 1857—1862; Barbey d'Aurevilly J., Les oeuvres et les hommes, 2 série, Littérature étrangère, P., 1890.

ТЕРЕНЦИЙ [полное имя—Публий Теренций Афр. Р. ок. 190—ум. в 159 до н. э.]—римский комедиограф. Рожденный в Карфагене, Т. был привезен в Рим, где был рабом

сенатора Теренция; отпущенный на волю, он получил родовое имя своего патрона, написал шесть комедий, которые были поставлены в 166—160 (до н. э.). Теренций был близок к кружку Сципионов, являясь одним из литературных пропагандистов идей этого кружка.

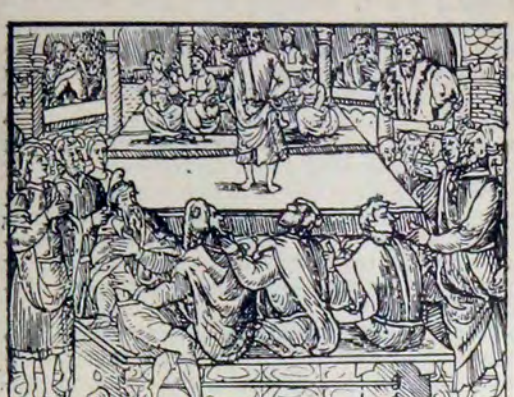


Иллюстрация XVI в. к комедии Теренция «Братья»

Лит-ые противники Т. высказывали даже подозрение, что он подставное лицо, под именем к-рого молодые аристократы ставили свои произведения на сцене; Т. не очень энергично защищался от этого подозрения, льстившего его покровителям, но авторитетные античные филологи не сомневались в авторстве самого Т. Комедии Т., как и его предшественников, Плавта, Цецилия и др., являются вольными переводами с греческого, но и выбор оригиналов и характер обработки свидетельствуют о стремлении повысить идеологический и художественный уровень римской комедии, не выходя все же за рамки семейно-бытовой тематики. Т. кладет в основу своих комедий пьесы Менандра, наиболее богатого идейным содержанием представителя «новой» аттической комедии, и его подражателя Аполлодора и близко придерживается оригиналов, устраняя лишь специфические моменты греческого быта.

В отличие от Плавта, Т. не стремится к непосредственным комическим эффектам; образы и ситуации его комедий часто имеют целью не рассмешить, а растрогать зрителя (нежные друзья, добрые гетеры, угнетенная жена, отец, карающий себя за суровость к сыну, и т. п.). Однако идеологическая направленность комедий Менандра, отражающая распад полиса (государства-города), не всегда оказывается приемлемой для Рима середины II в., когда «государство-город» лишь вступал в период кризиса. Так, в «Братьях», где ставится проблема снисходительного и сурового воспитания, Т. изменяет концовку Менандровой пьесы с тем, чтобы показать известную правомерность консервативной точки зрения. Принимая таким образом установку на серьезную драму, Т. придает большое значение последовательности в характеристике персонажей. Он отказывается от традиционных комедийных вольностей вроде непосредственных обращений актеров к зрителям, нарушающих сценическую иллюзию, не прибегает и к обычному в римской комедии введению музыкального элемента, сохраняет тонкую диалогическую структуру подлинника, но зато считает необходимым повысить фабульную занимательность. В этих целях он возвращается к отвергнутому в послеплавтовской комедии старому приему—«контаминации»—обогащению основного оригинала образами и ситуациями, заимствованными из другой греческой пьесы; контаминация, однако, не нарушает у него цельности действия, и без указаний самого автора и античных комментаторов, имевших возможность сравнивать пьесы Т. с их источниками, ее наличия не удалось бы установить. Наблюдается даже чуждое, в общем, античной драме стремление заинтриговать зрителя; традиционный пролог не содержит предварительного осведомления зрителя о соотношениях, не известных действующим лицам пьесы, и используется исключительно в целях лит-ой полемики.

Комедии Т. не пользовались большим успехом у современников. Античная критика отмечала отсутствие у него «комической силы» (Цезарь). Однако дальнейшее развитие римской комедии пошло в значительной мере по пути Т., а реторическая школа ценила его за «чистоту» языка и искусное ведение диалога. Все комедии Т. сохранились, дошло и несколько античных комментариев к ним (важнейший—Элия Доната в IV в. н. э.). О популярности Т. в начале средних веков



Иллюстрация XVI в. к комедии Теренция «Эйник»

свидетельствуют церковные драмы Хротсвиты [X в.], написанные в стиле Теренция с тем, чтобы вытеснить его из монастырского чтения.

Драматическая техника Т. служила одним из образцов для драмы эпохи абсолютизма (от новоаттической комедии Менандра сколько-нибудь значительные отрывки стали известны лишь в XX в.). Мольер использовал «Формиона» в «Проделках Скапена», «Братьев»—в «Школе жен»; на «серьезный жанр» Теренция особенно часто ссылались теоретики «слезной комедии» XVIII в. (Дидро, Лессинг и др.).

Библиография: I. Издания Umpfenbach, B., 1870; C. Dziatzko, Lpz., 1884; R. Y. Tyrrell, Oxford, 6. r.; S. G. Ashmore, L., 1908; Oxford, 1910. Перевод комедий Т. на русск. яз.: «Andria» Д. Подгурского (Киев, 1874), В. Алексеева (СПБ, 1896), С. Николаева (Воронеж, 1897), «Гэавтонтиморуменос» А. Резоали (Киев, 1862), А. К. Деллен (Харьков, 1879), «Братья» М. П. П[етров]ского («Зап. Казанск. ун-та», 1873, № 2—3); «Евнух» А. М. Фогеля (Киев, 1884), П. Черняева [«Университетск. изв.» (Варшава) 1914, II, III], «Свекровь» П. Черняева (там же, 1913, V и отд.: Варшава, 1913). Полный пер. всех комедий (А. Хвостова, М. Головина и др.) был издан в СПБ, в 1773—1774 (3 тт., Texte en regard). Из др. переводов извест-

ную литературную ценность имеет только пер. «Формиона» А. Н. Сиротинина (ЖМНП, 1900, апр.—июнь; рифмованными стихами). Имеется неполный и не везде точный пер. комедии «Свекровь»—А. Н. Островского («Сборник памяти Островского», П., 1923); Новейший пер.: Комедии, пер. А. В. Артюшкова, ред. и комм. М. М. Покровского, изд. «Academia» [М.—Л.], 1934 (все шесть комедий пер. размером подлинника).

II. Помимо общих курсов истории римской лит-ры см.: Thesel R., 1888; Leo F., Plautinische Forschungen, 2 Aufl., B., 1912; Legrand P. E., Daos, Lyon, 1910; Fabia R., Les prologues de Terence; Frank T., Life a. literature in the Roman republic, Cambridge, 1930; Варнеке Б. В., Римский поэт Теренций на западноевропейской сцене, «Вестн. всемирной истории», 1900, № 10, сент.; Его же, Наблюдения над древнеримской комедией. К истории типов, Казань, 1905; Его же, Екатерина вторая и римская комедия, СПБ, 1907; Черняев П., Наблюдения над Теренцием и его истолкователем Донатом, Варшава, 1910; Его же, Быт и нравы по комедиям Теренция, Варшава, 1912; Его же, Отражение «новой» комедии, преимущественно Менандра, в пьесах Теренция, Харьков, 1913. *И. Тронский*

ТЕРЕСА-ДЕ-ХЕСУС [Тереса Иисусова, Teresa de Jesus, 1515—1582]—наиболее известная из мистических писательниц Испании. Р. в Авила-де-лос-Кабальерос в стародворянской семье. Ее светское имя—Тереса-де-Сенеда-и-Аумада. Первым произведением Т. был рыцарский роман. Вступив 16 лет в монастырь, Т.-д.-Х. со всем пылом отдалась религиозной жизни и явилась вместе с Игн. Лойолой одним из лидеров клерикально-феодальной реакции. Еще при жизни была признана «святой». Канонизирована папой в 1622 и тогда же объявлена «покровительницей Испании» сперва королем Филиппом III, а затем кортесами.

Своей лит-ой известностью Т.-д.-Х. обязана мистическому трактату «Часы бдений, или внутренний замок» (Libro blamado Castillo interior o las Moradas, 1577) и гл. обр. религиозным стихотворениям («песни»), отмеченным печатью сильного эротизма. Художественные качества трактатов и песен сделали Т.-д.-Х. одним из признанных у нее на родине классиков испанской лит-ры. В настоящее время творчество Т.-д.-Х. используется испанским фашизмом в интересах реакции.

Библиография: I. Escritos, ed v. de la Fuente, Biblioteca de Autores Españoles, t. LIII, LV, Madrid, 1861—1862; Obras, ed. Silverio de Santa Teresa, 9 vls, Burgos, 1915—1924; Camino de perfeccion, 2 vls (Clasicos castellanos, 98, 100), Madrid, 1929—1930; Las moradas (в той же серии, № 1), Madrid, 1916.

II. Различные оценки творчества Т.-д.-Х. можно найти у Маргариты Нелькен; Nelken M., Las Escritoras Españolas (Col Labor, Secc. III, № 262), Barcelona—Buenos-Aires, 1930; Dominguez-Berrueta (I.), Santa Teresa de Jesús, Madrid, 1934; Sender-Ramón I., El verbo se hizo sexo (Teresa de Jesús), Novela biografica, Madrid, 1931. *Ф. К.*

ТЕРЗЯН Товмас [1840—1909]—западноармянский поэт, драматург, педагог и общественный деятель. Р. в Константинополе в семье портного. Учился у мхитаристов (религиозный орден, основанный Мхитаром из Себастиан).

Т.—романтик, поэт индивидуалистических переживаний. На развитие его творчества оказали влияние Ламартин, Байрон, Гюго и др. Язык Т. архаичен. Писал он первоначально на грабаре (древнеармянские яз.), а затем на смешанном грабаре и ашхарабаре (новоармянский язык). Перу Т. принадлежат переводы с оригинала дошедших до нас стихов Анакреона, Пиндара, также переводы из Тассо, Лонгфелло, Томаса Мора, В. Гюго и др.

Библиография: I. На армянском яз.: Сандухт, драма, Константинополь, 1862; Аршак Второй, драма, Константинополь, 1871; Иосиф Прекрасный, Константинополь, 1871; Фауст, драма, подражание Гете, Венеция, 1871; Стихотворения, сборн., т. I и II, Венеция, 1929.

ТЕРМИНОЛОГИЯ—специфический сектор лексики, система терминов—слов научного (философского, общественно-политического, научно-технического) языка, обладающих определенным, четко отграниченным значением; при этом, как указывает Энгельс («Диалектика природы»), значение каждого термина координировано со значением всех остальных терминов той же сферы.

Развитие Т. неизбежно сопутствует развитию научной мысли, так как ни одна система знаний не может быть изложена без языка. «Идеи,—говорит Маркс,—не существуют оторванно от языка» (Архив Маркса и Энгельса, т. IV).

Так напр., в древнегреческом языке развитие античной философии отражено созданием первых философских терминов, послуживших образцом для соответствующей Т. в других (латинском, славянских) языках. В европейских странах нового времени мощный подъем научной и философской мысли с эпохи Ренессанса знаменуется развитием Т. сперва на латинском, позднее—в связи с ростом национального самосознания—на национальных языках; в период консолидации национальных языков академии и Sprachgesellschaften занимаются разработкой и стабилизацией не только лит-ой и поэтической лексики, но и научной Т., издавая терминологические словари, а позднее, в связи с усилением стандартизации производства, частично и унификацией их.

Точно так же изменения общественно-политической Т. отражают смену общественных форм и борьбу классов; в частности раннее вступление Англии и Франции на путь капиталистического развития знаменуется ранней разработкой политических терминов в английском и французском языках, послуживших образцами для образования соответствующих терминов в других языках (ср. «бюджет», «парламент», «депутат», «революционер»; о влиянии французской революции на развитие общественно-политической Т. во французском языке—ср. Лафарг П., Язык и революция). Выступление пролетариата на политическую арену, создание им своей революционной теории и своей революционной практики знаменуется созданием ряда экономических и политических терминов; о необходимости четкой Т., о борьбе с искажающими действительность построениями буржуазных идеологов и выражающими эти построения терминами неоднократно говорят классики марксизма-ленинизма; победа пролетариата в СССР и переход страны на путь социалистического строительства обогащают общественно-политическую Т. рядом новых терминов («пятилетка», «ударник», «совет» и др.), служащих образцами для Т. рабочего движения других стран.

Ясно, что Т. представляет собою один из важнейших участков языкового строительства в СССР, в особенности, когда дело идет

о языках, получивших письменность лишь после Октябрьской революции. Под Т. в данном случае подразумеваются не только номенклатуры и термины отдельных областей науки и техники, но и словотворчество в более широком смысле слова, т. е. все новые слова, создающиеся в языках ранее отсталых для обозначения всех понятий, возникающих в процессе социалистического строительства. Громадное значение приобретает разработка терминологических словарей на национальных языках. В первую очередь здесь важны словари общественно-политических Т.—участок терминологической работы, требующий особой бдительности, чтобы не допустить извращения и выхолащивания политического содержания терминов. Что касается Т. отдельных областей науки и техники, то источником для разработки терминов и новых слов на национальных языках служат, с одной стороны, лексические богатства и средства самих этих языков, с другой стороны—многочисленные русские и международные термины. При этом в области Т., как и на других участках культурного и языкового строительства, необходима борьба с уклонами и извращениями, с игнорированием средств родного языка и протаскиванием совершенно ненужных слов из других языков (напр. польских слов в украинский и белорусский языки, финских слов в карельский и т. п.); со стремлением избежать международных слов, с созданием искусственных и надуманных слов, имеющих своей целью отгородить данный язык от сближения с другими языками братских народов СССР, а в области общественно-политической Т. с попытками воскресить архаические слова с классово-чуждым содержанием. Большое значение для сближения между собою языков братских народов СССР имеет унификация международной части Т. Проведенная за время после Великой Октябрьской социалистической революции значительная работа по созданию Т. на языках народов СССР является одним из важных звеньев в строительстве национальных языков единственной в мире страны, осуществившей принцип равноправия национальностей. *Б. Г. и Р. Ш.*

ТЕРПИГОРЕВ Сергей Николаевич (псевдоним Сергей Атава) [1841—1895]—писатель. Р. в богатой помещичьей семье, впоследствии разорившейся. До тринадцати лет воспитывался дома. Много читал, пользуясь обширной библиотекой отца. Затем учился в тамбовской гимназии (свое детство и годы учения Т. подробно описал в книге «Мои воспоминания»). В 1860 поступил в Петербургский ун-т. В 1862 Т. был уволен из ун-та в связи со студенческими «беспорядками» с обязательством выехать из Петербурга. После 4-летнего пребывания на родине, в деревне, Т. вернулся [1867] в Петербург, где и жил до самой смерти.

Первым напечатанным произведением Т. была «Черствая доля. Рассказ из тяжелого прошлого» в газете «Русский мир» Гиероглифова [1861]. В следующем году Т. деятельно участвовал в юмористическом листке «Гудок», помещая заметки «обличительного» характера (часть под псевдонимами: Сергей Заноза, Сергей Чемеричка и др.). Во время пребывания своего в деревне Т. стал корреспондентом «Голоса», всячески «обличая» местных (тамбовских) заправил. В 1870 в «Отечественных записках» появился очерк «В степи» и комедия «Слияние». Эти произведения обратили на себя внимание. В течение следующего десятилетия Т. почти ничего не печатал, занимаясь всевозможными коммерческими предприятиями, подрядами и т. п.

В январе 1880 в «Отечественных записках» Т. под псевдонимом (С. Атава) начал печатать наиболее известное свое произведение—«Оскудение. Очерки, заметки и размышления тамбовского помещика». Очерки имели огромный успех. Т. стал печататься во многих журналах («Русское богатство», «Северный вестник», «Новь», «Нива» и др.), помещая там рассказы, повести, очерки. В 1881 Салтыков рекомендует его Стасюлевичу в газ. «Порядок». Напечатав там девять фельетонов, Т. перешел в «Новое время», где стал постоянным сотрудником, поместив более шестисот «воскресных» фельетонов. С 1887 он также постоянный сотрудник «Исторического вестника», где появились очерки под общим заглавием «Потревоженные тени», воспоминания и ряд других произведений Т. Значительная часть написанного Т. выходила в 1880—1890 отдельными сборниками и изданиями.

Необходимость перехода к капиталистической системе хозяйства поставила помещиков перед большими затруднениями. Старый экономический и политический уклад явно вел к «оскудению». Летописцем этого «оскудения» и выступил Т. Он показал вместе с тем и попытки некоторых помещиков немедленно перейти к капиталистическому хозяйствованию, попытки капитализировать полученные «выкупные» «ссуды» и пр. Неудачи этих предприятий даны как следствие неприспособленности дворянства к новым формам жизни. Т. жестоко осмеял все эти попытки, ярко показав паразитарную сущность дворянства. В очерках Т. описывал лишь то, что знал достоверно, что сам видел. Уже детские годы дали Т. много наблюдений. Он видел, как дядя травил собаками дьякона, как отец с жандармами освобождал крестьянских девушек из гарема богатого помещика и т. п. Он подчеркивает безделие и беззаботность помещиков и с горечью констатирует: «Нет такой силы, которая могла бы поднять падающий класс». Во многом следуя за Щедриным, Терпигорев изображал распад помещичьей жизни. В своих позднейших очерках «Потревоженные тени» Т. нарисовал жуткие картины крепостничества. Он не щадил красок при описании ужасов крепостного быта и дал колоритные фигуры крепостников-помещиков.

За вычетом образов крепостников очерки Т. лишены острой сатирической направленности. Они часто окрашены в мягкие, юмористические тона и даже не лишены идеализации старой дворянской жизни.

«Оскудение» сохраняет свое значение и до сегодняшнего дня. Очерки, написанные с большим знанием материала, полны интерес-

ных наблюдений, любопытных типов, правдиво отражают пореформенный быт российского дворянства. Представляют большой интерес и очерки «Потревоженные тени».

Из остальных произведений Т. следует отметить «Воспоминания» («Историч. вестник». 1896, №№ 1—5) как ценный биографический материал и как довольно яркое описание постановки образования в дореформенное время.

Библиография: I. Собр. соч., 6 тт. Ред. С. Н. Шубинского, изд. А. Ф. Маркса, СПБ [1899]; Оскудение. (Очерки помещичьего разорения), СПБ, 1881; то же, 2-е изд. (2 тт.), СПБ, 1882; Узорочная пестрядь, СПБ, 1883; Желтая книга (Сказание о новых княгинях и старых князьях), СПБ—М., 1885; Жорж и К°, СПБ, 1888; Марфинькино счастье [и др. повести], СПБ—М., 1888; Потревоженные тени, 2 тт., СПБ, 1888—1890; Исторические рассказы и воспоминания, СПБ, 1890; Дорожные очерки, СПБ, 1897.

II. Быков П. В., С. Н. Терпигорев (биографический очерк в кн.: Собр. соч. С. Н. Терпигорева, изд. А. Ф. Маркса, т. I, СПБ [1899]); Плотников М., Летописец недавнего прошлого, «Образование», 1900, № 5; Медведский К., С. Н. Терпигорев, «Исторический вестник», 1895, № 8; Фаресов А., С. Н. Терпигорев, «Новое слово», 1895, № 9.

III. Мезиер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включит., ч. II, СПБ, 1902. *Н. М.*

ТЕРРАЙЛЬ ПОНСОН, дю [Пьер Алексис, виконт, 1829 — 1871] — французский романист. Служил некоторое время офицером. Первые его литературные опыты—фельетоны в «Mode» и «Opinion publique», 1850—1851. В 1853 широкий круг читателей привлек роман Т. «Кулисы света» («Les coulisses du monde», 3 ч.). В 1858—59 начал выходить известнейший из романов Т.—«Похождения Рокамболя» («Les exploits de Rocambole», 22 тома). До 1870 Т. печатал романы-фельетоны одновременно в пяти газетах. Во время франко-прусской войны 1870 организовал отряд вольных стрелков.

Авантюрный роман Т. представляет собой позднейшую стадию разложения готического романа (Радклифф, Матюрен). Основные элементы его—тайна, интрига, сенсационность—сохранились, но снижены в отношении идейно-художественной значимости. Наиболее известный из романов Т.—цикл приключений Рокамболя. Герой его—преступник, глава шайки «Червонных валетов». На каторге Рокамболь душевно переродился. Неуловимый, вездесущий, одаренный необычайной ловкостью и находчивостью, Рокамболь обладает «благородством» в духе героев Дюма-отца. В «Потерянном ребенке» (L'Enfant perdu) и «Терзаниях Шокинга» (Les Tribulations de Shoking) описывается с явным сочувствием деятельность ирландских фениев (партия национального освобождения). Здесь прославляется католицизм и его оплот—Франция. Т. использует, не считаясь с требованиями правдоподобия, все, что может дать материал для сенсационного романа,—политику, историю, уголовные дела. Идеологическая сущность его творчества иная, чем в социальном романе типа «Парижских тайн» Э. Сю, имеющем с ним некоторое сходство: для Т. не существует вопроса о социальной несправедливости по отношению к «низшим классам». В романах Т. подчеркивается «благородство» родовой аристократии, в привлекательных красках рисуются потомки старинной буржуазии, верные слуги, высмеиваются выскочки и т. п. Изображая международных авантюристов, Т. пытается укрепить основы буржуазной морали.

Романы Т. неоднократно переводились и на русский язык.

Библиография: I. Черная волчица. Роман, СПБ, 1866; Боченки с золотом. Роман, СПБ, 1867 (продолжение ром. «Черная волчица»); Великосветские воры. Роман, СПБ, 1872; Таинственный золотой дом. Историч. роман, М., 1875; Цыганский царь. Революционные народные тираны, М., 1875; Кровавое ожерелье. Роман, М., 1875 (продолжение «Цыганского царя»); Похождения Рокамболя. Парижские драмы, 15 тт., СПБ, 1901; Тайны Парижа, 3 тт., СПБ, 1904; Молодость Генриха IV, 12 тт., СПБ, 1902—1904; то же в 11 тт., М., 1874—1876; то же в 10 тт., СПБ, 1912, и мн. др. На франц. яз.: Oeuvres complètes, P. (1912—1914).

II. Fournel V., Figures d'hier et d'aujourd'hui, Paris, 1883; Praviel A., Le vicomte Ponson du Terrail, «Correspondant», 1929, 316, p. 93—106; Messac K., Le «Détective Novel» et l'influence de la pensée scientifique, P., 1929. *Н. Шрайбер*

ТЕРЦЕТ [французск. tercet] — отдельная строфа (станс) из трех строк, законченная и самостоятельная как по смыслу, так и по внешним признакам построения. Требование структурной законченности в отношении рифмовки Т. приводит к тому, что единственной теоретически мыслимой комбинацией рифм является однорифменная схема: aaa, т. к. вторая рифма, введенная в Т., неизбежно оставалась бы холостой. Такая ограниченность возможностей сделала форму Т. непопулярной и почти неупотребительной.

В отличие от Т. как самостоятельной формы, описанной выше, следует отметить обычное во Франции применение термина Т. ко всякой строфе, состоящей из трех стихов. Кроме однорифменного типа aaa, bbb, ccc и т. д. здесь возможно несколько комбинаций рифмовки, являющихся результатом переброски в соседнюю строфу римфы, к-рая остается в пределах Т. незарифмованной. Классическим образцом такого построения Т. является форма терцин (*см.*). Из числа других аналогичных видов Т. необходимо назвать известную в средневековой поэзии схему: aab, bbc, ccd и т. д. Иногда при десятисложном или восьмисложном основном размере последний стих Т., рифма к-рого подхватывалась в следующей строфе, укорачивался до четырех слогов.

Термин Т. употребляется также специально для обозначения трехстиший сонета в отличие от его четырехстрочных строф, к-рые называются катренами.

Библиография: H. Martinon Ph., Les strophes, P., 1912, pp. 79—88. *М. Ш.*

ТЕРЦИНЫ [итал. terza rima, франц. rimes tiercées]—одна из особых, так наз. «твердых» поэтических форм итальянского происхождения. Т. состоят из трехстиший двухрифменного типа, причем сочетание рифм обязательно по схеме: aba, bcb, cdc и т. д. В заключение цепи Т. ставится один изолированный стих, рифмующий со вторым стихом последней строфы, вследствие чего она в сущности превращается в четверостишие с перекрестной рифмой вида sts, t. Иногда этот заключительный стих объединяется с предыдущей Т. также и графически.

Итальянские Т. строятся исключительно на женских рифмах, к-рые и вообще соста-

вляют особенность итальянской поэзии. Но в тех языках, к-рые допускают закономерное чередование мужских и женских рифм, после подражательных опытов, точно копировавших итальянские образцы, входят в употребление и Т. с рифмами двух видов. При этом приобретает обязательную силу правило ч е р е д о в а н и я, к-рое запрещает соседство двух однородных рифм, не рифмующих между собой. Поэтому после Т., начинающейся мужской рифмой, идет Т. с женской рифмой в первом стихе и наоборот.

В итальянской поэзии за Т. закрепился размер одиннадцатисложника. Французы передают его аналогичным десятисложным размером с чередованием мужских и женских рифм, но иногда употребляют и александрийский, вернее—двенадцатисложный стих. В России закреплено традицией употребление пятистопного ямба с мужскими и женскими рифмами.

Изобретение Т. принадлежит, по словам Данте, Брунетто Латини. Сам Данте обессмертил форму Т. своей монументальной «Божественной комедией». Форму Т. разрабатывали также Петрарка, Ариосто и ряд других поэтов Италии, причем она находит применение также и в сатирических жанрах. Во Франции Т. получают широкое распространение в эпоху Возрождения. Поэты Плеяды также пользовались ими. В новейшее время, по следам Теофиля Готье и Леконта де Лиля, ряд французских поэтов культивирует форму Т. в лирических жанрах.

В Германию Т. проникают в конце XVI в., но значительную популярность завоевывают лишь у романтиков. В Англии употребление Т. распространилось лишь в XIX в.

В России одним из первых поэтов, давших образцы Т., был Пушкин:

> В начале жизни школу помню я;
> Там нас, детей беспечных было много,
> Неровная и резвая семья;
>
> Смиренная, одетая убого,
> Но видом величавая жена
> Над школою надзор хранила строго.
>
> Толпою нашею окружена,
> Приятным, сладким голосом, бывало,
> С младенцами беседует она
> и т. д.

Другой отрывок Пушкина, написанный в Т. шестистопными ямбами «И дале мы пошли», особенно характерен тем, что навеян Дантовой «Божественной комедией», переводы и подражания к-рой сохранили ведущую роль в разработке русских Т. в течение XIX в. Большой интерес к Т. проявляла и школа символистов.

Библиография: Шульговский Н. Н., Теория и практика поэтического творчества, изд. Т-ва Вольфа, СПБ—М., 1914, стр. 410—414; Kastner L. E., History of the terza rima in France, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 1904, Bd. XXVI, 241—253. *М. Ш.*

ТЕРЬЕ Андре [Theuriet André, 1833—1907]—французский писатель. Сын чиновника. Занимал должность чиновника в провинции. После выхода сборника «Le chemin des bois» [1867] был избран в Академию.—Реализм Т. ослаблен большой дозой сентиментального идеализма. Тематику он черпает из жизни французской провинции. В идиллических тонах рисуя все, что касается усадьбы, фермы, жизни сельских ремесленников, Т. умалчивает о пауперизации деревни и эксплоатации труда в капиталистическом обществе. Он противопоставляет чистоту и «патриархальность» провинциальных, усадебных и деревенских нравов разлагающей атмосфере большого города. Характерны в этом отношении его поэмы из «Poésies» [1860—1874], [1874—1894], 1896; романы и рассказы: «Dans les roses» [1899], «Le fils Maugars» [1879] и многие другие. Смирение, христианствующий идеализм—сущность консервативной философии Т. («Lys sauvage», 1898).

Сюжеты Т. крайне однообразны. Психологический рисунок примитивен. В свои романы Т. вкладывает много автобиографического материала («Journal de Tristan», 1883, «Sous Bois», 1878, «Tante Aurelie», 1884). Много места в поэзии и прозе Т. занимают описания природы, изображение народных бытовых и религиозных обрядов.

Библиография: I. Кроме перечисленных в тексте: In memoriam, 1857; Le bleu et le noir, 1873; Nos oiseaux, 1886—87; La ronde des saisons et des bois, 1892; Nouvelles intimes, 1870; Sauvageonne, 1880; Madame Heurteloup, 1882; Contes de la vie intime, 1888; Les mauvais ménages, 1882; Bigarreau, 1886; L'affaire Froideville (Moeurs d'employés), 1887; La chanoinesse, 1893; Jardin d'automne, 1894; Le refuge, 1898; Le secret de Gertrude, 1883; La vie rustique, 1887 и др.

На русск. яз. переведены романы: Могар Младший, М., 1879; Дикарка, М., 1881; Месть мужа, М., 1882; Тетя Орели, СПБ, 1884; Жертва страсти, СПБ, 1892; Монахиня, СПБ, 1893; Роза-Лиза, М., 1895; Сокрушительные сердца, СПБ, 1896; Надорванные силы, СПБ, 1897; Провинциальная тина, СПБ, 1898; Дикая лилия, СПБ, 1900; Вилла Спокойная, СПБ, 1902; Рукопись каноника, Петербург, 1903; Воспитанница Вальбрюана, Петербург, 1906; В вихре великой революции, Петербург, 1908 и др.

II. Zola E., Romanciers naturalistes, P., 1881; Lemaitre J., Les contemporains, t. V, P., 1893. Подробную библиографию см. у Thieme H. P., Bibliographie de la littérature française de 1800 à 1930, т. II, P., 1933. *Н. Ф.*

ТЕРЬЯН Ваан [1885—1920]—крупный армянский поэт, самый яркий представитель новой армянской поэзии дооктябрьского периода. Р. в семье священника. Окончил историко-филологический факультет Московского ун-та. В первые дни Великой Октябрьской социалистической революции Т. вступил в ряды коммунистической партии и принимал активное участие в советском социалистическом строительстве. В 1918—1920 возглавлял комиссариат по армянским делам, проводил большую организационно-пропагандистскую и литературно-издательскую работу. Умер в 1920 от туберкулеза легких.

Первая книжка стихов Т. «Грезы предвечерья» [1908] явилась крупным событием в армянской лит-ре. 23-летний поэт стал создателем модернистской поэтической школы, господствовавшей в армянской лит-ре вплоть до Октября. Творчество Т. развивалось под большим влиянием русских символистов, особенно Александра Блока, а также крупнейших французских лириков второй половины XIX в. (П. Верлен, Ш. Бодлер и др.). Неопределенная, беспредметная тоска, чувство неудовлетворенности, стремление к неведомому и неизведанному, мечты о прекрасном, но недосягаемом, сумеречные грезы, осень, туман—таковы основные мотивы поэзии Т., отвечавшие в то время пессимистической на-

строенности широкой мелкобуржуазной интеллигенции. Это и обусловило огромный успех и популярность Т. Однако Т. не был певцом безнадежного пессимизма и беспросветного отчаянья,—в «сумеречности» его поэзии таилась глубокая неудовлетворенность буржуазно-капиталистическим строем. Т. не был поэтом-индивидуалистом ницшеанского склада. В его томленьи одиночеством всегда звучала тоска по коллективу. Вот почему восторженное приятие Т. Великой Октябрьской социалистической революции и его вступление



в ряды коммунистической партии были вполне естественны и понятны. Не напрасно один из наиболее удачных циклов послеоктябрьских стихов Т. носит символическое заглавие «Возвращение»: эти стихи перекликаются с революционными мотивами стихов, написанных в период революции 1905. После долгого блуждания поэт вступил в «лучезарную долину света», подошел вплотную к революционной советской действительности.

Поэзия Т. с ее тончайшим лиризмом, исключительной музыкальностью стиха, богатством и чистотой языка, глубиной и проникновенностью чувств—крупнейшее явление в истории армянской лит-ры. Большое поэтическое мастерство Т. оказывало сильное влияние на дальнейшие формальные достижения армянской советской поэзии.

Библиография: I. На армянск. яз.: Грезы предвечерья, Стихи, Тифлис, 1908; Стихотворения, М., 1912; Собрание сочин., 4 тт., изд. Армгиза, Константинополь—Ереван, 1923.

С. Гамалов

ТЕСЛЕНКО Архип Ефимович [1882—1911]—украинский писатель. Р. в бедной крестьянской семье. Служил писарем в волости, затем у нотариуса. Начал печататься в 1904. За агитацию среди крестьян (в 1905—1906) дважды был арестован и сослан на 4 года. По возвращении (в 1909) опубликовал ряд произведений; значительная часть рассказов Т. издана после его смерти.

В украинской лит-ре XX в. Т. был выразителем революционно-демократического направления. Отличительной чертой его творчества являются стихийная ненависть к буржуазии, решительное отрицание «панства», церкви, устоев дворянско-буржуазной монархической государственности. Однако протест Т. против существующего социального строя был ограничен и непоследователен, поскольку он не видел выхода в революционной борьбе, руководимой пролетариатом.

В своей пьесе «Патріоти» Т. вскрывал закулисную сторону еврейских погромов, показывая, как с ведома и при содействии полиции организовывались черносотенные банды. Начав с либерально-народнической критики действительности («За пашпортом», «Хуторяночка»), Т. в дальнейшем переходил к более резкой разоблачительной критике, что особенно сказалось в ярком показе жизни крестьянской нищеты, тюремного и люмпенского быта. Типичный герой Т.—молодой батрак, стремящийся к культуре, мечтающий об интеллигентном труде, но жизнь разбивает его иллюзии («Тяжко», «Прощай, життя» и др.). Многие рассказы Т. автобиографичны («Погоняй до ямы», «Немаэ матусі» и др.). Весьма художественны созданные писателем образы крестьянского мальчика («Школяр»), матери-крестьянки («Немаэ матусі»), батрацкой молодежи. Здесь много типического, познавательно ценного. Произведения Т. имели революционизирующее влияние на последующих украинских писателей. Использовав в начале своего творчества «сказовое» мастерство М. Вовчка, Т. затем переработал ее художественную манеру, углубляя психологическую трактовку персонажей, заставляя своих героев говорить интимным языком «души», передавая их мысли, чувства средствами их языка, через их обычные представления, сохраняя фольклорные оттенки.

Библиография: I. Стречена життя, Київ, 1911. 3 книги життя, Київ, 1912; след. изд. 1918, 1925, 1929.

ТЕТМАЙЕР Пржерва Казимир [Kazimierz Przerwa Tetmajer, 1865—]—польский поэт и романист; по происхождению дворянин из Галиции; в лит-ру вошел с 90-х гг. На польскую лит-ру оказал значительное влияние гл. обр. как утонченный поэт-импрессионист, последователь французских декадентов. В 90-х—начале 900-х гг. поэзия Т., его романы о художнике—«Ангел смерти» (Aniot smierci), 1898, «Панна Мери» (Panna Mery), 1901, «Гибель» (Zatracenie), 1905, драматические фантазии—«Сфинкс», «Корабль-призрак»—питаются обычными в декадентских кругах темами и образами: эстетствующий индивидуализм, культ гения, искусства, утонченных наслаждений, эротические мотивы, «экстазы любви и скорби», мотивы надломленности, трепета перед непостижимым, тяготения к смерти и т. д. Одинокий художник противопоставляется массе, его «гигантские», гиперболизированные переживания—пустоте светского быта и мещанской «прозе жизни». Главная тема романов Т. в этот период («Бездна», «Панна Мери» и др.)—всевластие пола.

Начиная с периода революции 1905, Т. обращается к социальным, политическим и историческим темам, к проблеме народности. Цикл рассказов Т. «На горных уступах» (Na skalnem Podhalu, 1903—1910), его романы «Марина из Грубаго» (Maryna z Hrubego, 1909), «Яносик Литмановский» [1911] про-

никнуты тенденциями буржуазного «народничества», «землячества» в духе «Молодой Польши». В своих легендарно-исторических романах Т. показывает чудовищное угнетение крестьян панами в земледельческих районах, вспышки бунта, зверские расправы с повстанцами. Главной силой, борющейся со шляхтой, у Т. является горская вольница, возглавляемая «благородными разбойниками».

В те же годы Т. развертывает свои социальные идеи в жанре фантастико-политического, утопического романа—«Король Андрей» (Król Andrzejg, 1909), «Игра волн» (Gra fal, 1910). Эти романы проникнуты идеологией буржуазного национализма «Молодой Польши», идеями подчинения классовой борьбы национальным задачам. Т. гипотетически рисует освободительную борьбу некоего южно-славянского государства против германской и итальянской агрессии и одновременно внутреннюю социально-политическую борьбу в этом государстве. В образе капитана Поляна—Тетмайер предвосхищает многие черты буржуазных деятелей. Т. показывает, как этот «политический декадент», беспринципный авантюрист, движимый узко-эгоистическими побуждениями, при помощи демагогии и при содействии либералов и социалистических лидеров-оппортунистов захватывает диктаторскую власть. Полян не скупится на демагогические обещания. Немедленно после захвата власти он освободительные задачи подменяет лозунгами «славянской империи», милитаризмом; полный презрения к парламентаризму, Полян устанавливает откровенную военную диктатуру, провоцирует войну, которую ведет затем варварскими средствами. Однако в конечном счете Тетмайер приходит не к разоблачению, а к апофеозу своего героя; он склоняется перед своим диктатором как перед грозным орудием исторического рока, наделяет его ореолом ницшеанского «сверхчеловека», к-рый осуществляет национальное дело, «славянскую миссию». Самозванные вожди, авантюристы у Т. преображаются; начав с узко-личных побуждений, они кончают сознанием своих исторических задач (Полян, Костка, Литмановский). Тот же круг идей разрабатывается Т. и в цикле романов о Наполеоне—«Конец эпопеи» (Koniec epopei, 4 t., 1913—1917). Так. обр. буржуазный национализм Т. завершился идеологией империалистической реакции. В годы войны Т. стал апологетом пилсудчины и затем вступил в реакционную кулацкую партию «Пяст».

Библиография: I. Poezye, I—VIII, Warszawa, 1891—1924; Rewolucja (драма), 1906; Собр. соч. (проза) в 10 тт., изд. Саблина, 1909—11 (со статьей Фельдмана); Яцимирский, Нов. польская лит-ра, т. II, СПБ, 1908. *Б. М.*

ТЕТРАМЕТР—название метрического члена (стиха) в античном стихосложении, состоящего из четырех метров. Т. может состоять: или из четырех стоп—в том случае, когда каждая стопа произносится в четыре и более единицы времени и сама составляет метр (напр. дактили, анапесты, ионики, дохмии); или из восьми стоп—в том случае, когда входящие в него стопы трехморные, то есть произносятся в три единицы времени (трехморные дактили, ямбы, трохеи), и когда метр образуется диподией (двумя стопами) с одним главным ритмическим ударением. Т. встречаются в логаэдах; в античной лирике и драме часто встречаются ямбические и трохеические Т., полные и усеченные.

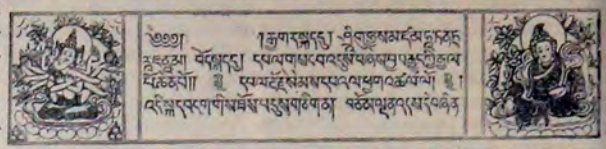
См. «Стихосложение античное». *Н. Д.*

ТИБЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА возникла и развивалась в средневековых, феодальных условиях. Художественная лит-ра в Тибете не успела еще отделиться в качестве особой области идеологии от лит-ры научной. Поэтому, когда говорят о Т. л., обычно имеют в виду всю письменность вообще и весь фольклор. Понимаемая в этом широком смысле, Т. л. чрезвычайно обширна, но весьма мало изучена. Сравнительно известной может считаться лишь лит-ра, переведенная на тибетский яз. с санскрита и др. языков и сконцентрированная в двух грандиозных канонических собраниях переводной лит-ры—в Ганджуре (bkaḥ gyur) и Данджуре (bstanḥ gyur). Однако и эта лит-ра известна в большей части только по названиям. Изучение же оригинальной Т. л. находится в зачаточном состоянии.

Историю Т. л. можно разбить на три периода. Первый, древнейший, период—VII—X вв. н. э.—начинается с возвышением Тибетского государства и изобретением тибетского письма и заканчивается с распадом великой Тибетской империи. Тибетские историки называют его периодом первоначального распространения буддизма в Тибете. За короткий сравнительно срок на тибетский яз. было переведено множество буддийских сочинений, причем в число переведенных текстов входили, наряду с религиозными, также и философские сочинения (в частности сочинения по логике). Отсутствие в тибетском яз. соответствующей терминологии и проистекавшие отсюда разнобой и путаница в переводах побудили к составлению, по приказу царя Ралбачжана [816—838], специального санскритско-тибетского словаря—Вьютпатти, построенного на стремлении буквально перевести каждый формальный элемент санскритского слова согласно его традиционной этимологии. Вместе с тем была предпринята унификация существовавших переводов и разработаны правила их на будущее. Этим было положено начало созданию тибетского буддийского канона, оказавшего исключительное влияние на всю последующую лит-ру Тибета. Наряду с многочисленными переводами в эту эпоху появляются уже и оригинальные сочинения. Сюда относятся исторические тексты, фрагменты к-рых были найдены А. Штейном и П. Пеллио в Дуньхуане, грамматика Тонмисамбхоты и большей частью компилятивные сочинения по буддизму переводчика Габа-Балцзега и др.

Второй период—от падения Тибетской империи до деятельности Цзонхавы—основателя секты так наз. «желтошапочников»—захватывает XI—XIV вв. н. э. Это—период распада Тибета на уделы, период кратковременного возвышения отдельных уделов и их дальнейшего упадка в междоусобной борьбе, не прекратившейся и с подчинением Тибета монгольской династии Китая. В лит-ом отношении начало этого периода знаменуется

новым оживлением переводческой деятельности, почти прекратившейся было в связи с гонением, воздвигнутым на буддизм царем Лангдармой. Отдельные светские и духовные феодалы оказывают широкую поддержку переводческой деятельности и иногда даже сами принимают в ней участие. При этом на тибетский яз. переводятся не только буддийские религиозные сочинения, но и сочинения научные (по астрономии, медицине, технике, грамматике и поэтике), философские и художественные (как например поэма К а л и д а с ы «Облако вестник»). В соединении с предшествующими переводами переводы этой эпохи составляют основное содержание тибетского буддийского канона. К XIV в. относится ряд работ по систематизации переводной лит-ры, написанных Ригралом, Ситу-Гебилодоем, Будоном и др. Вместе с тем в эту эпоху широко развивается и собственная Т. л. Помимо многочисленных комментариев к различным переведенным текстам, появляются и совершенно самостоятельные сочинения, посвященные разработке общих и частных проблем буддийской философии, логики, грамматики, астрономии, медицины и пр. К этой же эпохе относится появление ряда исторических сочинений, а равно и ряда замечательных художественных произведений. Таковы знаменитые «Песни» поэта-отшельника Милаpайбы [1040—1123], изящные «Изречения» (Subhāṣita) Сачжа-пандиты [1182—1251], написанные в подражание индийским образцам, чудесные жития Падмасамбавы, Марбалоцзавы и др. и замечательные «Пять повествований» (bka-thañ-sde-lya), представляющие собою любопытную обработку мифических и исторических сюжетов (третье повествование из них переведено B. Laufer: «Der Roman einer tibetischen Königin», Lpz., 1911). Сюда же следует причислить составленные по образцу индийских сборников д ж а т а к «Книгу сына» (bu-chos) и «Житие царя Сронцзангамбо», вторая часть к-рого также состоит из джатак, и разные другие произведения.

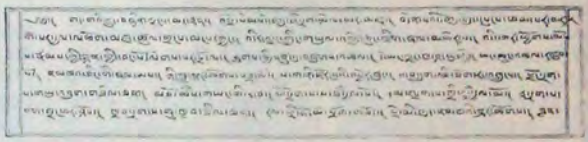


Начальный лист тибетской рукописи (уставный почерк)



Начальный лист ксилографа (сочинение Цзонхавы—«Лам-рим»)

Т р е т и й период—от Цзонхавы до XX в. связан с постепенным возвышением «желтошапочной» секты, основанной Цзонхавой [1357—1419], и с превращением ее (начиная с XVII в.) в господствующую церковь Тибета, а ее иерархов во главе с далай-ламой—в крупнейших феодальных владетелей, в духовных и светских владык страны. С XVII—XVIII вв., когда эту господствующую церковь признали монголы, ойроты, бурят-монголы и другие, тибетский яз. приобрел значение средневековой латыни. В создании Т. л. принимают с этого времени энергичное участие наряду с тибетцами и представители этих народов. Переводческая деятельность в этот период постепенно прекращается, и в начале XVIII в. появляются ксилографические издания Ганджура (100—108 тт.) и Данджура (около 225 тт.), в состав коих входит около 4 500 сочинений. В связи с появлением в системе буддийской церкви многочисленных духовных школ, особенное развитие получает схоластическая учебная и учебная лит-ра. Тибетский лит-ый язык все более отделяется от разговорного, становится малопонятным для народных масс. Интеллектуальное образование и в самом Тибете и в странах, церковно с ним связанных, становится на долгое время монополией духовенства. Наряду с схоластической научной и философской лит-ой, количество к-рой совершенно неисчерпаемо, широкое развитие получили сочинения по истории церкви и в особенности жизнеописания различных иерархов, нередко облеченные в стихотворную форму. Получила распространение искусственная поэзия, традиция к-рой восходит к «Зерцалу поэзии» индийского поэта и теоретика поэзии Д а н д и н а. Появились философские пьесы—разговоры в лицах и т. д. Вся лит-ра этой эпохи в особенности сильно проникнута буддийским духом, и сочинения отнюдь не церковные и даже антицерковные неизбежно вынуждены были принимать и принимали религиозную окраску.



Лист из рукописи тибетской саги о Гесере (квадратный полуустав)

В настоящее время мы присутствуем при начале нового периода в истории Т. л., в связи с тем, что Тибет постепенно выходит из состояния феодальной замкнутости и ограниченности и вовлекается в водоворот международных отношений. В XX в. появились первые тибетские периодические издания на разговорном языке, но широкого распространения они еще не получили.

Народная лит-ра Тибета, ввиду его недоступности, почти не изучалась. Ее крупным письменным памятником является сага о Гесере, ладакские варианты к-рой были записаны и обработаны А. Франке, но к-рая в целом еще не исследована. Несколько тибетских сказок было записано и опубликовано в переводе О'Коннором. Весьма любопытные тибетские песенки-диалоги были записаны и обработаны ван-Маненом и т. д.

Крупнейшее в научном мире собрание произведений тибетской литературы находится в Институте востоковедения Академии наук СССР.

Библиография: Каталоги: Ганджура и Данджура: Csoma de Kőrös A., Analysis of Kanjur and Tanjur, Asiatic researches, v. XX, Calcutta, 1836 (фр. перев. с указателями; L. Feer'a, Annales du Musée Guimet, t. II, Paris, 1881); Beckh H., Verzeichnis der tibetischen Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Berlin, I Abt., Kanjur, Berlin, 1914; Cordier P., Catalogue du fonds tibétain de la Bibliothèque Nationale, II—III-e partie, P., 1909—15; Ui H., Suzuki M., Kanakura Y., Tada T., A complete catalogue of the tibetan buddhist canons, Sendai, 1934 и др.; Тиб. рукописей и ксилографов (важнейшие): Цыбиков Г. Ц., Список тибетским изданиям, привезенным... в 1902 г. «Musei Asiatici Petroplitani Notitiae», v. IV, СПБ, 1904; Schmidt J. J. u. Böhtlingk O., Verzeichnis der tibetischen Handschriften und Holzdrucke im asiatischen Museum..., «Bulletin historico-philologique de l'Académie des sciences de St. Pétersburg», v. IV, №№ 6, 7, 8; Schiefner A., Nachträge zu den von J. J. Schmidt und O. Böhtlingk verfassten Verzeichnissen..., там же, v. 10; Его же, Bericht über die neueste Büchersendung aus Peking, там же, v. VIII, № 1—2 (полный перечень каталогов в ст. J. van Manen, Contribution to the bibliography of Tibet, «Journal and proceedings of the Asiatic Society of Bengal», New Series, v. XVIII, № 8, Calcutta, 1922. Издания и переводы худ. произвед.: Foucaux Ph., Ed., Le Trésor des belles paroles choix de sentences composées... par le Lama Saskya Pandita..., Paris, 1858; Francke A., Der Frühlings und Wintermythus der Kesarsage, «Memoires de la Soc. Finno-Ougrienne», v. XV, Helsingfors, 1901—1902; A Lower Ladokhi version of the Kesarsaga, «Bibliotheca Indica», № 1134, 1150, 1164, 1218; O'Connor W. F., Folk tales from Tibet..., L., 1906; Denison Ross, E., The story of Ti-med-kun-den (в серии «Bibliotheca Indica», № 1326, Calcutta, 1912; J. van Manen, Minor Tibetan texts (в серии «Bibliot. Indica», № 1426), Calcutta, 1919; Его же, Three Tibetan Repartee songs, «Journal and Proceedings of the Asiatic Society of Bengal», v. XVII, Calcutta, 1921, № 4; Bacot J., Milarepa, Paris, 1927; Tibet's great yogi Milarepa, Oxford, 1938; Toussaint G. Ch., Le dict de Padma, Paris, 1933 и др.

ТИБЕТСКИЙ ЯЗЫК—принадлежит к т. наз. загималайской (или тибето-гималайской) группе языков тибето-бирманских. Обычно считается односложным и изолирующим языком. Но с этим трудно согласиться. И в живом тибетском языке и в письменных памятниках всех эпох мы находим немало отчетливых многосложных образований.

Агглютинация в Т. яз. настолько ясно выражена, что его с не меньшим правом можно было бы назвать агглютинирующим языком. Кроме того, в нем, хотя и в весьма слабой степени, наблюдается и настоящая флексия. Правильнее всего, пожалуй, было бы считать Т. яз. переходным от изолирующего к агглютинирующему типу, причем ближе к последнему.

Глагол в Т. яз. не отличается от имени и в сущности также является именем. Он всегда безличен, по числам не изменяется, залогов непосредственно не различает. У непереходных глаголов действующее лицо ставится в именительном падеже, у переходных—в творительном.

В простом предложении глагол всегда на конце, родительный падеж перед определяемым, прилагательное и числительное—после определяемого, агент действия (творительный падеж) либо перед дополнением, либо после него. Сочинение предложений осуществляется союзом «и» (dan), а равно присоединением к глаголу суффикса винительно-дательно-местного падежа «la». Придаточные предложения образуются через деепричастия и через присоединение к глаголу суффикса родительного падежа (kyi) с значением «но», «однако» или суффикс местного падежа (na) со значением «если», «когда».

Различают три группы диалектов Т. яз.—1) центральную (куда входят диалект Лхасы и провинций Уй и Цзян); 2) восточную (диалект провинции Кам) и 3) западную (диалекты Ладака, Лагула, Балтистана, Пурига и др.). Последняя наиболее изучена.

Большое влияние на Т. яз., особенно в отношении словаря, имел санскрит, из коего Т. яз. приобрел путем буквального перевода (кальки) санскритских слов почти всю свою научную и религиозно-философскую терминологию. Из Индии же Т. яз. заимствовал и свой алфавит.

Графика Т. яз. весьма архаична. Произношение и правописание резко расходятся. Алфавит насчитывает 30 знаков согласных (в том числе и «а»—alif арабского языка) и четыре знака для огласовки. В живой речи некоторые знаки вовсе не произносятся, а некоторые произносятся иначе. В частности все сочетания согласных произносятся как один согласный звук.

Библиография: Грамматики: Csoma de Kőrös A., A Grammar of the Tibetan language, Calkutta, 1934; Schmidt J. J., Grammatik der tibetischen Sprache, SPB, 1839 (русск. пер. тогда же); Foucaux P. E., Grammaire de la langue tibétaine, P., 1858; Jäschke H. A., A short practical grammar of the Tibetan language Kye—Lang, 1865 (2-е изд., L., 1883, под назв. Tibetan Grammar, 3-е анастатическое изд. с дополнением A. H. Francke u. W. Simon, B., 1929); Cordier P., Cours de Tibétain classique (Hanoi, 1907—1908) (литограф.). Учебники разговорного языка: Sandberg G., Handbook of colloquial Tibetan, Calkutta, 1894; Henderson V. C., Tibetan Manual, Calcutta, 1903; Amundsen E., Primer of Standard Tibetan Darjeeling, 1903; Bell Ch. A., Manual of colloquial Tibetan, Calcutta, 1905 (2-е изд. в 2 отдельных частях: Grammar of colloquial Tibetan, Calcutta, 1919; Tibetan-English coolloquial dictionary, Calcutta, 1920); Цибиков Г., Пособие для изучения тибетского языка, ч. 1, разговорная речь, Владивосток, 1908; Hannah H. B., Grammar of the Tibetan language literary and colloquial, Calcutta, 1912; Словари: Csoma de Kőrös A., Essay towards a dictionary Tibetan and English, Calcutta, 1834; Schmidt J. J., Tibetisch-deutsches Wörterbuch, SPB, 1841 (по-русски 1843); Jäschke H. A., Handwörterbuch der tibetischen Sprache, Gnadau, 1871 (литограф.); Его же, A Tibetan-English Dictionary..., L., 1881; Dictionnaire thibétain-latin-français, Par les missionaires... du Thibe, Hongkong, 1899; Sarat Chandra Das, A Tibetan English Dictionary, Calcutta, 1902; Kazi Dawasamdup Ah., An English Tibetan Dictionary, Calcutta, 1919.

ТИБОДЕ Альберт [Albert Thibaudet, 1874—1937]—французский критик, историк литературы и публицист. Преподавал в Нью-Йоркском и Женевском университетах. Основные труды Т., проникнутые либеральным духом широкой «терпимости» и «объективизма», посвящены французской лит-ре XIX и XX вв. Важнейшие из них: «Стендаль» (Stendahl, 1931), «Флобер» (Gustave Flaubert, 1922), «Поэзия Стефана Малларме» (La poésie de Stéphane Mallarmé, 1912), «Поль Валери» (Paul Valery, 1923), «Физиология критики» (Phisiologie de la critique, 1930), «Интерьеры: Бодлер, Фромантэн, Амьель» (Intérieurs: Baudelaire, Fromentin, Amiel, 1924), «Республика профессоров» (La République des professeurs, 1927), ответ на известную книгу Бенда «Предательство интеллигентов» (La trahison des clercs, 1927) и трехтомник «Тридцатилетие французской жизни» (Trente ans de vie française), посвященный Моррасу, Барресу и

бергсонианству [1920, 1921, 1924]. В последние годы жизни Т. являлся одним из основных сотрудников внепартийного левого ежемесячника «Новое французское обозрение» (Nouvelle Revue Française), почти в каждом номере к-рого появлялись очередные «Размышления» Т. на литературные или общественные темы. *И. К.*

ТИБУЛЛ Алабий [р. ок. 55, ум. в 19 до н.э.]—римский поэт, один из выдающихся мастеров любовной элегии. По происхождению римский всадник, Т. принадлежал, повидимому, к тем немалочисленным слоям рабовладельческого класса, к-рые пострадали в эпоху падения республики и на первых порах находились в оппозиции к государственному строю, установленному Августом. Т. примыкал к лит-ому кружку, группировавшемуся вокруг республиканца Мессаллы, и, в отличие от большинства современных ему поэтов, не только не прославлял императора, но даже ни разу не упоминал его имени. Основная тема Т.—любовная тоска, мечтания о тихом счастьи. В античных условиях тематика эта является уже симптомом распада гражданского общества. По справедливому замечанию Энгельса, «любовные отношения в современном смысле имеют место в древности лишь вне официального общества» и встречаются «лишь как результат распада погибающего древнего мира». Любовные переживания Т. в значительной мере стилизованы; образ «бедного» влюбленного, неспособного к войне и добыче и не имеющего средств удовлетворить «алчность» возлюбленной, восходит к эллинистической лит-ре и стоит в противоречии с действительной биографией Т., человека состоятельного и получившего воинские награды за участие в аквитанском походе; это лишь лит-ая маска для более выпуклого изображения внутреннего мира, наподобие «пастушеской» маски современника Т.—Вергилия; не менее стилизован и образ «возлюбленной». Стихотворения Т. пронизаны стремлением уйти от действительной жизни, противопоставить ей область мечтаний, не реализующихся и окрашенных поэтому в скорбные тона. Мир мотивов Т. очень ограничен: любовь, идиллические картины сельской жизни с ее традиционной обрядностью, довольство малым, ненависть к войне и алчности. При разработке этих тем Т. широко использовал эротическую поэзию эллинизма, но создал для них своеобразный стиль ассоциативного «скольжения» (Лео), незаметного перехода от одной темы к другой, соответствующий мечтательному характеру всего творчества поэта; исходя из некоторой ситуации, он развертывал вокруг нее всю совокупность своих любимых тем, не всегда заботясь о выдержанности самой ситуации, но строго следя за внутренним развитием настроения и единством тона. Ярких красок и резких контуров Т. избегал; его стихотворения лишены силы и страстности, отличающих его соперника в области элегии—Проперция. В области языка Т. строгий пурист, его стиль прост и прозаичен; за «отделанность» и «изящество» ценила Т. античная критика.

Т. принадлежат два небольших сборника элегий; в первом—центральное место занимают стихотворения, посвященные возлюбленной поэта, фигурирующей под именем «Делия»; второй сборник посвящен «Немезиде». Впоследствии к этим двум сборникам был присоединен третий, содержащий, помимо подлинных стихотворений Т., и произведения других поэтов из кружка Мессаллы, в том числе и подражателя Т., Лигдама. Этот сборник обычно издается вместе с подлинными сборниками Т. В западноевропейской литературе Т. пользовался особенно широким признанием в XVIII в.; из русских поэтов им интересовались Батюшков, Пушкин, Фет.

Библиография: I. Elegiae..., ed. E. Hiller, Lpz., 1885; Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum, Texte établi p. A. Cartault, P., 1909; Albii Tibulli aliorumque carminum libri trec., ed. F. W. Levy, Lpz., 1927; Albii Tibulli aliorumque carminum libri IV, rec. F. Calonghi, Torino, 1928. Комментарии: Albii Tibulli carmina... explicuit L. Dissenius, p. I—II, Göttingen, 1835; Elegies of A. Tibullus..., ed. by K. F. Smith, N. Y., 1913. Главнейшие пер. Т. на русск. яз.: Элегии Тибулла. Перевод А. Фета, М., 1886; то же, издание 2-е, СПБ, 1898 (почти полный перевод; недостает только элегий к Марафу и панегирика Мессалле); перевод отдельных элегий: А. Ф. Мерзлякова в его книге: Подражания и переводы..., ч. II, М., 1826; К. Н. Батюшкова (I, 3 и 10; III, 3) в кн.: Соч. К. Н. Батюшкова, изд. П. Н. Батюшкова, тт. I и II, СПБ, 1885—1887; Н. Фоккова (I, 10), «Журнал министерства народного просвещения», 1874, май; Элегии любви. Пер. Пл. Н. Краснова, М., 1901.

II. Leo F., Über einige Elegien Tibulls, «Philologische Untersuchungen», 2. Heft., Berlin, 1881; Cartault A., A propos du Corpus Tibullianum, P., 1906; Schuster M., Tibull-Studien, Wien, 1930; Корш Ф. Е., Римская элегия и романтизм, Москва, 1899. *И. Т.*

ТИК Людвиг [Johann Ludwig Tieck, 1773—1853]—немецкий писатель, один из крупнейших представителей романтической школы.



Сын зажиточного берлинского ремесленника. Окончил гимназию, учился в Галльском и Геттингенском университетах, где усиленно изучал Шекспира и Сервантеса. Лит-ой работой Т. занялся еще на школьной скамье. В 1797 Т. встретился с братьями Шлегель (*см.*). Это знакомство сыграло решающую роль в лит-ом развитии Т. В 1799 Т. вошел в т. наз. иенский кружок романтиков. Стяжал признание и восхищение теоретиков романтизма романом «Странствование Франца Штернбальда» (Franz Sternbalds Wanderungen, 1798).

То, что стихийно зрело в Т., получает в иенском кружке обоснование, подымается на высоту философии. После распада иенского



И. Питцель. Иллюстрация к сб. Тика «Венок новелл», Берлин, 1831

кружка Т. надолго почти совершенно прекратил лит-ую деятельность. С 1819 он занимался гл. обр. историей театра и драмы. С 1825 Тик состоял официальным драматургом дрезденского придворного театра. Его последнее произведение—роман «Vittoria Accorombona» [1840].

Т.—первый писатель, осуществивший в творческой практике принципы романтической теории, раскрывший с большой силой психологию немецкой мелкобуржуазной интеллигенции начала XIX в. Отвращение к пошлой действительности, ужас перед нею ведут Т. к уходу от действительной жизни в экзотику и фантастику, в отдаленное прошлое народа и в замкнутый мир индивидуальных переживаний. В ранних произведениях Т. культивирует образы экзотического Востока [«Almansur», 1790 (напеч. впервые в 1798), «Abdallah», 1792 (напеч. в 1795)], обращается к народной сказке («Volksmärchen, hrsg. von Peter Lebrecht», 1797), изучает вместе с Ваккенродером (*см.*) немецкое средневековье, поэтизирует старый Нюренберг, культивирует столь существенный для романтизма принцип народности (Volkstümlichkeit) в смысле любви к национальной старине. Вместе с тем он изощренно передает смятение раздвоенного сознания («Der blonde Ekbert», 1797), тонко анализирует утомленную и неуравновешенную душу. Характерен роман Т. «История Вильяма Ловелля» («Die Geschichte des Herrn William Lovell», 1793—1795), напеч. 1795—1796, где интерес к психологическому анализу перерастает в отчетливое отрицание мира вне познающего его субъекта. В творческой манере Т. все эти тенденции проявились в подчеркнутом отказе от реализма. Чрезвычайно характерны для стиля Т. его драмы, в к-рых один из основных принципов романтической эстетики—принцип иронии нашел наиболее полное выражение. Его пьеса «Кот в сапогах» («Der gestiefelte Kater», 1797)—полемически заостренный выпад против мещанской драмы; здесь провозглашено требование «театральности», основанное на понимании театра как искусства, якобы по самой специфике своей враждебного реализму. Дарование Т. раскрылось в Иене во всей силе в драме «Геновева» (Leben und Tod der heiligen Genoveva, 1800). Сюжет «Геновевы» заимствован из народной лубочной книги—«Легенды о св. Геновеве». Сказочные рыцарские времена, битвы с маврами, рыцарские замки, феодальная любовь, верность, месть, фантастические приключения, мистическое настроение, прозрения и предчувствия, вторжение сверхъестественного в обыденную жизнь, ощущение удвоения мира, иной, высшей сущности—такова «Геновева» Т. Драматическое построение ее основано на непрерывной перемене места действия, нагнетании настроения.

Художественные тенденции «Геновевы» реализуются Т. еще раз в драме «Император Октавиан» (Kaiser Oktavianus, 1802, напеч. 1804). Но «Геновева» остается высшим взлетом романтизма Т.; за нею начинается спад, разложение, уход от художественной лит-ры, слабые попытки вернуться к ней—и переход к историко-литературной работе, сохраняющей, однако, неизменными принципы и влечения Т. как художника.



Ж. Фюрих. Иллюстрация к драме Тика «Геновева»

Библиография: I. Schriften, 20 Bde, B., 1828—1846; Kritische Schriften, 4 Bde, Lpz., 1848—1852; Gesammelte Novellen, 12 Bde, B., 1852—1854; Nachgelassene Schriften, hrsg. v. R. Köpke, 2 Bde, Lpz., 1855. Об искусстве и художниках (Размышления отшельника, любителя изящного), изд. Л. Т., М., 1826 (нов. изд.

с предисл. П. Н. Сакулина, М., 1914); Кот в сапогах, «Любовь к трем апельсинам», П., 1916, кн. 1; ряд произведений в сб.: «Немецкая романтическая повесть», с вступ. ст. и комм. Н. Берковского, т. I, Москва—Ленинград, 1935.

H. Köpke R., L. Tieck, 2 Tle, Lpz., 1855; Briefe an L. Tieck, ausgew. und hrsg. v. K. v. Holtei, 4 Bde, Breslau, 1864—1865; Bischoff H., L. Tieck als Dramaturg, Brüssel, 1897; Miessner W., L. Tiecks Lyrik, B., 1902; Günther H., Romantische Kritik und Satire bei L. Tieck, Lpz., 1907; Drach E., L. Tiecks Bühnenreformen, B., 1909; L. Tieck und die Brüder F. u. A. W. Schlegel. Briefe, hrsg. v. H. Lüpeke, Frankfurt a. M., 1930; Zeydel E. H., L. Tieck and England, Princeton, 1931; Гайм Р., Романтическая школа, М., 1891; Брандес Г., Литература XIX в. в ее главнейших течениях (Немецкая лит-ра), СПБ, 1900; Жирмунский В., Немецкий романтизм и современная мистика, СПБ, 1914.

Е. Козина

ТИКАМАЦУ Мондзаэмон [настоящее имя Сугимори Нобумори, 1653—1724]—крупный японский драматург эпохи разложения феодального строя и появления буржуазии [1600—1867]. Создатель театра горожан в противовес придворно-феодальному театру. Выходец из разорившейся самурайской семьи, 20-ти лет покинул буддийский монастырь, куда он был отдан в детстве. Переселился в Киото, где в 1677 выступил в качестве драматурга, а несколько позже и режиссера. Т. тесно связывается с Такэмо То-Гидаю, директором осакского марионеточного театра, и с этой поры начинается их теснейшее содружество, выдвинувшее театр Такэмо То-Гидаю на первое место в Японии. В 1690 Т. переселился в Осака, где оставался до самой смерти. Т. впервые выводит на сцену мещанскую драму, отвечавшую запросам городского люда того времени. В основу одной из его натуралистических пьес положена переработка лит-ого сборника «Сайкаку» (Пятеро женщин). Здесь показана пестрота феодального города, все более превращавшегося в торгово-ремесленный центр, где находилось много обедневших самураев и бежавших в город разорившихся крестьян. Здесь же выступают купцы, ремесленники, подмастерья, бонзы, купеческие жены, гейши и просто проститутки. Основное содержание—бытовое: семейные конфликты, неудачная торговля, неожиданное обогащение и т. д. Все эти пьесы были рассчитаны на марионеточный театр, где действие оторвано от текста, произносимого чтецом-декламатором. От его лица вводятся многочисленные отступления, объяснения ситуаций, характеристика персонажей. Злободневность действия и его тесная связь с действительностью подкрепляются множеством вставок популярных песен и стишков, намеками на политические события и т. д. Драматургия Т., выросшая на основе предшествующей драматической, сказовой и поэтической литературы, глубоко народна и близка народным массам.

Своими пьесами Т. не только расшатывал и высмеивал разлагавшееся дворянство, но впервые показал нарождавшуюся японскую буржуазию и ее подлинное лицо. В противовес ходульной феодальной драме Т. создает пьесы, полные мещанского сентиментализма, рисуя обычные человеческие чувства средних слоев городского населения. В его любовных драмах выводятся общественные препятствия, разделяющие любящих, и сочувствие зрителей их несчастьям, что объективно было направлено против феодального произвола и насилия. Наряду с мещанской драмой (Сэвамано) Т. создает также исторические трагедии (Дзидаймоно), построенные им на материале различных хроник, эпопей и даже изустного сказа. Здесь героями выступают князья, военачальники, самураи и т. д. Нередко идеологию дворянства Т. в своих пьесах стремится использовать в интересах нарождавшейся японской буржуазии. Т. создает драматическое действие огромного напряжения, рисует характеры и типы, дает такие способы разрешения раздирающих их противоречий, к-рые по сути уже не принадлежат феодальной эпохе. Именно в этом сказалась положительная роль Т. как носителя идей нарождавшейся буржуазии. Он написал более ста пьес, лучшими из них считаются: из мещанских драм—«Югири-Ава-Наруто» [1720], «Мейдо-но-хикяку» [1711] и «Онна-гороси абура-дзигоку» [1721]; из пьес о любовных самоубийствах—«Тэн-но Амидзима» [1720]; из исторических трагедий—«Юки-онна гомай хагоита» [1705], «Кокусэн я кассаэн» [1715], «Сога кайкэйдзан» [1718].

ТИКНОР Джордж [George Ticknor, 1791—1871]—американский литературовед, избравший своей специальностью историю испанской лит-ры. Р. в Бостоне в США. Для завершения образования совершил поездку в Европу. Изучал филологию и историю лит-ры в Геттингенском ун-те, занимался старофранцузским и итальянским языками в Париже. Посетил Англию, Германию, Италию, Испанию и Португалию. Живя в Мадриде, Т. хорошо усвоил испанский язык, а непосредственное знакомство с испанской жизнью укрепило в нем желание заняться историей испанской лит-ры.

Вернувшись в Бостон в 1819, Т. был назначен профессором французской и испанской лит-ры в Harward College, кафедру которой и занимал до 1834.

Крупнейшее создание Т.—монументальная «История испанской литературы» (History of spanisch litterature, 1-е изд., 1849), переведенная на ряд европейских языков (русск. перев. под ред. Н. И. Стороженко вышел в 1883—1891) и до сих пор не утратившая своего значения. Построенный на основе культурно-исторического метода, труд Т. охватывает испанскую словесность от времен образования кастильского языка до эпохи Фердинанда III. Т. до конца своей жизни продолжал работать над «Историей испанской литературы», внося в каждое новое ее издание дополнения и изменения. Из других лит-ых работ Т. заслуживает упоминания «Биография Вилльяма Прескотта» (Life of William Hickling Prescott, 1864).

По своим политическим убеждениям Т. был правоверным республиканцем, строгим приверженцем американской конституции.

Библиография: П. Стороженко Н. И., Джордж Тикнор (биографический очерк) в I т. русского перевода «Истории испанской литературы» Тикнора, М., 1883; G. Ticknor Life, Letters and Journals..., ed. by G. S. Hillard..., 2 vls, Boston, 1909; Wendell B., A literary history of America, L., 1900.

В. Ш.

ТИЛЬГЕР Адриан [Adriano Tilgher, 1885—]—современный итальянский философ и критик. Начало его деятельности падает на 10-е гг. XX в. На почве, подготовленной К р о ч е, он строит свою систему мировоззрения, провозглашая «религию действия» сущностью современной цивилизации. В отличие от Кроче эстетика Т. носит волевой характер. Т. мыслит искусство как претворение художником еще неоформленного современного ему процесса жизни; критерием ценности произведения является оригинальность—то новое, что внесено художником,—и актуальность, соответствие текущему моменту жизни. Сообразно этому, Т. как критик поддерживает новаторов в лит-ре. До войны он выдвигает Маринетти и футуристов, пропагандирует малодоступных писателей, группировавшихся вокруг журнала «Voce» (Голос). Особенный вес имели высказывания Т. о театре, которому он посвятил основные свои критические работы (этюды о современном театре, собранные в два тома в 1922 и 1926). Т. противопоставил старому реалистическому театру новое искусство П и р а н д е л л о, Россо ди Сан-Секондо, театр гротеска; все эти явления, в сущности, «открыты» им и вошли в историю итальянского театра 10—20-х гг. прежде всего в свете благоприятной оценки Т. В разброде, наступившем среди итальянской интеллигенции при столкновении с жестокой действительностью фашистской диктатуры, Т. не примкнул к победителям. В последние годы он почти целиком оставляет актуальную лит-ую критику для чисто академической работы: Estetica, 1931 (Эстетика, 1931), монография о неаполитанской диалектальной поэзии (La poesia dialettale napoletana, 1880—1930) и др.

Библиография: I. Arte, Conoscenze e realtà, Torino, 1911; Teoria del pragmatismo trascendentale, Torino, 1915; Filosofi antichi Todi, 1921; La crisi mondiale, Bologna, 1921; Voci del tempo, Roma, 1922; La visioni greca della vita, Roma, 1922, Studi sul teatro contemporaneo, 3 ed., Roma, 1928; Storia e Antistoria, Rieti, 1927; Julien Benda e il probleme del Tradimento dee chierici, Roma, 1930 и др. *Е. Кунина*

ТИЛЛЕ Вацлав [Václav Tille, 1867—]—профессор сравнительной истории лит-р Пражского ун-та, ученик знаменитого филолога-романиста Гастона Пари (G. Paris). Т. много занимался сравнительным изучением фольклора. Ему принадлежит ряд исследований и изданий текстов: «Чешские сказки Эрбена» (K. J. Erben, České pohádky, 1905), два издания сказок Б. Немцовой (Národní pohádky, 1904 и 1907) и монография о ней [1905]. Под псевдонимом В. Ржига (Václav Říha) Т. выпустил народные сказки в обработке для детей. Большую научную ценность имеют работы Т., посвященные изучению сказочных сюжетов, зафиксированных в хрониках Козмы (XIII в.) и Гайка (V. Hájek, XVI в.).

Из крупных научных монографий следует отметить—«Философия литературы у Тэна и его предшественников» (Filosofie literatury u Taina a předchůdců, 1902), «М. Метерлинк» [1910], филологическая работа о французском эпосе—«Roncesvalles» [1912]. Т. уделяет много внимания театру и сравнительному изучению сценического искусства и мимики. В его «Театральных воспоминаниях» [1917] имеется ряд ценных высказываний об искусстве режиссера.

Библиография: II. Mélanges publ. en l'honneur de Vaclav Tille à l'occasion de son 60-e anniversaire par J. Polívka, J. Frček, J. Ježek et J. Horák, Praha, 1927.

ТИЛЬШОВА Анна Мария [Tilschova Anna Maria, 1873—]—чешская писательница, выступавшая в своих ранних произведениях под псевдонимом Анна Мария. Т. выросла в обстановке богатой пражской патрицианской семьи.

Лит-ая деятельность Т. началась в начале XX в., когда в чешской лит-ре особенно сильно сказались влияния новейших течений западноевропейских лит-р—импрессионизма и символизма. Кроме того в начале XX века вновь появляется в чешской литературе ряд крупных представителей натуралистического романа.

Первые произведения Т. написаны в импрессионистической манере: «Семнадцать повестей» (Sedmnáct povidek, 1909)—на темы из интимных переживаний светской женщины. Цикл повестей «На горах» (Na horách, 1905) посвящен чешской провинции. От импрессионистических рассказов Тильшова переходит к натуралистическим новеллам, сюжеты для которых она черпает из быта близко знакомой ей среды пражской торговой и промышленной буржуазии.

Тонкость психологического анализа переживаний персонажей новелл Т., конкретность и четкость изображения реальной действительности ставят новеллы Т. в ряд лучших произведений чешского натурализма. Отдельные новеллы Т. собраны в сборниках «Фанни» (Fany, 1915), «Грешница» (Hříšnice, 1918), «Город» (Město, 1919). В ряде новелл сборника «Горе от любви» (Hoře z lásky, 1921) Т. рисует переживания простых женщин, непосредственных натур из народа.

В своих больших социальных романах—«Старинная семья» (Stará rodiná, 1916), «Сыновья» (Synové, 1918), «Наследники» (Dědicové, 1923)—Т. описывает среду пражской буржуазии. Роман «Сыновья» написан на ту же тему, что и известный роман Томаса Манна «Будденброки»—распад и вырождение старинной буржуазной семьи, не приспособленной к новым условиям, созданным капиталистическими отношениями. С объективистской наукообразностью, характерной для натурализма, Т. дает образ героя, лишенного воли и жизни, неспособного к сильным чувствам, физически вырождающегося.

В романе «Искупление» (Vykoupení, 1923) изображена жизнь пражской богемы.

Библиография: II. Novák I. A., Přehledné dějiny české literatury, 3 vyd., Olomouc, 1922.

ТИМКОВСКИЙ Николай Иванович [1863—1922]—прозаик и драматург; кроме того автор статей по вопросам педагогики. Род. в семье бедного чиновника, окончил историко-филологич. фак-т Московского ун-та. Лит-ая деятельность началась с 1891. Сотрудничал в журналах «Русская мысль», «Русское богатство», «Северный вестник» и др. Являясь по характеру своего творчества реалистом-бытовиком, Т. посвящал свои рассказы гл. обр. жизни городской интеллигенции. Он показывал обездоленность и жестокую борьбу за существование среди этой интеллиген-

ции («Место», «Старая гувернантка» и др.), ее душевные терзания при бессилии решить сложные вопросы социального характера («Маленькие дела и большие вопросы»). С другой стороны, Т. изображал жестокость и пошлость разбогатевшей части городского мещанства («Звезды»). В одном из наиболее популярных в свое время рассказов Т.—«Сергей Шумов» [1896]—вскрыта душевная драма гимназиста, искалеченного безобразным режимом царской гимназии, отравленного атмосферой морально разложившейся буржуазной семьи.

В более поздней повести Т. «В дворянской берлоге» [1912] изображена помещичья семья, прозябающая и одичавшая в своей «берлоге», лишенная даже налета старой культурности дворянских гнезд.

Особенностью творчества Т. является его публицистичность, к-рая обнаруживается в обширных диалогах, в пространных рассуждениях героев его рассказов. Публицистический характер носит и его драматургия. Резко выраженная идейная направленность Т. не идет однако дальше расплывчатого гуманизма.

Из драматических произведений Т. выделяются пьесы: «Сильные и слабые», «Два лагеря», «Защитник», «В борьбе за жизнь» и юмористические одноактные пьесы «Шашки» и «Гувернантка».

Библиография: I. Повести и рассказы, тт. I—IV, изд. С. Дороватовского и А. Чарушникова, М., 1901—1909; Пьесы, тт. I—II, изд. М. Н. Прокоповича, М., 1908; Душа Л. Н. Толстого, изд. Книгоиздательство писателей в Москве, М., 1913; Соч., т. I—XIII, изд. Книгоиздательство писателей в Москве, М., 1914—1918 (несколько изданий); Рассказы с предисл. А. Серафимовича, изд. «Земля и фабрика», М.—Л., 1925.

II. Галлерея русских писателей, изд. С. Скирмунта, М., 1901; Словарь членов общества любителей российской словесности, М., 1911; Кремень А., Литературная иллюстрация к вопросу о средней школе, «Образование», 1899, № 12 [О рассказе «Сергей Шумов»]; Богданович А., Критические заметки, «Мир божий», 1900, № 6; Потапов Ал., Действительность без «героев», «Образование», 1901, № 9; Михайловский Н., Последние сочинения, т. II, СПБ, 1905, стр. 132—137 (первоначально: «Русское богатство», 1902, № 1); Коробка Н., Дворянские гнезда в изображении современной беллетристики, «Запросы жизни», 1912, № 21; Короленко В. Г., Собр. соч., т. IX, изд. А. Ф. Маркса, СПБ, 1914, стр. 353—356; Луначарский А. В., Критические этюды («Русская литература»), Л., 1925, стр. 401—405 (первоначально: «Образование», 1904, № 7—о драме Т. «Сильные и слабые»).

И. К.

ТИММЕРМАНС Феликс [Timmermans Felix, 1886]—фламандский писатель. Р. в Лиере, около Амстердама. Приобрел большую известность книгой приключений во вкусе Эуленшпигеля (*см.*) «Pollieter» [1916], прославляющей чувственную радость жизни. После выхода нескольких изданий автор по требованию католического духовенства отказался от своей книги. Все его последующие произведения представляют значительно меньший интерес, они нередко слащавы и проникнуты ханжеством. Наиболее известны из них: «Анна Мария» (Anna Marie, 1921), «Младенец Христос во Фландрии» (Het ikindeken Jezus in Vla anderen, 1917), «Особо прекрасные часы барышни Симфароза» (De zeer schoone uren van Juffrouw Symfarosa, 1918), «Священник из цветущего виноградника» (De pastoor nit den bloeyenden Wijngaerdt, 1923).

Библиография: Н. Rutten T., Felix Timmermans, Groningen.

ТИМОНЕДА Хуан де [Juan de Timoneda(?—ум. 1583)]—испанский драматург, новеллист и собиратель народной поэзии. Жил в Валенсии, где занимался книжным делом. Несмотря на скромное художественное дарование, Т. сыграл довольно крупную культурную роль, успешно содействуя развитию влияния лит-ры итальянского и испанского Ренессанса (Бокаччо, «Селестина», плутовской роман). Как драматург он посвящает все свое внимание бытовой комедии, учитывая, однако, латинизирующие (Ариосто), психологические (пастораль) и жанровые (commedia rusticale) тенденции итальянской драматургии, а также опираясь на опыт основоположников испанского светского театра—Торрес Наарро, Лопе де Руэды. «Три комедии» в прозе (Las tres comedias, 1559), куда вместе с переработками испанских переводов Плавта («Амфитрион», «Близнецы») входит пьеса с современной тематикой («Корнелия»), представляют своего рода вступление к серии стихотворных бытовых пьес сборника «Turiana» (т. е. «Поэзия с берегов р. Турии», 1565), где развернута актуальная для Ренессанса проблематика свободной любви, брака по выбору, распада семьи и т. п. («Филомена», «Аврелия», «Палиано» и др.); здесь же даны удачные образцы интермедий («Слепцы»), в к-рых Т. следует реалистич. традициям плутовского романа («Ласарильо») и Лопе де Руэды. О связанности Т. характерными для его эпохи религиозными традициями свидетельствуют «Триптихи» (Ternarios sacramentales, 1575, 2 тт.), стихотворные опыты в области жанра «autos sacramentales» («представления в честь таинства причастия»). Не менее важное место, чем пьесы, занимают в его творчестве прозаические сборники: «Десерт, или утеха путника» (El Sobremesa y alivio de caminantes, 1563, 2 части), включающий 165 повестушек, паремий и фацеций, взятых из Бокаччо, Поджо, Морлини, Гевары и др.; «Полезное назидание, или хранилище анекдотов» (El buen aviso y portacuentos, 1564), собрание 175 занятных житейских казусов, и наконец «Притчи» (El Patrañuelo, 1566), где в 22 отрывках сжато и деловито пересказаны фабулы новелл, извлеченные автором из Бокаччо, Банделло, Gesta Romanorum, Ариосто и др. Просвещенная издательская деятельность Т., сохранившая для потомства сочинения его талантливого друга и вдохновителя Лопе де Руэды (умер ок. 1567), высокохудожественные памятники народной лит-ры («Роза романсов»—Rosa de romances, 1573, Кансьонеро—ок. 1565)—рисуют в самом положительном свете облик этого образованного и умного представителя испанского Ренессанса.

Библиография: I. Teatro profano ed. M. Menéndez y Pelayo, Valencia, 1911; Autos, ed. Gonzales Pedroso, Madrid, 1908 (Biblioteca de Autores españoles, v. 58); Sobremesa y Patrañuelo (та же серия, v. 3); Buen aviso y portacuentos, ed. R. Schevill, «Revue hispanique, v. 24), N. Y.—Paris, 1911; Romances y Poesias (Biblioteca de Autores españoles, v. 10, 16 и 42).

II. Петров Д. К., Заметки по истории старо-испанской комедии, Петербург, 1907; Dunlop J., Geschichte der Prosadichtung, oder Geschichte der Romane..., übers v. F. Liebrecht, B., 1851; Menendez y Pelayo M., Origines de la novela, t. II, Madrid, 1907; Crawford J. P., Spanish drama before Lope de Vega, Philadelphia, 1922.

Б. Кржевский

ТИМОФЕЕВ Алексей Васильевич [1812—1883]—поэт и беллетрист. Р. в г. Курмыше б.Симбирской губ. в богатой помещичьей семье. Учился на юридическом факультете Казанского ун-та. Переехав в Петербург, он в 1832 дебютировал в лит-ре драмой «Разочарованный», а в 1833—1837 выступил с рядом книг, имевших успех. Отмечая неопытность и незрелость автора, молодой Белинский признавал его повесть «Художник» [1834] «замечательным явлением в литературе». Больший успех имели книжки стихов («Двенадцать песен», 1833, «Песни», 1835) и мистерии Т. Однако Белинский отозвался о стихах Т. в пренебрежительном тоне, отрицая в нем поэтическое дарование. После 1843 Т. надолго совершенно исчез с лит-ого горизонта, увлекшись бюрократической карьерой. В 70-х гг., выйдя в отставку и вернувшись в Петербург, Т. возобновил, после 30 лет перерыва, свою лит-ую деятельность. Но изданная им в 1876 обширная поэма в 2 томах «Микула Селянинович»—труд многих лет—не имела никакого успеха, и Т. умолк навсегда.

Т. находился под влиянием Полевого (напр. «Художник» по заглавию и теме близок к повести Н. Полевого «Живописец»), но влияние это было по существу поверхностным и кратковременным.

В основном Т. один из характерных представителей того напыщенного романтизма 30-х гг., к-рый связывается обычно с именем Кукольника. В своих драматических сценах «Поэт» [1834], «Елизавета Кульман» [1835] Т. старался показать на фоне жестокой судьбы и бессмысленности человеческого существования «неземное предназначение» поэта.

Прозаические произведения Т. (из исторических повестей лучшая — «Чернокнижник», из эпохи опричнины) отличаются выспренним слогом и изобилуют афоризмами вроде следующих: «человек создан для крайностей», «человек был всегда неразгаданной тайной» и т. д.

Несколько проще и искреннее лирика Т. Здесь также есть страхи и ужасы, но поэт не скрывает, что это только игра, поза, и готов иронизировать над собой. В поэзии Т. есть одно качество, выгодно отличающее его от Кукольника. Это—интерес к фольклору. Правда, его поэма «Микула Селянинович», являющаяся неудачной попыткой дать философию русской истории, насколько она отразилась в народной мифологии, слишком перегружена сведениями из области древних религий. Зато в некоторых своих лирических песнях Т. обнаружил настоящее чутье русского фольклора. Из всего лит-ого наследия Т. только ряд песен и романсов надолго пережил автора. Положенные на музыку лучшими композиторами, многие из них вошли в фольклор. Таковы: «Не бушуйте, ветры буйные», «Не женись на умнице», «Борода ль моя, бородушка» и др.

Заслуживает внимания и стихотворная техника Т. В противоположность Бенедиктову, с к-рым его нередко сближали, Т. не имел пристрастия к рифмам: нерифмованных стихов у него больше, чем рифмованных. Иногда («Свадьба», «Челнок» и т. д.) он дает чередование разных размеров, а в мистериях стихотворную речь перемежает с прозаической. Редкий в русской поэзии пример рифмовки (только нечетных строк) дает он в «Микуле Селяниновиче».

Библиография: I. Опыты в прозе и стихах, в 3 чч., Петербург, 1837; Микула Селянинович, Поэма в 12 песнях, Сочинения А. Тимофеева в 2 тт., Петербург, 1876.

II. Гербель Н. В., Русские поэты в биографиях и образцах, СПБ, 1873, изд. 3-е, СПБ 1888; Русский биографический словарь, том «Суворова — Ткачев», СПБ, 1912. *Ив. Розанов*

ТИМОФЕЕВ Леонид Иванович [1904—]—литературовед. Р. в семье учителя, окончил Литературный ин-т им. Брюсова и ин-т лит-ры РАНИОН. С 1926—преподаватель, затем профессор ряда московских вузов. Литературоведческие занятия Т. посвящены гл. обр. вопросам теории лит-ры, в частности Т. занимается проблемами стиховедения. Историко-литературные интересы Т. сосредоточиваются преимущественно на русской лит-ре XVIII и XX вв. В своих работах Т. первоначально испытывал влияние формализма и других немарксистских воззрений, которые он впоследствии преодолел. Ценной стороной работ Т. является освещение структурных элементов поэтического произведения (язык, стих, звук, ритм) в их единстве с общими стилевыми особенностями, с идейным содержанием. Так, Т. широко разработал положение о том, что в стихотворении интонация, обусловленная его содержанием, и является определяющим формальные элементы стиха фактором. Это содействовало освобождению теории лит-ры от чисто формалистического внешнего описания стиха и, с другой стороны, от вульгарного непосредственного приурочивания определенных размеров и звуков к тем или другим настроениям и идеям. Основные работы Т.: «Проблемы стиховедения», Материалы к социологии стиха, М., 1931, «Теория литературы», учебник для высших учебных заведений, Москва, 1934, «Стих и проза. Теория литературы для начинающего писателя», М., 1935.

ТИНЕР Марсель [Tinayre Marcel, 1877—1936]—французская писательница. Ей принадлежат многочисленные романы, гл. обр. из жизни современной буржуазной женщины. Смягчая краски, затемняя смысл социальных противоречий, Т. выступает с сочувствием идеям буржуазной филантропии (Hellé, 1899).

В характерных для Т. романах (La maison de Péché, 1902, La Rebelle, 1905, L'amour qui pleure, 1908, L'ombre de l'amour, 1910, La douceur de vivre, 1911) на первом плане любовные переживания героев. Отмеченные печатью разложения, герои Т. отталкиваются от действительности. Несмотря на некоторое свободомыслие, Т. свойственен религиозный мистицизм, она сохраняет привязанность к католической обрядности. Романы Т. неоднократно переводились на русский язык.

Библиография: II. Thieme H. P., Bibliographie de la littérature française de 1800 à 1930, t. II, P., 1933; Собрание сочинений, 5 тт., изд. «Энергия», М., 1909—1912.

ТИП [греч.—отпечаток, модель]. Проблема Т. и типизации не является специфической проблемой литературоведения. Она имеет место в науках разных областей знания. Вопрос о Т. и типизации в лит-ре характери-

зуется своими особенностями, к-рые обусловлены спецификумом художественного произведения, отражающего действительность в форме образов. Отметим при этом, что когда говорят о Т. и типичном в литературе, то часто имеют в виду лишь показ человека, персонаж. Это представление узко. Художник может показать не только Т. человека, но и типические обстоятельства, в условиях которых человек живет, типические действия, события. В связи с этим можно говорить также и о Т. быта и о Т. пейзажа. Вообще говоря, под типичным обычно разумеют такое явление, которое заключает в себе те или иные существенные видовые черты и в силу этого служит выразителем ряда явлений. Как определил еще Белинский: «Тип в искусстве—то же, что род и вид в природе, что герой в истории...»; «Типическое лицо есть представитель целого ряда лиц, нарицательное имя многих предметов, выражаемое, однакоже, собственным именем».

Взятый в такой общей форме вопрос не вызывает сомнений. Но при дальнейшей конкретизации понимания Т. и процесса типизации немедленно обнаруживаются совершенно противоположные точки зрения, характерные, с одной стороны, для формальной логики, а с другой—для диалектической. Формальная логика процесс обобщения (процесс образования понятий и определений), а соответственно и процесс создания художественного образа, рассматривает как удержание общего в явлениях и отбрасывание различного, индивидуального, что обычно иллюстрируется т. наз. собирательной фотографией. На основе такого понимания процесс типизации и результат обобщения (понятие, определение, образ) представляется как формальный подбор признаков, механическое объединение черт, общих для ряда явлений. Такой способ обобщения действительности и приводит к тем результатам, о к-рых говорил Ленин: «Логика формальная, которой ограничиваются в школах (и должны ограничиваться—с поправками—для низших классов школы), берет формальные определения, руководясь тем, что наиболее обычно или что чаще всего бросается в глаза, и ограничивается этим. Если при этом берутся два или более различных определения и соединяются вместе совершенно случайно (и стеклянный цилиндр и инструмент для питья), то мы получаем эклектическое определение, указывающее на разные стороны предмета и только» («Еще раз о профсоюзах...», Соч., 3 изд., том XXVI, 1935, стр. 134).

Такие формальные эклектические определения можно встретить и в художественной литературе.

Определения и образы формального характера могут создаваться простым логизированием, по выражению Энгельса, «априорным» методом, «согласно которому свойства какого-нибудь предмета познаются не из самого предмета, но дедуцируются из понятия предмета» («Анти-Дюринг», Партиздат, 6 изд., 1936, стр. 67). Примеры подобных дефиниций в художественной форме легко найти в лит-ре эпохи военного коммунизма, когда некоторые писатели «сочиняли» образы большевиков, исходя из шаблонной схемы. Очень близко стоит к этому и тот метод создания дурных абстракций, о к-ром говорил В. И. Ленин, критикуя народников: «Социолог-субъективист, начиная свое рассуждение якобы с „живых личностей“, на самом деле начинает с того, что вкладывает в эти личности такие „помыслы и чувства“, которые он считает рациональными (потому что, изолируя своих „личностей“ от конкретной общественной обстановки, он тем самым отнял у себя возможность изучить *действительные* их помыслы и чувства), т. е. „начинает с утопии“» (Соч., т. I, 3 изд., 1937, стр. 280). О сочинительстве подобного рода умозрительных конструкций, дурных абстракций у Е. Сю говорят Маркс и Энгельс в «Святом семействе».

Пример обобщений такого порядка в художественной форме мы найдем в практике многих писателей прошлого, рисовавших в качестве положительного типа не «живую личность», а персонажи-утопии: Костанжогло из «Мертвых душ» Гоголя, Тушин из «Обрыва» Гончарова, Штольц из романа «Обломов», положительные герои Златовратского и т. д.

Одним из путей создания формального обобщения и в науке и в художественном произведении является, по выражению В. И. Ленина, софистика, «т. е. выхватывание внешнего сходства случаев вне связи событий» («Русские Зюдекумы», Соч., 3 изд., т. XVIII, 1935, стр. 92). Прекрасное описание «софистического» подхода к обобщению действительности найдем в письме Энгельса к Паулю Эрнсту.

Совершенно по-иному понимает процесс обобщения и его продукты диалектический материализм. Во-первых, общее рассматривается не как поверхностное сходство и не как чаще всего встречающееся в группе явлений, а как сущность явления. «Родовое понятие есть „сущность природы“, есть *закон*...» замечает В. И. Ленин, конспектируя лекции Гегеля по истории философии [В. И. Л е н и н, Философские тетради, Партиздат, 1936, стр. 275]. В связи с этим и процесс обобщения не сводится к нахождению и удержанию чаще встречающихся черт, к констатированию лишь отдельных сторон явления, а рассматривается как углубленное познание мира, как вскрытие закона сущности явлений, чем и обнаруживается общее, родовое в них. Понимание типического, как наиболее часто встречающегося, обыденного, среднего, посредственного, очень характерно для натурализма, в то время как великие классики реализма раскрывают типическое и через необычное, исключительное, героическое (как напр. Сервантес, Шекспир, подчас Бальзак). Героиня «Матери» Горького исключительна по отношению к окружающей ее среде и высоко типична с точки зрения развертывания русского и мирового рабочего движения.

Далее диалектическая логика говорит о том, что сущность явления можно вскрыть только тогда, когда всесторонне изучишь явление в конкретно-исторических условиях его существования и развития. «У Маркса нет и капельки утопизма в том смысле, чтобы он сочинял, сфантазировал „новое“ общество. Нет,

он изучает, как естественно-исторический процесс, *рождение* нового общества *из* старого, переходные формы от второго к первому» (В. И. Ленин, Соч., 3 изд., т. XXI, 1936, стр. 402).

И еще: «социолог-материалист, делающий предметом своего изучения определенные общественные отношения людей, тем самым уже изучает и реальных *личностей*, из действий которых и слагаются эти отношения» (Соч., 3 изд., т. I, 1937, стр. 280).

И мало этого: «в-третьих,—говорит В. И. Ленин,—вся человеческая практика должна войти в полное „определение" предмета и как критерий истины и как практический определитель связи предмета с тем, что нужно человеку» («Еще раз о профсоюзах», Соч., 3 изд., т. XXVI, 1935, стр. 134—135).

Применительно к практике художественного освоения мира сущность этих положений, являющихся основами реалистического отражения действительности, может быть выражена словами Энгельса: «На мой взгляд, реализм подразумевает, кроме правдивости деталей, верность передачи типичных характеров в типичных обстоятельствах». (Письмо к Гаркнес, «Маркс и Энгельс об искусстве», 1937, стр. 163.) Показ типичных обстоятельств и типичных характеров в их взаимодействии и позволяет художнику дать каждую характерную черту образа не просто как имеющуюся в явлении, а как закономерно необходимую.

Последовательный реализм предохраняет как от абстрактного «сочинения» образов, так и от эклектического, формального сочетания несущественных признаков.

Сравнивая формально-логический и диалектический подход к обобщению действительности, созданию Т., необходимо иметь в виду и еще одно обстоятельство. Когда формальная логика говорит об общем, как существенном, то это общее рассматривается в противопоставлении частному и тем самым как бы изолированно от единичного, индивидуального. С точки зрения формальной логики объем понятия или определения (количество явлений, объединяемых понятием) обратно пропорционален их содержанию (количеству признаков, заключающихся в понятии). Иначе говоря, понятие (или определение, образ), чтобы стать более общим, более широким, типичным, должно быть более отвлеченным от частного, конкретного, более схематичным, лишенным всего индивидуального. Применительно к типу в литературе в этом смысле характерны высказывания Гливенко: «Тип будет тем шире, чем меньшее количество элементов входит в его состав, и обратно, чем большее количество признаков определяет явление, тем меньшее число явлений определяется этими признаками». А отсюда: «Тип Хлестакова был бы шире, если бы писатель уменьшил количество индивидуальных признаков в его изображении. Так напр. менее точные указания на его наружность, на его одежду, безусловно, облегчили бы читателю подведение под тип Хлестакова большего количества людей» (И. И. Гливенко, «Поэтическое изображение и реальная действительность»,1929).

Диалектическая логика говорит совсем иное: «...отдельное не существует иначе как в той связи, которая ведет к общему. Общее существует лишь в отдельном, через отдельное. Всякое отдельное есть (так или иначе) общее. Всякое общее есть (частичка или сторона или сущность) отдельного» (В. И. Ленин, «Философские тетради», 1936, стр. 327).

В другом месте, записывая мысль Гегеля о том, что «...„не только абстрактно всеобщее", но всеобщее такое, которое воплощает в себе богатство особенного, индивидуального, отдельного», — Ленин отмечает: «Прекрасная формула», «Великолепно!» («Философские тетради», 1936, стр. 99).

Все это имеет колоссальное значение не только для понимания процесса обобщения и его продукта, но и для практики создания Т. в художественной форме потому, что художественный образ, отражая действительность, дает общее через частное, сохраняя при этом чувственную форму явления, его индивидуальный облик, его конкретность как единичного. Выполнение требований формальной логики — выключать частное, индивидуальное—неминуемо приведет к оголению образа, к его обеднению, схематизации, показу общего без частного. Такой метод обобщения характерен, например, для классицизма, к-рый имел своей основой картезианскую рационалистическую философию с ее мышлением о мире в плане абсолютов, «явлений вообще». Соответственно классицизм показывал, как говорил Гёте о творчестве Мольера, «родовые типы», или, по высказыванию Пушкина о Мольере же,—«типы такой-то страсти, такого-то порока», а не «живые существа», какие мы видим в пьесах Шекспира.

Диалектическая логика знает, что «явление *богаче* закона» (В. И. Ленин, «Философские тетради», 1936, стр. 149). Поэтому-то Энгельс и требовал сочетания в пьесе «идейной глубины, сознательного, исторического содержания» с «шекспировской живостью и богатством действия».

В то же время эти требования противоположны «ползучему» эмпиризму и возникающему на его основе натурализму, для к-рого в отражаемом явлении все равноценно, к-рый не может различить существенное и второстепенное, а поэтому поверхностно и пассивно фотографирует явление, как единичное без общего, не вводя человеческую практику «в полное определение» предмета. Литературный Т. и типизация явление конкретно-историческое, своеобразное, обусловленное в своих особенностях многими моментами, а в первую очередь особенностями той конкретно-исторической действительности, к-рая обобщается в художественной форме, и особенностями конкретно-исторического авторского сознания, включающего в себя и способ типизации.

Вопрос о Т. смыкается с целым рядом важнейших вопросов художественной практики, и изучение особенностей типизации сводится, по существу говоря, к изучению художественного метода и стиля писателя.

Конечно, говоря о реализме, необходимо помнить, что реализм бывает разный: и максимально последовательный, базирующийся

на мировоззрении пролетариата—социалистический реализм, и реализм разной степени ограниченности, разной степени приближения к наиболее правдивому, полному, конкретному отражению действительности—реализм критический на разных этапах его развития.

В заключение необходимо отметить огромную познавательную ценность высокотипического показа действительности. Вопреки теории Лефа, к-рая отрицала необходимость для нашего времени художественных обобщений, и вопреки «теориям» вульгарных социологов такие высокотипичные образы, как напр. Манилов, Обломов, Иудушка Головлев, Гамлет, Дон-Кихот и т. д., служат и долго будут служить человечеству орудиями познания действительности. Но историческая длительность их действенности зависит, понятно, не от схематизации отражения действительности, как об этом говорит формальная логика, а оттого, насколько конкретно-исторически и глубоко вскрыта в этих Т. сущность отражаемого явления.

Библиография: Маркс К. и Энгельс Ф., Об искусстве (Сборник под ред. М. Лифшица), изд. «Искусство», М.—Л., 1937; Белецкий А., В мастерской художника слова, в сб.: Вопросы теории и психологии творчества, т. VIII, Харьков, 1923 [см. гл. III — Создание лиц; Виноградов И., Вопросы марксистской поэтики, Л., 1936 [статья «Проблема типа»]; Тимофеев Л. И., О типическом характере в литературе, «Литература в школе», 1936, № 2; Лукач Г., Интеллектуальный облик литературного героя, «Лит. критик», 1936, № 3; Розенталь М., «Типические характеры» в жизни и литературе, «Литературный критик», 1934, № 9; См. библиографию статьи «Образ».

П. Михайлов

ТИРАДА [французское tirade] или лэсса [французское laisse monorime]—строфа старофранцузского стихосложения, соединяющая одним ассонансом или, позднее, рифмой известное число стихов одного размера. Обычно Т. состоит из десяти- или двенадцатисложных стихов, реже из восьмисложников; так напр. Т. «Песни о Роланде» содержат от 5 до 35 десятисложных стихов, причем обычный их объем—от 7 до 17 стихов. В некоторых произведениях встречается Т., последний стих к-рой вдвое короче остальных: такова Т. в некоторых эпопеях цикла Гильома Оранского, в «Окассен и Николет».

Как форма членения целого Т. типична для героического эпоса (chansons de geste): в последнем обычно каждая Т. развертывает один момент действия, создавая столь характерную для эпоса медлительную детальность повествования. Ср. напр. в «Песне о Роланде»: I Т.—экспозиция повествования, II Т.—совет у Марсилия, III Т.—речь Бланкандрина, V Т.—посылка послов и т. д. Иногда встречаются «повторяющиеся Т.» (couplets similaires), они не двигают повествование далее, но варьируют эпизод предыдущей Т., создавая характерное для эпоса повторение и нарастание действия; так в «Песне о Роланде» IV Т. варьирует содержание III Т.—речь Бланкандрина. Связь между Т. достигается повторением конца предыдущей строфы в начале последующей; ср. в «Песне о Роланде» конец IX Т. и начало X Т.:

Руки простер к творцу наш властелин,
Склонил главу, задумавшись сидит.
Наш император, он поник головой,
Дал не спеша ответ на речь послов.

Это так наз. recommencement типично и для народной песни.

В куртуазном эпосе тирада вытесняется рифмованными двустишиями из восьмисложных стихов. *См. «Стихосложение», «Строфика».*

R. S.

ТИРСО де МОЛИНА [Tirso de Molina, 1571—1648]—псевдоним выдающегося испанского драматурга; его настоящее имя—Габриель Тельес (Gabriel Tellez). Р. в дворянской семье. В 1601 сделался монахом ордена Милости (La Merced). В 1634 был назначен членом правления ордена, в 1635—его историографом, в 1639 Т. д. М. получил степень магистра богословия. Путешествие в Америку (о. Сан-Доминго), куда он был послан [1616] для ревизии орденских учреждений, отразилось в его исторической трилогии, посвященной конквистадорам бр. Писарро [«Единая цель решает все», «Американские амазонки» (Amazonas en las Indias), «Верность в борьбе с завистью» (La lealtad contra la envidia)]. С 1620 Т. д. М. сблизился в Мадриде с Лопе де Вегой и его единомышленниками (Монтальван, Аларкон, Мира де Амескуа) и успешно начал свою художественную деятельность. В 1625 открытая театральная деятельность драматурга-монаха навлекла на него преследования и ссылку в провинциальный монастырь (г. Трухильо).

Подобно Лопе де Вега Т. д. М. отличается большой плодовитостью: по его собственному признанию, им сочинено свыше 400 комедий, из к-рых многие при его жизни пользовались известностью вне Испании (Италия, Америка, Франция). Из всего им написанного до нас дошли: 81 комедия, 5 ауто, две книги смешанного содержания (новеллы, комедии, лирика): «Толедские виллы» (Cigarrales de Toledo, 1621, 2-е изд., 1624) и «Развлечение и польза» (Deleytar aprovechando, 1635); рукописная «История ордена Милости» (Historia de la Orden de la Merced, напис. в 1639, 2 тт.) и «Жизнеописание святительницы Сервельонской».

Т. д. М.—прямой последователь новой драматургии Лопе де Вега, реалистические достижения к-рой он горячо отстаивал в «Толедских виллах»: он остается верен реалистическому методу. Т. д. М. сохраняет введенные Лопе жанры (исторические драмы, религиозные пьесы, бытовую комедию) и принципы (смешение трагического и комического, отказ от триединств, деление на 3 акта, стиховая форма), все же, взятое в целом и на фоне общего движения испанской драмы, творчество Т. д. М., несмотря на ряд блестящих достижений и новшеств, говорит о начавшемся ослаблении реалистических тенденций системы Лопе де Вега. Это достаточно ясно сказывается в исторических пьесах Т. д. М. (жанр, на большую идейную и художественную высоту поставленный Лопе де Вега), в к-рых частные и личные интересы героев почти полностью заслоняют прямую политическую проблему [«Счастливая и злополучная судьба Альваро де Луна» (Prospera fortuna de D. Alvaro de Luna y adversa de Riny zope de Avalos, трилогия о бр. Писарро, «Антона Гарсиа» (Antona Garcia)]. И только в некоторых луч-

ших своих исторических пьесах (напр. «Благоразумные женщины») Т. д. М. поднимается до уровня своего учителя. Самобытен Т. д. М. в создании еще неиспробованного до него жанра социально-философских драм («Севильский обольститель», «Осужденный за сомнение»), послуживших впоследствии отправным пунктом для философских пьес Кальдерона. С большой глубиной и редкой силой



Титульный лист 1-го изд. комедий Тирсо де Молина, 1634

обобщения он отражает в них наглядно обнаружившиеся противоречия «золотого века» испанской культуры, парадоксально сочетавшего в себе материалистические установки позднего Ренессанса с феодально-церковным духом контрреформации. Впервые в мировой лит-ре Т. д. М. создает в «Севильском обольстителе» (El burlador de Sevilla, 1630) тот образ Дон Жуана, где социально-бытовая зарисовка совмещена с философским толкованием и за обликом феодала-сластолюбца чувствуется дерзкий вольнодумец, восстающий против устрашающего аппарата церковной морали и догмы. Герой «Осужденного за сомнение» (Condenado per Desconfiado), отшельник Пауло, с помощью хитрых экспериментов пытающийся вырвать у провидения тайну спасения своей души, является в сущности контрреформационным вариантом фаустовской темы и заключенной в ней проблемы свободного познания.

В области бытовой комедии («Комедия плаща и шпаги») Т. д. М. снижает реалистический метод Лопе де Вега и высоту его социальной проблематики своим пристрастием к формальным и натуралистическим эффектам, к-рые сделали его мастером «комедии интриги» [частые переодевания, эффекты трансформации, систематические «кви-прокво»—ср. «Дон Хиль Зеленые Штаны» (Don Gil de las calzas verdes), «Благочестивая Марта»—Marta la piadosa, «Любовь—врач»—El amor médico—и др.] и уходящим в мелочи «жанристом» («Застенчивый во дворце»—El vergonroso en palacio, «Крестьянка из Вальекас»—La villana de Vallecas и др.).

В религиозных пьесах Т. д. М., в первую очередь в его «Комедиях о святых», с особенной остротой проявляются контрреформационные элементы его мировоззрения. Их характеризует погоня за феерическими эффектами и мишурой богословской учености («Святой портной»—Santo y sastre, «Озеро св. Викентия»—Los lagos de San Vicente). Произведение, вроде философски задуманной библейской драмы «Месть Тамары» (La venganza de Tamar) с ее откровенным изображением кровосмесительной любви (брата к сестре), трактуемой в смысле защиты прав освобожденной Ренессансом плоти,—одно из немногих исключений в его религиозном театре.

Хотя творчество Т. д. М. очень неровно и наряду с образцовыми созданиями включает не мало слабых, едва отделанных набросков, тем не менее его значение в истории испанского театра очень велико. Влияние Т. д. М. отразилось уже на ближайших его современниках: Кальдерон обязан ему не только философскими пьесами, но и техникой своего бытового театра. Аларкон, Мира де Амескуа, Морето и др. пользовались его сюжетами, типами и положениями.

Созданная им концепция Дон Жуана выросла до размеров подлинного мирового образа. С начала XX столетия интерес к творчеству Т. д. М. заметно усиливается как в Испании (В. С. Арместо), так и за границей. В наши дни работу по популяризации его творчества в массах проводит в Мадриде группа испанских революционных писателей (Р. Альберти, Р. Х. Сендер и др.).

Библиография: I. Comedias escogidas publicadas por J. E. Hartzenbusch, Madrid, 1885 (Biblioteca de autores Españoles, V); Comedias, publ. por E. Cotarelo y Mori, 2 vls, Madrid, 1906—1907 (Nuova Biblioteca de autores Españoles, IV, IX); Autos sacramentales, publ. por E. Gonzalez Pedroso, Madrid, 1908 (Biblioteca de autores Españoles, LVIII); Cigarrales de Toledo, ed. V. Said Armesto, Madrid, 1914; Vida de la santa madre de Cervellon, ed. N. Menéndez y Pelayo «Revista de Archivos» 1908—1909, vls XVIII, XIX, XXI. Переводы: Дон Хиль Зеленые Штаны, перев. В. Пяста, Берлин, 1923; Театр, перев. В. Пяста и Т. Щепкиной-Куперник, изд. «Academia», М.—Л., 1935.

II. Rios de Lamperez B. de los, Del siglo de oro, Madrid, 1910; Muñoz Peña P., El teatro del Maestro Tirso de Molina, Valladolid, 1889; Menendez y Pelayo M., Estudios de critica literaria, t. II, Madrid, 1895; Morel-Fatio A., Études sur l'Espagne, 3-e série, P., 1904; Menendez Pidal R., Estudios literarios, Madrid, 1920, p. 9—100; Bushee A. N., Tirso de Molina, «Revue hispanique», 1933; Morley G., The use of the verse-forms by Tirso de Molina, «Bulletin hispanique», 1905, v. VII, pp. 387—408; Его же, El uso de las combinaciónes métricas en las comedias de Tirso de Molina, там же, 1914, v. XVI, p. 177—208; Gendarme de Bévotte G., La légende de Don Juan, 3 vls, P., 1906—1911; Schröder Th., Die dramatischen Bearbeitungen der Don Juan-Sage, Halle, 1912; Pfandl L., Geschichte der spanischen National-

Literatur in ihrer Blütezeit. Freiburg i/Br., 1929; Кржевский Б., Тирсо де Молина, в кн.: Тирсо де Молина, Дон Хиль Зеленые Штаны, пер. В. Пяста, Берлин, 1923; Кельин Ф., Тирсо де Молина и его время, в кн.: Тирсо де Молина, Театр, изд. «Academia», М.—Л., 1935; Веселовский Алексей, Этюды и характеристики, 3 изд. М., 1907 [статья «Легенда о Дон Жуане»]; Тирсо де Молина и испанский театр, «Любовь к трем апельсинам», СПБ, 1914, кн. 2. *Б. Кржевский*

ТИРТЕЙ—греческий элегический поэт VII в. до н. э.; по античному (малодостоверному) преданию, афинянин, отправленный на помощь спартанцам во время второй мессенской войны и воодушевлявший спартанцев своими песнями,—в действительности скорее всего малоазиатский иониец. Стихотворения Т., написанные в стиле ионийской элегии и во многом перекликающиеся с медитативными частями гомеровского эпоса, составляют своего рода катехизис гражданской идеологии Спарты архаического периода. Тематика Т.—хвала спартанским учреждениям, мифы, освящающие строй спартанской общины, призывы к сохранению «доброго порядка», прославление воинской доблести и описание жалкой участи труса. Безыскусственные, но сильные стихи Т. служили у спартанцев военными песнями. Дошедшие до нас в цитатах античных писателей отрывки Т. содержат ряд интерполяций, к-рые, может быть, принадлежат спартанофильским кругам афинской аристократии.

Библиография: Bergk T., Poetae lyrici Graeci, Ed. 4, vol. II, Lpz., 1882; Diehl E., Anthologia lyrica graeca, Lpz., 1925. *И. Т.*

ТИТЛА—надстрочные знаки, усвоенные славянским письмом от греческого и обозначавшие пропуск строчных букв. Т. ставилось или без выноса буквы над строкой: сн҃ъ (сын) или с выносом пропущенной буквы: рцѣ (рече), вєч҃ръ (вечер). Первый вид сокращений допускался в словах культового характера, второй—в словах обиходных, но часто встречающихся. Т. обычны в уставе и раннем полууставе, в позднейшем полууставе и в скорописи все чаще встречается вынос букв без Т. Начертание и применение Т. являются одним из признаков, по к-рым палеография определяет время и место возникновения рукописи.

ТИХОНОВ Владимир Алексеевич [1857—1914]—русский писатель. Р. в семье богатого, впоследствии разорившегося, откупщика. Был офицером, профессиональным актером (оставил «Театральные воспоминания»), приказчиком, коммивояжером. Печататься начал с 1878 [«Сутки на очереди»—очерк]. С 1882 целиком отдался лит-ой и журналистской деятельности. Сотрудничал в «Новом времени», «России», был редактором журнала «Север». Неизменно выступал как представитель консервативных кругов русской интеллигенции 80—90-х гг.

Темы Т. обычно связаны с проблемой семьи и брака, противоречия жизни ограничиваются конфликтами на почве неудачной любви («Пустоцвет», СПБ, 1899), ревности («Дело семейное») и т. д. Брак по любви, культурная семейная жизнь, воспитание детей—такова проповедь героев Тихонова. Социальные проблемы ни их, ни самого Т. не волнуют. Критика мещанства, а отчасти и «власти денег» («Не пара») поверхностна и слащаво-сентиментальна.

Библиография: I. Полное собрание сочинений, изд. А. А. Каспари, СПБ, 1914 (в приложении к журн. «Родина»); Автобиография в сб. «Первые литературные шаги», собрал Ф. Ф. Фидлер [М., 1911].

II. Зарин А. Е., В. А. Тихонов, «Исторический вестник», 1914, июнь.

III. Мезьер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включ., ч. II, СПБ, 1902. *С. П.*

ТИХОНОВ Николай Семенович [1896—]—поэт, прозаик и переводчик. Мать—крестьянка, отец—из мещан. Учился в городской и торговой школе. Участвовал в империалистической войне; в годы гражданской войны был



в Красной армии. В 1921 приехал в Петроград, примкнул к лит-ому содружеству «Серапионовы братья» и целиком отдался лит-ой деятельности. Со времени организации Союза писателей ведет большую работу в писательских организациях Ленинграда. В 1939 награжден орденом Ленина.

Писать Тихонов начал в 1914, но стал печататься только после Октябрьской революции. Его самые ранние произведения (см. «Стихотворения и поэмы в одном томе», 1935) и первые две книги стихов—«Брага» и «Орда» [1921—1922]—написаны под непосредственным влиянием поэтики акмеистов с их эстетическими принципами обнаженной конкретности, «представимости образа», смысловой точности слова, с пристрастием к предметной живописно-красочной детали, с их восприятием явлений жизни как самоценного поэтического факта. Но в отличие от творчества акмеистов уже первые сборники Т. насыщены революционным содержанием. Т. воспринимает революцию как бурное освобождение человеческой силы и энергии.

Лирический герой ранних его стихов, данный в абстрактно-условных тонах, носит печать романтического бунтарства, отверженности («блаженные бродяги перекрестков»); это герой, вступающий в борьбу с устойчивым, косным бытом («Лавка» и др.).

В цикле своих баллад, сжатых и стремительных по форме, Т. воспевает романтику

революционных битв, героизм рядовых бойцов, восхищаясь их простотой и упорством, непоколебимостью и выдержкой.

Смерть на посту, стойкое выполнение революционного долга расцениваются поэтом как высшие достоинства человека революции. Герои его баллад чужды разлада, раздвоенности, они не знают страха перед опасностью, нет предела их героизму («Мертвые, прежде чем упасть, делают шаг вперед»). Но эти баллады Т., воспевающие революционную волю и мужество, часто насыщены абстрактно-романтическим пафосом и лишены конкретно-исторических черт эпохи.

Попыткой создания конкретной революционной поэмы, раскрытия интернационального значения Великой Октябрьской социалистической революции явилась замечательная поэма Т. «Сами» [1920], в которой через восприятие забитого индусского мальчика дан образ Ленина—друга и защитника угнетенных всего мира.

Дальнейшее творчество Т. характеризуется «поисками нового героя», героя будней, героя мирного строительства. «Отзвеневшая шпора» («Поиски героя») символизирует прошедшую эпоху гражданской войны, «прошлого звоны»; поэту нужен «герой неподдельно новый». Этот новый герой—«человек толпы», сапожник, «перемазанный ваксой Марат» («Поиски героя»—1925), это—лудильщик из поэмы «Лицом к лицу» [1924] и т. д. Так в стихах и поэмах («Лицом к лицу», «Выра» и т.д.), в к-рых изображена взаимосвязь бытового и героического, исчезает герой баллад, «характер романтический и литературный», по выражению Т., и на смену появляется реалистический герой, имеющий свою биографию, определенную профессию, наделенный бытовыми чертами. В творческой эволюции Тихонова книга его стихов «Поиски героя» явилась своеобразным усилением реалистических тенденций.

В том же реалистическом направлении идет развенчание поэтом традиционной экзотики Востока:

> Ананасы и тигры, султаны в кирасе,
> Ожерелья из трупов, дворцы миража—
> Это ты наплодила нам басен,
> Кабинетная выдумка, дохлая ржа.
> («Люди Ширама», 1930)

(См. цикл стихов «Юрга», 1928—1930).

Одновременно Т. упорно работает над формой стиха, над овладением «сложным словом». Суровый лаконизм ранних стихов, «баллады скорость голая, романтики откос», перестает удовлетворять поэта. Однако поиски полновесного художественного слова, совершенной формы идут у Т. в эти годы не по пути к овладению простотой и народностью поэзии, а по линии усложненности поэтики. Стилевое своеобразие творчества Т. этой поры—в переключении и смешении различных смысловых, исторических планов, в употреблении образов, связанных между собой отдаленной смысловой ассоциацией, в обилии перифраз, условной гиперболизации, абстрагировании метафор и сравнений, в недосказанности, недоговоренности образа. Такие поэмы, как «Хам», «Дорога», «Шахматы», «Красные на Араксе», и многие стихотворения, благодаря чрезмерно усложненной системе образов, строящихся на отдаленной смысловой связи, не дают единства поэтического впечатления и крайне трудны для восприятия. Создается нередко разлад между простотой, естественностью, обыденностью героя и усложненностью, искусственностью формы его поэтического изображения, между стремлением заглянуть в глаза «трущобам, требующим слова», и условным языком поэта. Эти особенности тихоновской поэзии во многом являлись результатом своеобразного экспериментаторства поэта, поисков новых форм («Разведчик—я. Лишь нагибаю ветки, | Стволы рубцую знаками разведки, | Веду тропу—неутомим, | Чтобы товарищ меткий | Воспользовался опытом моим»). Свои творческие искания Т. продолжает в прозе, над к-рой он работает с 1927 года.

Проза Т. является органическим продолжением его поэзии, поэзии сюжетной и рационалистической по своему характеру. Кроме того в прозе Т. дано дальнейшее развитие намеченной в стихах проблематики: героизм рядового человека («Клинки и тачанки», «Начатые сыры» и др.), развенчивание честолюбия собственника, крах иллюзий простодушного мечтателя-мещанина («Река и шляпа», «Анофелес»), противопоставление высокому книжному героизму подлинной каждодневной героики («Вечный транзит). В прозе Т. также продолжает борьбу с выдуманным литературно-традиционным Востоком («Рискованный человек», «Кочевники»). Очерки «Кочевники» [1931], являющиеся итогом поездки Т. в Туркменистан, рисуют борьбу среднеазиатских народов за социалистическое переустройство своей жизни, героические будни советского Востока.

Особняком в прозе Т. в отношении тематики стоит его книга «Война» [1931], раскрывающая, как пишет автор в предисловии, «в небольшом условном повествовании, сбивающемся подчас на хронику, несколько трагических эпизодов так называемой газовой и огнеметной войны» с целью «...разоблачения подготовки будущей войны против Советского Союза». Эта книга, имеющая несомненное положительное значение в смысле постановки оборонной темы в нашей лит-ре, написана в несколько абстрактно-аллегорическом плане.

Своеобразие тихоновской прозы заключается прежде всего в сюжете его произведений, построенном обычно на исключительных, эксцентрических ситуациях, на случайных совпадениях, стирающих грань между реальностью и фантастикой. Соответственно этому и реалистический облик героя дается иногда в гротескном плане. Реалистические тенденции отчетливее всего сказались в так наз. бессюжетной прозе Т. — в частности, в очерках «Кочевники».

Последние книги Т.—«Стихи о Кахетии» [1935], посвященные людям и природе советского Кавказа, и «Тень друга» [1936]—стихи о Западной Европе, в к-рой поэт в образе «безработного», «молодого подпольщика», кузнеца и рыбака на «баррикадах Вены» узнает

своего друга по борьбе за революцию («Но в тенях ночи запада/Тень друга я угадывал...»).

В этих последних сборниках Т. достигает значительно большей реалистической четкости, выразительности стиха и во многом изживает формальную усложненность предшествующих произведений. Прежняя рассудочность его поэзии заменяется лирической эмоциональностью, особенно в «Стихах о Кахетии», передающих сочный местный колорит.

В последние годы [1933—1937] привлекали внимание тихоновские переводы произведений современных грузинских поэтов на русский язык (см. «Стихотворения и поэмы в одном томе»).

Т. кроме того выступает как теоретик и критик советской поэзии (доклады на поэтических совещаниях, на 1-м Всесоюзном съезде писателей, на Парижском конгрессе защиты культуры и т. д.).

Библиография: I. Стихи: Орда, изд. «Островитяне», П., 1922; Брага, изд. «Круг», М.—П., 1922; Сами, Гиз, Л., 1924 (то же, 5-е изд., изд. «Советская литература», М., 1934); Двенадцать баллад, Гиз, Л., 1925; Красные на Араксе. Дорога. Лицом к лицу, Гиз, М.—Л., 1927; Поиски героя (Стихи 1923—1926), изд. «Прибой», Л., 1927; Поэмы, Гиз, М.—Л., 1928; Избранные стихи, изд. Б-ка «Огонек», М., 1928; Избранные стихи, Ленгихл, Л., 1932; Избранные стихи, изд. «Федерация», М., 1932; Собрание стихотворений в 2-х томах, изд. «Прибой» — ГИХЛ, Л., 1930—1932 (том I, 2-е изд., ГИХЛ, Л.—М., 1931); Стихи о Кахетии, изд. «Советский писатель», М., 1935; Стихотворения и поэмы в одном томе, Гослитиздат, Л., 1935; Тень друга, Гослитиздат, Л., 1936. Проза: Рискованный человек, Рассказы, Гиз, Л., 1927 (то же, 2-е изд., изд. Писателей в Ленинграде, Л., 1932); Шесть туманов, Гиз, М.—Л., 1928 (в серии «Универс. б-ка»); Анофелес, изд. Писателей в Ленинграде, Л., 1930; Война, изд. Писателей в Ленинграде, 1931 (то же, 3-е изд., изд. Писателей в Ленинграде, 1933); Кочевники, изд. «Федерация», М., 1931 (то же, 3-е изд., изд. Писателей в Ленинграде, Л., 1933, то же, ГИХЛ (школьная серия), М.—Л., 1933); Дискуссионный рассказ, изд. Б-ка «Огонек», М., 1932; Клинки и тачанки, изд. Писателей в Ленинграде, Л., 1932; Чайхана у Ляби-Хоуза, изд. «Федерация», М., 1932; Избранные рассказы, Ленгихл, Л.—М., 1933; Клятва в тумане, изд. Писателей в Ленинграде, Л., 1933; Вечный транзит, изд. Писателей в Ленинграде, Л., 1934; Рассказы, изд. «Худож. лит-ра», Л., 1935; Простые рассказы, Гослитиздат, Л., 1936; Друзья, киноповесть, изд. «Советский писатель», М., 1937 (в соавторстве с Л. Арнштам). Книги для детей: Вамбери, Гиз, Л., 1926 (3-е изд., М.—Л., 1930); От моря и до моря, М.—Л., 1926 (3-е изд., Гиз, 1930); Друг народа (Сун-Ят-Сен), М. — Л., 1926 (3-е изд., Гиз, М.—Л., 1930); Военные кони, М.—Л., 1927 (1-е изд., Детиздат, Л., 1935); Ветховен, Гиз, М.—Л., 1929; Чорт, М.—Л., 1929 (3-е изд., Детиздат, М.—Л., 1936); Фриц, изд. «Молодая гвардия», М.—Л., 1931; Туркменские записи, изд. «Молодая гвардия», М.—Л., 1931; Симон большевик, М.—Л., 1932 (2 изд. Детиздат, Л., 1934). Теоретические статьи: Моя работа над стихами и прозой, Профиздат, М.—Л., 1934; О ленинградских поэтах. Доклад на 1-м Всесоюзном съезде советских писателей, изд. «Художественная литература», М., 1934.

А. Малинкин

ТИХОНРАВОВ Николай Саввич [1832—1893]— историк русской лит-ры, профессор Московского ун-та [с 1859], академик [с 1890]. Сын фельдшера одной из московских больниц.

Методологическая позиция Т. явилась результатом воздействия на него в первую очередь Ф. И. Буслаева. От других учителей—историков С. М. Соловьева и Т. Н. Грановского—Т. усвоил идею «органического развития» России и близость к «западничеству». Выступил в печати в 1850 со статьей о Катулле. В дальнейшем Т. специализировался по истории древнерусской лит-ры и лит-ры XVIII в.; наряду с этим он много занимался изучением творчества Гоголя.

Задача истории лит-ры состоит, по мнению Т., в том, чтобы «уяснить исторический ход литературы, умственное и нравственное состояние того общества, которого последняя была выражением, уловить в произведениях слова постепенное развитие народного сознания—развитие, которое не знает скачков и перерывов» («Библиографич. записки», 1859, № 2, стр. 56). Т. противополагал «всю массу словесных произведений» аристократической лит-ре высших слоев общества, настаивал на изучении поэтической продукции в первую очередь «низших классов народа», в частности на изучении «литературы староверов».

В связи с этим находится борьба Т. с «эстетическим методом», к-рый, по его мнению, вырос в результате аристократического пренебрежения к «народной» лит-ре. В противовес этому методу Т. выдвигает «объективно-беспристрастный», «научный», «сравнительно-исторический метод». Наиболее полно методологическая позиция Т. отразилась в его рецензии на «Историю русской словесности» А. Д. Галахова (СПБ, 1878; перепеч. в «Соч.» Т.).

Работы Т. в основном посвящены: а) критическому изданию памятников средневековой русской лит-ры, б) исследованиям по отдельным частным вопросам. К первой группе трудов Т. относится ряд публикаций в издававшихся им «Летописях русской литературы и древности» (5 тт., 1859—1863)—напр. «Повесть о Савве Грудцыне» «Сказание об Индейском царстве», «Стих о Голубиной книге», «Автобиография протопопа Аввакума» и др., затем «Памятники отреченной русской литературы» [1863], «Слово о полку Игореве» и др. Сюда же по типу работы примыкает критическое издание сочинений Гоголя [десятое, 5 тт., М., 1889—1890; тома 6 и 7 были подготовлены Т., но выпущены в свет уже после его смерти Б. И. Шенроком], «Ревизор», первоначальный сценический текст [1886] и др. К этой же группе относятся двухтомные «Русские драматические произведения 1672 — 1725 гг.» [1874] (отпечатанные ценнейшие «примечания» к этому изданию не были выпущены в свет и сохранились в нескольких экземплярах).

Исследовательские работы Т. невелики по объему и почти всегда связаны с публиковавшимися им текстами; это—статьи об апокрифах, о начальном периоде русского театра и т. д. Особо следует отметить большую статью «Московские вольнодумцы начала XVIII века и Стефан Яворский» («Русский вестник», 1870, кн. 9, и 1871, кн. 2 и 6). Большая часть работ Тихонравова, не выходивших отдельным изданием, перепечатана в его сочинениях.

Исключительное владение фактическим, в значительной мере рукописным, материалом, обширные познания в средневековой и новой европейской лит-ре, позволявшие Т. устанавливать взаимосвязанность русской и иностранной лит-ры, обильные публикации первостепенных по значению текстов сохраняют за работами Т. и до сих пор ценность источ-

ников. Т. долгое время пользовался славой классического издателя Гоголя. Однако в XX в. эдиционные принципы Т. подверглись основательной и во многом справедливой критике.

Как профессор Т. пользовался большим влиянием и создал заметную в дореволюционной лит-ой историографии «тихонравовскую школу» (Вс. Миллер и др.).

Библиография: I. Сочинения, М., 1898.

II. Руднев А. Г., Академик Н. С. Тихонравов и его труды по изучению памятников древнерусской литературы, Варшава, 1914 (оттиск из «Варшавских университетских известий», 1913—1914); Архангельский А. С., Памяти Н. С. Тихонравова. Ученые труды Н. С. Тихонравова в связи с более ранними изучениями в области истории русской литературы, Казань, 1894; Памяти Николая Саввича Тихонравова, М., 1894 (Сборник, изданный Московским археологическим обществом и Обществом любителей российской словесности); Пыпин А. Н., Н. С. Тихонравов и его научная деятельность, в кн.: Сочинения Н. С. Тихонравова, т. I, М., 1898.

III. Языков Д. Д., Обзор жизни и трудов русских писателей и писательниц, вып. 13, П., 1916 (Сборн. Отд. рус. яз. и слов. Акад. наук, т. XCV, № 3) [наиболее полный список работ Т. и литературы о нем]; Материалы для биографич. словаря действительных членов Академии наук, ч. II, П., 1917; о собрании рукописей Тихонравова — Георгиевский Г. П., Собрание Н. С. Тихонравова. I. Рукописи, М., 1913.

ТКАЧЕВ Петр Никитич [1844—1885]—публицист и лит-ый критик. Происходил из мелкопоместной дворянской семьи. В 1861 поступил в Петербургский ун-т; вскоре принял участие в студенческом движении, был арестован и вследствие закрытия ун-та правительством вынужден прекратить занятия в нем. Тогда же Т. принял деятельное участие в революционных кружках, в связи с чем в 1862 был арестован и приговорен к трем месяцам тюрьмы. В том же году началась лит-ая деятельность Т.; он сотрудничал в «Библиотеке для чтения», «Времени», «Эпохе» и др. журналах. С конца 1865 Т. стал постоянным сотрудником «Русского слова» и заменившего его «Дела». К концу 60-х гг. Т. как публицист приобрел значительную популярность в кругах мелкобуржуазной интеллигенции. Одновременно с лит-ой деятельностью он продолжал и революционную работу, неоднократно подвергаясь обыскам и арестам. Сблизившись с С. Г. Нечаевым, Т. вместе с ним руководил студенческим движением 1869 в Петербурге, написал и напечатал прокламацию с изложением студенческих требований («К обществу»), в связи с чем снова подвергался аресту и в 1871 по процессу нечаевцев приговорен к 1 г. 4 мес. тюрьмы. По отбытии наказания Т. был выслан в Псковскую губ., откуда в конце 1873 бежал за границу. Поселившись в Швейцарии, он пытался сотрудничать в журн. П. Л. Лаврова «Вперед», но вскоре, убедившись в разногласиях относительно задач и методов революционной деятельности, порвал с Лавровым. Сблизившись с группой русских и польских эмигрантов-бланкистов, Т. вместе с ними издавал журнал «Набат» [1875—1881], орган русского бланкизма. Участвовал Т. и во французском бланкистском органе «Ni dieu, ni maître». Эмиграция не помешала Т. продолжать сотрудничество в «Деле». В 70-х гг. он был одним из ближайших сотрудников этого журнала, выступая в нем под различными псевдонимами: Никитин, Нионов, Постный, Все тот же и др. В 1882, вследствие тяжелой болезни, лит-ая деятельность Т. прекратилась.

Примыкая в идейном отношении к русским просветителям 60-х гг., Т. тем не менее занимал в их среде обособленное место. Знакомство с теорией К. Маркса убедило Т. в том, что не сознание людей определяет их бытие, а бытием определяется их сознание. Еще в 1865 Т. заявил себя приверженцем учения Маркса. Ткачев в своих статьях не раз делал попытки установить и объяснить зависимость отдельных конкретных явлений жизни от экономики. Но это не делало Т. марксистом.



Учение Маркса оставалось непонятым Т. Его экономический материализм был пропитан психологизмом и стоял в непосредственной связи с утилитарной системой морали, сторонником которой являлся Т. Деятельность как отдельного человека, так и общества определяется, по Т., расчетом, соображениями о личных выгодах; вследствие этого интерес экономический приобретает первенствующее значение. Понимая противоположность классовых интересов и неизбежность борьбы между различными классами общества, Т. рассматривал ее как частный вид всеобщей борьбы, наблюдающейся в истории человечества: борьбы государств, национальностей, общественных групп и индивидов между собою. Оставалась Т. чужда и диалектика Маркса, что было связано и с общими философскими взглядами Т. Не понимая философии Гегеля и отзываясь о ней, как о «чепухе», Т. выступал как сторонник общественно-научного, механистического материализма в духе Писарева. Наконец для Т. оставались чуждыми и взгляды Маркса на историческую роль пролетариата. Социальная революция рисовалась Т. как переворот, совершаемый «сознательным» меньшинством, захватывающим при помощи заговора государственную власть и устанавливающим свою диктатуру в целях проведения в жизнь ряда социальных реформ.

В области литературно-критической Т. выступал как сторонник реалистической критики Чернышевского и его последователей, однако сильно вульгаризируя ее. К «критике

эстетической» и к теории «искусства для искусства» Т. относился резко отрицательно. Такую критику он упрекал в полном субъективизме. Т. отвергал существование единого эстетического критерия, указывая, что эстетические воззрения не только изменяются с течением времени, но и в одно и то же время бывают законно различны у людей различного общественного положения. В отличие от критики эстетической, Т. стремился доказать возможность критики, основанной на научных началах. Т. считал, что даже Добролюбов и Писарев не сумели избавиться от влияния эстетической критики. Писарев, по мнению Т., оценивал художественные произведения с точки зрения абстрактного идеала, и это делало его метод критики идеалистическим. Для того, чтобы стать научной, критика должна всецело отбросить вопрос о субъективных ощущениях, вызываемых в нас творением художника, и искать норм для оценки его в сумме социальных и исторических факторов. Лит-ый критик должен ограничиться оценкою «психологической» и «жизненной правды» художественного произведения, оставляя в стороне его «художественную правду». Сообразно с этим в художественном произведении Т. в первую очередь интересуют такие вопросы, как влияние жизненных условий на творчество художника, общественный смысл его произведений, соответствие действительности характеров и отношений, изображаемых художником. Эти вопросы интересовали Т. особенно потому, что в его глазах художественное творчество представляло ценность постольку, поскольку оно было полезно для общества. Т. даже заявлял, что художественная лит-ра нужна для общества лишь потому, что в его среде имеются люди, к-рые по состоянию своего умственного развития недоступны для воздействия науки. Такие люди легко воспринимают идеи, если они преподносятся им в беллетристической форме. Этим определялось и отношение Т. к вопросу о тенденциозности в художественном творчестве. Т. считал, что наличие в художественном произведении определенной тенденции не только полезно, но и неизбежно.

Требуя от искусства, чтобы оно «поучало и вразумляло», Т. в высшей степени отрицательно относился к той беллетристике, к-рая стремится ограничиться бесстрастным протоколированием и копированием действительности. Причем Т. очень расширил, и произвольно, круг этой последней лит-ры. Так, он отзывался с осуждением о беллетристике типа Н. Успенского и В. Слепцова, к-рых он называл «эмпириками», а также о натуралистической школе Э. Золя. Еще более резко оценивал Т. дворянскую литературу, обвиняя Тургенева, Писемского и др. в искажении народной жизни и в том, что они занимались неактуальными проблемами.

Таким образом Т. прямолинейно отрицал многих значительнейших писателей из дворянского и даже революционно-демократического лагеря, резко снижая тем самым роль лит-ры в общественной жизни. Слабой стороной эстетических взглядов Т. было также совершенное отрицание возможности эстетической оценки произведения, вследствие отрицания им каких-либо общеобязательных объективных критериев. Несмотря на это, литературно-критическая деятельность Т. имела в свое время большое общественное значение, гл. обр. ввиду того, что он постоянно выступал на защиту реальной критики против всех попыток идеалистической ревизии лит-ого наследства просветителей, неоднократно предпринимавшихся в 70-е гг. лит-ыми критиками народнического лагеря.

Библиография: I. Избранные сочинения. Ред., вступ. статья и примеч. Б. П. Козьмина, тт. I—III и V—VI, М., 1932—1937, Избранные литературно-критические статьи. Ред., вступ. статья и примеч. Б. П. Козьмина, М.—Л., 1928.

II. Козьмин Б., П. Н. Ткачев и революционное движение 1860-х годов, М., 1922. *Б. Козьмин.*

ТЛКАТИНЦИ [1863—1915]—псевдоним западно-армянского писателя Ованнеса Арутюньяна. В течение многих лет был учителем в армянских сельских школах. Писал рассказы, новеллы, стихи и драматические произведения. В его творчестве отразились патриархальный быт и нравы жителей глухой провинции конца XIX и начала XX в.

Персонажи произведений Т.—армянские и азербайджанские феодалы, сельские ростовщики, представители духовенства и эксплоатируемые армянские крестьяне.

Т. с юмором и сарказмом разоблачал и бичевал отдельных представителей эксплоататорских классов, в особенности духовенства, хотя в своих общественных взглядах и не шел дальше либерализма.

Язык Т. богат оборотами народной разговорной речи.

ТЛКУРАНЦИ [Тылкуранский] Ованнес [XV—XVI вв.]—средневековый армянский лирик. Р. в Месопотамии. Был католикосом в г. Сисе (Киликия) с 1489 по 1525.

Поэзия Т. по тематике родственна иранской. В ней сказывается влияние иранских лириков Хафиза и Омар-Хаяма. Т. воспевал природу, женщину, вино и любовь. В ряде стихотворений дидактического характера Т. призывал к религии. Особое место занимает среди его произведений поэма «Храбрый Липарит», отображающая героизм и трагическую гибель сына маршала армянского Киликийского царства Липарита.

Библиография: I. На русск. яз.: Два стихотворения в сб. «Поэзия Армении», под ред. В. Брюсова, М., 1916, стр. 205—206.

II. На армянск. яз.: Костаньян К., Тлкуранци и его песни, Тифлис, 1892.

ТОДЗИ Федериго [Federigo Tozzi, 1883—1920]—итальянский писатель. Известность Т. начинается после его смерти, с выходом в свет важнейших его произведений—романов «Tre Croci» (Три креста; вышел в 1920, в последние дни жизни автора) и «Il podere» (Имение, 1921). Основная психологическая тема Т.—тема автобиографическая: конфликт между идеалистически настроенной, сложной, склонной к страданию натурой и жестокой действительностью. Тематика Т. развертывается то в условиях крестьянского быта [«Con gli occhi chinsi» (С закрытыми глазами, 1919, «Il podere» и др.), то в окружении маленького мирка провинциальной железнодорожной станции [«Ricordi di un impiegato» (Вос-

поминания чиновника,1920)]. Сын разбогатевшего крестьянина из-под Сиены, с детства подавленный отцовским гнетом, Т. вошел в жизнь неудачником; ему не давались ни школа (архиепископский колледж, училище изящных искусств, железнодорожный техникум), ни карьера. Отсутствие социальных связей, деклассированность, а также пережитки отсталого крестьянского мировоззрения направили социальный протест Т. в русло политически и философски реакционной мысли («Орган итальянской духовной реакции», таков подзаголовок журнала «La Torre»—«Башня», к-рый пытался издавать в 1913 Т. с друзьями). В творчестве Т. социальное одиночество сказалось глубоким пессимизмом, мучительными переживаниями героев и субъективизмом. В соответствии с этим крестьянская, плебейская тематика, сближающая Т. с Верга, дана в индивидуалистических тонах. Однако яркий реализм, превосходное знание описываемой им среды и широта психологических проблем ставят Т. в ряд крупных итальянских писателей послевоенного времени.

Библиография: I. Кроме перечисленных—La zampogna verde, 1911; La città della vergine, Genova, 1923; Bestie, Milano, 1917; Gli egoisti e L'Incalco, Roma, 1921; Giovani: novelle, Milano, 1920; Novale Diario intimo, Milano, 1920.

II. Guilliotti D., Libri del giorno, 1919; Borgese G. A., Tempo di edificare, Milano, 1923; Russo L., Narratori, Roma, 1923. *Е. Кунина*

ТОДОРОВ Петко Ю. [1879—1916]—болгарский писатель. Р. в г. Елена; умер от туберкулеза в Швейцарии. Среднее и высшее образование получил во Франции, Германии и Швейцарии. Некоторое время изучал сочинения К. Маркса и Фр. Энгельса, но скоро отошел от марксизма. Т. отрицал капиталистический путь и идеализировал патриархальный быт деревни. В его творчестве это сказалось в отходе от действительности в мир народно-поэтической легенды, к «народности», в своеобразно-романтическом ее восприятии.

Как писатель Т. известен небольшими по объему и очаровательными по форме рассказами «Идиллии» [1908], а также своими драмами. Основное содержание всех произведений Т., за исключением драмы «Първите» [1912],—эксплоатируемая кулаком болгарская деревня, борющаяся со своими насильниками, к-рую Т. показывает в характерно-романтической дымке, сквозь призму народно-поэтической фантастики. «Идиллии» Т. представляют собою большей частью рассказы из жизни патриархальной болгарской деревни, заимствованные автором из фольклора («Орисници», «Змейно», «Над черкова» и др.). В них автор на фоне картин сельской природы и крестьянского быта вырисовывает своеобразные и оригинальные фигуры своих героев из крестьянской среды. Среди «Идиллий» Т. имеется несколько рассказов, представляющих собою развернутые поэтические аллегории («Радость», «Борьба» и др.).

В героях своих рассказов Т. обыкновенно рисует незаурядные поэтически настроенные натуры. Они жаждут простора и воли, но не могут выступить против окружающей действительности. Они пассивно подчиняются своей «орисии», т. е. предопределению судьбы, и, переживая тяжелую внутреннюю драму, остаются одинокими. Одиночество—основной мотив творчества Т. на первом этапе его развития.

Более популярен в Болгарии Т. своими драмами: «Зидари» (Строители, 1899), «Страхил страшен хайдутни» [1903], «Самодива» [1904], «Невяста Боряна» [1907], «Змейова сватба» [1910] и «Първите» (Первые, 1912). По содержанию в большинстве они представляют собою драматизированную обработку народно-фантастических, песенных, сказочных и балладных сюжетов, развертывающихся на фоне патриархального народного быта. Наконец, позднейшая драма Т. «Първите» представляет собой в молодой болгарской лит-ре лучший, если не единственный в своем роде образец социальной драмы: автор дает в ней страничку из истории классовой борьбы в Болгарии до освобождения от турецкого гнета. Преждевременная смерть поэта прервала его работу на этом этапе развития, когда от фантастической романтики он решительно переходил к реализму и боевым социальным проблемам. Однако и то, что успел дать Т., свидетельствует о его выдающемся литературно-художественном даровании. Исключительная художественность языка, колоритность стиля, живописность образов, пронизывающий его творчество лиризм и глубокое чувство природы делают Т. одним из наиболее выдающихся и оригинальных мастеров художественного слова в болгарской литературе.

Библиография: Д-р К. Кръстев (В. Миролюбов), Певец на воля к младост, в его кн. «Млади и стари», София, 1906, стр. 47—93; Его же, Петко Тодоров, «Демократически преглед», год VII, София, 1909, кн. 7; Протич А., Драмите на П. Ю. Тодоров, в его кн.: Искусство, театър и литература, София, 1907; Ангелов Б., Идилиите на П. Ю. Тодоров, «Демократически преглед», год VII, София, 1909, кн. 5; Его же, Българска литература, ч. II, София, 1924, стр. 358—360. *Н. Державин*

ТОДРИЯ Сильва [1880—1936]—советский грузинский писатель, юморист и крупный общественный деятель. Р. в беднейшей крестьян-



ской семье. Член ВКП(б) с 1902. В течение многих лет работал наборщиком в подпольных типографиях. Принимал участие в декабрьском восстании 1905 в Москве. Семь раз подвергался аресту (два раза при меньшевистском правительстве в Грузии).

В 1921, со дня советизации Грузии, Т. занимал крупные посты. Был наркомом, а в 1933—1936 был секретарем Зак. ЦИК.

Т.—один из основоположников и руководителей Объединения пролетарских писателей Грузии. Лит-ая деятельность его началась с 1917 и развивалась гл. обр. в области юмора и сатиры. Пройдя долгий путь большевистской партийной работы, Т. внес в советскую грузинскую юмористику много политической остроты и гибкости.

Тематика Т. весьма богата и многостороння. В своих произведениях он касался гл. обр. вопросов текущей политической борьбы, разоблачал классового врага, писал о том, как преодолевались уродливые пережитки старого быта. Особенно удавалось Т. сатирическое изображение остатков меньшевистской партии и классовых врагов. Резка и остра сатира Т. в изобличении представителей религии и приверженцев религиозных ритуалов («Библия»).

Т. систематически сотрудничал в грузинском юмористическом журнале «Нианги».

Библиография: I. Смех сквозь слезы, 1922; Кривое зеркало, 1927; Сатира и юмор, 1934; Ветхий и новый заветы, 1934; Житие Грузии, 1936. *В. К.*

ТОКУТОМИ Кэндзёро, лит-ое имя Рока [1868—1927]—один из крупнейших японских писателей. Т. родился в небогатой помещичьей семье, детство провел в деревне, в полупатриархальной обстановке. С 1878 по 1887 учился в колледже в Киото. Там он познакомился с основными началами буржуазного либерализма и христианской этикой. В 1889 Т. переехал в Токио, где под влиянием начавшегося еще раньше демократического (Минкен ундо) либерального движения вступил в политическое и лит-ное содружество Мин'ся, куда входили передовые общественные деятели молодой японской буржуазии, отстаивавшей необходимость введения в Японии буржуазно-демократического строя. Перу Т. принадлежат биографии Гладстона, Дж. Брайта, Кобдена и др. С введением в Японии конституции прусского образца в 1889 и отхода буржуазии от либерального движения Т. переключился на лит-ую деятельность, знакомился с русскими классиками—в 1895 перевел «Тараса Бульбу» Гоголя, а в 1897 выпустил биографию Л. Толстого. В своем первом художественном романе «Лучше не жить» (Хототогису), вышедшем в 1898, Т. впервые ставит проблему столкновения старой феодальной морали с новыми понятиями и воззрениями, возникшими в результате развития капиталистической Японии. В дальнейших своих произведениях, в частности в романе «Черное течение» (Куросиво, 1902), Т. расширяет свою обличительную критику существующего строя, но при этом он исходит уже не из буржуазного либерализма, а из крестьянского народничества, обвиняя правящую клику господствующих классов в том, что ее благополучие зиждется на беспощадной эксплоатации и разорении крестьянских масс. Одновременно с этим он рисует продажность и разложение высшего чиновничества и аристократии. Появление этого романа было крупнейшим политическим событием, поскольку политическая острота его усиливалась тем, что в нем были выведены все виднейшие политические деятели того времени. Затем Т. окончательно порывает с либерализмом. В 1906 он посетил Иерусалим и Ясную Поляну. В формировании последующих его взглядов встреча с Л. Толстым произвела решающее впечатление. Возвратясь в Японию, он поселился в деревне, сам начал обрабатывать землю, а его идеалом становится крестьянский труд, к-рый он рассматривал как нечто извечное, отрицая значение «фабрик, заводов, банков, прилавка». Теперь он уже не критикует и не призывает к перестройке существующего строя. Любование природой в духе старых китайских и японских поэтов пронизывает все его последующие произведения. Однако как художник Т. никогда не терял чувства реальности, он видел фальшь своего положения, иронически называя себя «любительствующим мужичком» (Битэки-хякусё), и только это сознание заставило его вернуться обратно в город. После кругосветного путешествия в 1919—1920 Т. окончательно впадает в христианскую мистику. В последние годы своей жизни [1925—1927] писал большой роман «Фудзи». Этим заканчивается серия его автобиографических романов, где отражена жизнь молодого человека с его надеждами и разочарованиями в условиях буржуазно-помещичьей Японии. К этим романам относятся «Воспоминания» (Омоидэ-ноки, 1900), «Паразит» (Ядориги, 1909), «Глаза карие, глаза черные» (Курой мэ то тяиро-но мэ, 1914) и «Фудзи».

ТОЛЛЕНС [Tollens Hendrick, 1780—1856]—голландский поэт. Р. в Роттердаме, был купцом. В своих многочисленных произведениях (пасторали, баллады, романсы, легенды, народные песни и пр.) он охотно разрабатывал национальную тематику, прославляя домашний уют и довольство жизнью. Наиболее известное его произведение—поэма «De overwintering op Nowa-Zembla» (Зимовка на Новой Земле, 1819). Т. является также автором голландского национального гимна «У кого нидерландская кровь в жилах течет» (Wien Neerlandsch blped, 1815). Т. был наиболее читаемым поэтом своего времени.

Библиография: I. Gezamenttijke dichtwerken, 12 dln., Leeuwarden, 1855—1857.

II. Schotel G. D. J., Tollens en zijn tijd, Tiel, 1866.

ТОЛЛЕР Эрнст [Ernst Toller 1893—]—немецкий драматург, поэт и общественный деятель. Выходец из еврейской мелкобуржуазной семьи. Юношей начал писать мятежно-романтические стихи. Долго жил во Франции. В 1914 Т. вступает добровольцем в армию. Лишь двухлетнее пребывание в окопах излечивает Т. от шовинистического угара. Недавний патриот становится мечтательным пацифистом. Огромное влияние оказало на дальнейшее развитие Т. падение царской власти в России. Т. выступал на собраниях, рабочие выбирают его членом стачечного комитета. Скоро Т. очутился в военной тюрьме. Там он читает Бакунина и Ландауэра, Маркса и Энгельса, но остается мечтательным бунтарем с

путаной социальной программой. Когда в ноябре 1918 монархия пала, Т. вместе с независимыми с.-д. и социал-шовинистами образовал с.-д мюнхенское правительство. Убийство К. Эйснера графом Арко (1919) привело к обострению борьбы за власть в Баварии. 7 апреля в Мюнхене провозглашена советская республика. Во главе ее стал Т. и анархист Ландауэр. Реакция собрала огромные силы и бросила их на Мюнхен. Прекраснодушный мятежник Т. явился невольным ее пособником: он развалил фронт в Дахау с целью



«избежать кровопролития» и «склонить к мирным переговорам» вильгельмовских генералов. Революция сломлена. Лучшие сыны ее убиты. Военный суд приговорил Т. к пятилетнему заключению в крепости. Во время заключения в крепости Т. написал ряд драм, их ставили берлинские театры, и в 1924 Т. выходит из тюрьмы прославленным драматургом.

В годы 1924—1930 Т. отдается полностью лит-ой деятельности, однако произведения этой поры уже не находили прежнего резонанса ни в Германии, ни за ее рубежом—за исключением глубоко пессимистической драмы «Гоп-ля, мы живем». В момент государственного переворота Т. случайно оказался в Швейцарии. Лит-ая деятельность для Т. стала в Германии невозможной. Через некоторое время Т. эмигрировал и принимал деятельное участие в общественной борьбе за границей. Покончил самоубийством в 1939.

На лит-ой деятельности Т. лежит тот же отпечаток двойственности, что и на его политических выступлениях. Т. органически связан с немецким экспрессионизмом (*см.*). Хотя в наши дни Т. считает свой экспрессионизм «данью времени» и утверждает, что он пришел к социалистическому реализму, однако и поэтика его и творческие навыки противоречат требованиям реализма. Т. остро воспринимает явления действительности, но он бессилен преодолеть свой анархический субъективизм. Ограниченность поля зрения и субъективизм отразились и на форме его произведений. Даже исходя из подлинного познания действительности, он облекает это познание в преувеличенные или схематизированные образы. Его персонажи часто лишены крови и плоти. Луначарский правильно отмечает утомительную манерность Т. и «быструю смену незавершенных, как бы мигающих образов».

Первую свою драму «Поворот» (Die Wendung) Т. начал писать во время войны и закончил в крепости. Затем в крепости были написаны «Человек-масса» (Masse-Mensch, 1921), «Машиноборцы» (Die Maschinenstürmer, 1922), гротеск «Раскованный Вотан» (Der entfesselte Wotan, 1923), «Хинкеманн» (Hinkemann, 1924) и две книги стихотворений (Gedichte der Gefangenen, 1921, Das Schwalbenbuch, 1924). Лучшее в лирике Т. — неизбывная, подчас сентиментальная любовь к бытию в его конкретных явлениях, преодолевающая пессимизм «скорбника». Комедии и гротески Т. с их «комизмом ситуаций», а не характеров лишены свободного и живого юмора. Т. бичует в них ложь и ничтожество современного ему общества, в них ценны второстепенные персонажи, оригинальны и метки лишь отдельные сцены. В «Машиноборцах» и «Человеке-массе» Т. строит фабулу на конфликте революционера-одиночки и массы. Трагизм гибнущей высокой личности одна из излюбленных его тем. «Гоп-ля, мы живем» говорит о разочаровании Т. в силах революции, дает резко сатирическую картину Веймарской республики. Т. идет в своих драмах от реализма к феерии, к «сценической оратории», но изобразительные возможности Т. беднее поставленных им себе грандиозных задач.

Пьесы «Американское чудо» (Wunder in Amerika, 1928) и «Слепая богиня» (Die blinde Göttin, 1929) ниже уровня более ранних произведений Т. и прошли не отмеченными советским читателем и критикой. В годы подготовки государственного переворота 1933 и в эмиграции Т. много пишет прозой. Наиболее значительным прозаическим произведением Т. является книга его воспоминаний «Юность в Германии» (Eine Jugend in Deutschland, 1933). Т. рассказывает в ней о своем поколении, о Германии вильгельмовской эпохи, о собственных колебаниях и ошибках. Почти половина книги посвящена Баварской советской республике и последствиям ее разгрома. В 1935 Т. выпустил «Тюремные письма» (Briefe aus dem Gefängnis).

Ошибки и срывы Т. велики. Все же его творчество, исполненное ненависти к капитализму, сохраняет свое общественное значение.

Основные произведения Т. ставились на советской сцене.

Библиография: I. Человек-масса, М.—П., 1923; Разрушители машин, Ив.-Вознесенск, 1923; Эуген несчастный, П., 1923; Освобожденный Вотан, Л.—М., 1924; то же, 2 изд., Л.—М., 1925; Тюремные песни, М., 1925 [стихи]; Штурм голода, М., 1926 [рассказы]; Песни заключенного [стихи] в сб.: Революционная поэзия на Западе, М., 1927; Живем, живем! Л., 1928; Дело об убийстве, М., 1934 (переработка пьесы «Слепая богиня»); Гасить котлы! М., 1935; Юность в Германии, М., 1935; Допрос (Новелла), «Огонек», 1936, № 29 (575).

II. Droop F., E. Toller und seine Bühnenwerke. Mit selbstbiograph. Notizen dr. Bühnendichters, B., 1922; Signer P., Ernst Toller (Eine Studie), B., 1924; Chandler F. W., Modern continental playwrights, N. Y., 1931; West R., Ending in earnest, N. Y., 1931; Authors today and yesterday, ed. by S. J. Kunitz, 2 nd ed., N. Y. 1934; Предислов. А. Луначарского к кн.: Толлер Э., Тюремные песни, М., 1925; Из автобиографии Эрнеста Толлера в кн.: Толлер Э. Освобожденный Вотан (2 изд.), Л.—М., 1925.

ТОЛСТОЙ Алексей Константинович, граф [1817—1875]—поэт, драматург и беллетрист. Раннее детство провел на Украине, в имении своего дяди А. Перовского, писателя, известного в 20-х гг. под псевдонимом Погорельский. Получил домашнее воспита-



ние, был близок к придворной жизни. Много путешествовал по России и за границей, с 1836 служил в русской миссии во Франкфурте, в 1855 участвовал в севастопольской кампании. Умер в своем черниговском поместьи. Несмотря на блестящую придворную карьеру (был флигель-адъютантом Александра II, потом егермейстером), Т. в своем творчестве отразил фрондерские настроения славянофильского оттенка. Конфликты Т. с Александром II на почве борьбы за личную независимость поэта, за освобождение его от придворных уз нашли отражение в «Илье Муромце» («государыне-пустыне поклонюся вновь»), в «Садко», где в аллегорической форме едко осмеивается царский двор, а также и в декларативной поэме «Иоанн Дамаскин», прославляющей уход поэта из великолепного дворца калифа («отпусти меня, калиф, дозволь дышать и петь на воле»). Корни этого вольнолюбия Т. лежат глубоко в прошлом. Он всячески поэтизирует Киевскую Русь, противопоставляемую абсолютизму как якобы антиславянскому в своей основе, «татарскому» началу («Змей-тугарин», «Поток-богатырь»). Славянофилы 40—50-х гг. возводили в культ московский период русской истории. Т. был убежден, что и московский период был извращением истинно славянского духа. Иван Грозный именно как истребитель боярских родов и создатель бюрократического государства символизирует в глазах Т. злое начало в русской истории. Обращаясь к русской истории, Т. превращал в героев всех борцов за реставрацию феодальных вольностей («Князь Михайло Репнин», «Василий Шибанов»), зло издеваясь над ревнителями централизма не только в историческом плане, но и в злободневных откликах (см. напр. стих. «Единство», бичующее Каткова), и в то же время еще более яростно отвергая политически прогрессивные, буржуазно-демократические течения («Поток-богатырь», «Баллада с тенденцией»). Поэтическая продукция Т.—это, во-первых, баллады из древнерусской (иногда древнескандинавской) жизни с резко выраженной героической тематикой, во-вторых—ряд лирических произведений, преимущественно отражающих тягу к природе, к примитивным жизненным впечатлениям. Следует отметить, что и в балладах Т. героическая эпичность сочетается с жизнерадостным биологизмом, с любовным проникновением в жизнь птиц, животных и растений, с которой так гармонирует эмоциональный мир излюбленных героев Т. Герой баллад Т.—как правило—рисуется в облике мужественного, полнокровного и грубого варвара. В культ возводятся физическая сила, мужество, несокрушимое здоровье. Жизнерадостный биологизм, опьянение ярью «веселого месяца мая», под воздействием к-рой «в лугах поют стрекозы, в лесах поют ручьи», а княжеским дочерям «не шьется, хоть иглы изломай»—служит лейтмотивом баллады «Сватовство», где мы имеем пример сочетания феодальной героики с поэтизацией весеннего ликования природы. Характерно, что и смерть, подстерегающая феодального героя Т. («Канут»), не воспринимается в мрачном свете, т. к. рисуется на фоне весеннего цветения, смягчающего трагизм фабулы. Здесь корни примитивного пантеизма, своеобразного язычества Т. Крещение Руси Т. воспринимает с оттенком весьма заметной иронии («Попы пришли толпами, крестятся и кадят»). В трактовке Т. князь Владимир отнюдь не христианин, заботящийся о просвещении своей страны, а самый неподдельный варвар-язычник, воспринимающий христианскую мораль. Сочетание языческих симпатий с идеологией славянофильства придает позиции Т. известное своеобразие, резко отличающее ее от канонического славянофильства. В противоположность штампам салонной поэзии он сплошь и рядом ярко передает грубое, здоровое чувство бытия. Тяга к патриархальности объясняет наличие у Т. сплошь и рядом нарочитого снижения стиля, стремления к простонародности как в лексике, так и в отборе изобразительного материала. Славянофильская тенденция определяет тягу Т. к имитации народной песни («Кабы знала я, кабы ведала», «Ой, честь ли то молодцу лен прясти» и т. п.). Некоторые его деревенские пейзажи внешне напоминают некрасовские («У мельницы старой и шаткой сидели в траве мужики, телега с разбитой лошадкой лениво подвозит мешки»). Но реализм Т. носит внешний ха-

рактер, сколько-нибудь глубокой правдивости в отображении действительности у Т. нет, если не считать некоторых сторон современной бюрократической системы, разоблачавшейся Т.

Здесь Т. проявил себя как талантливый сатирик. Некоторые его сатирические поэмы, направленные против царизма и бюрократии («Русская история от Гостомысла», «Сон Попова»), являются шедевром этого жанра и пользовались в свое время большой популярностью в радикальных кругах, несколько примиряя последние с реакционными выпадами Т. Сатирическое дарование Т. сказалось и в создании (вместе с бр. Жемчужниковыми) образа Козьмы Пруткова.

Лучшим драматическим произведениям Т. («Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович») присущи большая сила драматизма и острая для своего времени актуальность. Значительно трафаретнее Т. в своей салонной лирике. Исторический роман «Князь Серебряный», проникнутый проповедью монархизма, художественно слаб. «Князь Серебряный» по существу означал возврат к ставшему для 60—70-х гг. архаизмом типу исторического романа 30-х гг., наиболее характерным представителем к-рого был Загоскин. В «Князе Серебряном»—тот же схематизм в обрисовке персонажей, то же наивное противопоставление добродетели пороку, то же увлечение внешней, поверхностной стилизацией Московской Руси, нанизыванием бытовых деталей с крайне примитивной по существу трактовкой исторических событий.

Библиография: I. Стихотворения графа А. К. Толстого, СПБ, 1867 (единственный прижизненный сборник); Полное собрание стихотворений, тт. I—II, СПБ, 1876 [ред. М. М. Стасюлевича; впервые объединены посмертные стихотворения Т.]; Полное собрание сочинений, тт. I—IV, СПБ, 1884 (ред. кн. Д. Н. Цертелева; в дальнейшем это изд. механически перепечатывалось вплоть до 1907); Полное собр. соч., 4 тт. (12 книг), изд. А. Ф. Маркса (прилож. к журн. «Нива»), СПБ, 1907—1908 [ред. П. В. Быкова, критико-биографич. очерк С. А. Венгерова; наиболее полное изд.]; Полное собрание стихотворений. Вступ. статья, ред. и примеч. И. Ямпольского, изд. «Советский писатель», [Л.], 1937 (в серии: «Библиотека поэта», под ред. М. Горького; самое полное изд. стихотворений Т.); Стихотворения, изд. то же, [Л.], 1936 («Библиотека поэта». Малая серия, № 41. Вступ. статья, ред. и примеч. И. Ямпольского). Письма: кроме писем, вошедших в т. IV изд. 1908, см. письма Т. к М. М. Стасюлевичу в кн.: М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке, т. II, СПБ, 1912; к А. М. Жемчужникову—«Русская мысль», М.—П., 1915, кн. XI; к А. А. Фету—в кн.: Мои воспоминания А. Фета, ч. II, М., 1890.

П. Салтыков-Щедрин, Полн. собр. соч., т. V (О «Кн. Серебряном»); Соколов Н. М., Иллюзии поэтического творчества. Эпос и лирика гр. А. К. Толстого, СПБ, 1890; Котляревский Н., Старинные портреты, СПБ, 1907; Венгеров С. А., Алексей Толстой [критико-биографический очерк] в кн.: Полн. собр. сочин. Т., изд. А. Ф. Маркса, т. I, СПБ, 1907; Денисюк Н., Гр. А. К. Толстой. Его время, жизнь и сочинения, М., 1907; А. К. Толстой. Его жизнь и сочинения, Сборник историко-литературных статей. Сост. В. Покровский, 2-е изд., М., 1908; Назаревский Б., Гр. А. К. Толстой. Его жизнь и произведения, М., 1911; Кондратьев А. А., Гр. А. К. Толстой. Материалы для истории жизни и творчества, Петербург. 1912; Lirondelle A., Le poète A. Tolstoï, P., 1912.

III. Библиографич. указания см. в Полн. собр. соч., Т., изд. А. Ф. Маркса, т. IV, СПБ, 1908 (сост. П. В. Быков), и в упомянутых выше книгах А. Кондратьева, A. Lirondelle.

А. Грушкин

ТОЛСТОЙ Алексей Николаевич [11 января 1883—]—один из крупнейших советских писателей. Р. в Сосновке, степном хуторе Самарской губ. Воспитывался в семье отчима—разорившегося помещика. Мать—писательница, печаталась под псевдонимом Александры Бострем. Окончил Петербургский технологический ин-т. В годы 1918—1923 был в эмиграции. Впервые Т. выступил в лит-ре в 1907 книжкой стихов «Лирика». Эта его книжка, как и следующая, «Сорочьи сказки» [1910], написана была под непосредственным влиянием русского декаданса. Ранние новеллы Т. («Соревнователь», «Яшмовая тетрадь»—1909) представляют собой стилизации под XVIII в.



Однако вскоре после этих первых лит-ых опытов Т. выступил как непосредственный продолжатель реалистических традиций XIX в. Его ранняя реалистическая проза (цикл рассказов, впоследствии названный «Под старыми липами», «Чудаки»—1910, повесть «Хромой барин»—1912 и т. д.) посвящена теме оскудения и вырождения усадебного дворянства. С самой неприглядной стороны изображен быт российского дворянина-помещика, разорившегося, опустившегося, потерявшего вкус к культурной жизни. На страницах произведений Т. вырастает целая галлерея анекдотических героев, чудаков, вырождающихся самодуров, бездельников, беспредметных мечтателей, этих обломков прошлого, последних представителей дворянского поколения («Мишука Налымов», «Петушок», «Мечтатель», «Хромой барин», «Чудаки» и т. д.). В противоположность Бунину, Б. Зайцеву и другим эпигонам дворянской лит-ры Т. безжалостно разрушал поэтическую легенду «дворянских гнезд», реалистически обнажал застойный и пошлый быт усадебной России начала века. В этом направлении разработана Т. и тема уездных российских сумерек. Уездный врач, учитель, актриса, приехавшая в родные места («Деревенский вечер», «Прогулка», «Родные места»)—это жалкие, искалеченные жизнью, по-своему смешные люди, но в к-рых живет пусть нелепый и уродливый, но непосредст-

венный порыв к жизни, к счастью. Именно в «счастьи живой любви» видит Т. в эти годы единственный выход из пошлости и мертвечины окружающего. Эту здоровую, честную любовь противопоставляет писатель эротической мистике исступленной похоти декадентов («Любовь» и др.).

По своему стилю ранние произведения Т. продолжают традиции русского реалистического романа XIX в. Детальный психологический рисунок, неторопливое повествование, прерывающееся отдельными напряженно-драматическими сценами, характерные сюжетные ситуации (приезд героя—столичного жителя—в уездную глушь), лирический пейзаж, складывающийся из описания «тенистых парков» с «сырой листвой», заросших камышами прудов, «лунных бликов», «лунной сырости», типичный усадебный interieur, на к-рым лежит уже печать тления («запертые залы с портретами дам и кавалеров в напудренных париках, с золоченой мебелью, изъеденной мышами»... «потертые диваны и круглые столы и ноты в изъеденных корешках...»)—все это идет в русле русского усадебного романа.

В годы мировой войны, работая в качестве корреспондента русских и союзнических фронтов, Т. дал ряд военных корреспонденций («В Англии, на Кавказе, по Волыни и Галиции», 1916), рассказов («Прекрасная дама», «Маша», «Простая душа»), в которых Толстой пытался затушевать страшный лик войны, изобразить ее в спокойно-будничных тонах.

В 1918 Толстой создал свою замечательную повесть «Детство Никиты», завершающую цикл дворянских автобиографических произведений, восходящих к «Детству» Л. Толстого, к «Запискам Багрова внука» Аксакова.

В эмиграции Т. продолжал свои ранние стилизаторские опыты, написал комедию «Любовь—книга золотая», в к-рой однако сильна реалистически-бытовая струя: писатель-реалист обнажает всю грубость крепостнических нравов, скрывающихся под внешне-утонченной маской галантного XVIII в.

В 1921 в Париже написана Т. первая часть трилогии «Хождение по мукам»—роман «Сестры», отразивший новые настроения автора. Мировая война, на фоне к-рой развертывается действие, изображена в «Сестрах» совсем иначе, чем прежде. Фронт—бессмысленная бойня. Тыл пронизан духом разрушения и хищничества. Ценность этой книги в выразительном и рельефном воспроизведении буржуазной действительности—идейно политического и морального распада буржуазии, полнейшей деградации буржуазной интеллигенции в предреволюционный период. Представителям этого буржуазного декаданса, оторванным от народа, внутренне опустошенным, противопоставляет Т. образ своего положительного героя—Ивана Телегина, органически-цельного, мужественного человека, горячего патриота. Через здоровую, честную любовь к родине, к своему народу приходит Телегин к признанию революции. Хотя в первой части трилогии еще звучит утверждение личного счастья как высшего и неизменного начала («пройдут года, утихнут войны,—отшумят революции, и нетленным останется одно только,—кроткое, нежное, любимое сердце...»), но тема России и революции в конце романа становится доминирующей. В дальнейшем у Т. усиливается интерес к социально-политической тематике, к общественным проблемам. В романе «Восемнадцатый год» [1926] (второй том «Хождения по мукам») дано широкое полотно эпохи гражданской войны: здесь и белогвардейщина на Дону и Кубани, черноморский флот, корниловский поход, гайдамаки и махновцы на Украине, немецкая оккупация, сорокинская армия, наступление чехословаков, контрреволюционные заговоры в Москве. Однако в романе много незавершенных эпизодов, и наряду с яркими, запоминающимися сценами даются иногда беглые зарисовки—хроника событий. Эпиграф романа: «В трех водах топлено, в трех кровях купано, в трех щелоках варено. Чище мы чистого»—подчеркивает идейный смысл второй части трилогии. Право на личное счастье, очищение от мещанской мертвечины получают люди, прошедшие через труднейшие социальные испытания, люди, решившие коренные вопросы общественно-политических судеб России. Именно такой путь и проделывает герой романа. Иван Телегин, бывший царский офицер, должен пройти через боевой опыт Красной армии, чтобы, осудив свой замкнутый личный мирок, подобно России, притти через все испытания к счастию. Вадиму Рощину—упрямому идеологу «веры, царя, отечества, неделимой России и белого движения»—пришлось увидеть всю грязь и разложение белогвардейщины, чтобы разочароваться в ней и понять, что счастье России—где-то совсем в другом. По-своему проходят свой «путь очищения» и сестры, Катя и Даша. Так вырастает в «Восемнадцатом годе» проблема преодоления противоречия личного и общественного.

К периоду 1922—1927 относится цикл произведений Т., посвященных разоблачению белой эмиграции и послевоенной Европы («Рукопись, найденная под кроватью», и др.). Т. издевается над всеми старыми реликвиями и верованиями былой русской аристократии. Пройдя через все испытания константинопольского и парижского дна, белогвардейские «герои» потеряли главное—веру в себя, они омерзительны в собственных глазах. У них нет ни прошлого, ни будущего. Наиболее последовательна эта издевка в повести «Ибикус или похождения Невзорова» [1924]. Здесь путь белой эмиграции проделывает не какой-нибудь аристократ или денежный воротила, а незаметный конторщик с Мещанской улицы, Семен Иванович Невзоров, «обожающий великосветскую жизнь». Необычайные уголовные приключения его на белогвардейском юге превращают его то в конта Симон де Незор, то в Семилапида Невзораки, то в прожигателя жизни, то в содержателя константинопольского притона. Он—злейшая карикатура на белых эмигрантов, одержимых одним инстинктом самосохранения, готовых во имя этого чувства на любую уголовщину.

Тема послевоенной Европы, сбросившей с себя лицемерные буржуазные покровы «свободы, равенства и братства», отражена в произведениях: «Убийство Антуана Ривo» и «Черная пятница». Характерно обращение Т. в это время к жанру детектива, уголовного романа. Стремительная напряженная интрига, эффектные мелодраматические ситуации, резко контурная обрисовка характеров—специфичны для этого цикла произведений, по своей художественной манере отличного от ранней прозы Т.

Меньшее место занимает за эти годы в творчестве Т. тематика советской действительности. Она привлекается Т. гл. обр. для противопоставления мещанских будней героике гражданской войны. Так, в повести «Гадюка» [1928] трагически кончает свою жизнь боевая красноармейка, героиня гражданской войны, к-рая не может ужиться в советской повседневности, найти в ней смысл. Расцвет личности в гражданской войне и одновременно ее неумение найти свое место в новой обстановке,—таков смысл этой повести. Очень близка к ней по своей идейной направленности другая повесть Толстого—«Голубые города» [1927], на к-рой отразились сменовеховские влияния—неверие в осуществление коммунистических идеалов, утверждение их «нереальности». Молодой архитектор Буженинов, мечтающий о постройке «Голубого города»—символе коммунистического будущего,—сталкивается со страшной уездной действительностью. Убедившись в крушении своей мечты, он совершает убийство, поджигает город.

В тот же период Толстым написана серия утопических романов: «Аэлита», «Союз Пяти», «Гиперболоид инженера Гарина» и «Бунт машин» (пьеса). Эти произведения, часто наивные с точки зрения научно-технической достоверности самой утопии, интересны как попытки писателя заглянуть в будущее. Революция социальная побеждает, опираясь на силу технической мысли,—таков замысел этих произведений. Однако марсианская техника в конечном счете используется эксплоататорами для порабощения народа. Пафос голой техники, абстрактной технической выдумки характерен для таких произведений, как «Гиперболоид инженера Гарина», «Бунт машин» и т. д.

Жанровое многообразие Т. (от реалистически-бытовой повести к уголовно-политическому роману, детективной новелле, утопическому роману) увенчивается обращением к историческому роману.

Историческая тематика, в частности тема Петра I, имеет в творчестве Т. глубокие корни. Постоянный интерес Т. к русской истории возникает с 1916, с рассказа «Навождение». Здесь большие исторические события выражены однако не прямо, а в отраженной форме. История измены Мазепы и политической судьбы Кочубея дана здесь глазами смиренного послушника Трефилия, невольного свидетеля страданий дочери Кочубея. Этот рассказ по своему идейному содержанию и стилю тесно связан со всей дореволюционной усадебной прозой Толстого.

Образ Петра впервые появляется в исторической прозе Т. через год, в рассказе «День Петра». В этом произведении так же, как и в следующем, «На дыбе» [1921], реформы Петра, вся его деятельность рассматривается как исторически бесплодное дело. Крах, разочарование ждут одинокого гения, гигантская воля к-рого оказывается бессильной переделать Россию.

Решительному пересмотру подвергает Т. свои исторические идеи, связанные с утверждением алогизма исторического процесса, в романе «Петр I» (в настоящее время вышли две части, 1929—1934), одном из замечательных произведений, к-рым по праву гордится советская лит-ра. Роман о Петре наполнен новым содержанием, потому что новым оказалось прежде всего понимание самой истории. Поиному освещена в романе роль Петра и его дела.

В противоположность прежним своим взглядам на историю как на иррациональный, алогический процесс, Т. подчеркивает сейчас закономерность исторических явлений, вскрывает связи Петра с растущими силами эпохи, связь петровской политики с общим социально-экономическим положением России. В противоположность прежней оценке дела Петра как исторически бесплодного в романе значение Петра вырастает до огромных масштабов. При известной исторической ограниченности его роли, противоречиях эпохи Петр дан как подлинный русский национальный герой, как создатель русского государства, укрепивший его военную мощь и европейское значение. Т. показывает в своем романе историческую прогрессивность дела Петра, заключающуюся в победе разума и воли над стихией и косностью. Эта идея звучит в пафосе техники, усваиваемой Петром на Западе.

Конкретно-исторический подход к прошлому у Т. выразился в том, что, вскрыв прогрессивное значение деятельности Петра, подымающего «неповоротливые толщи» жизни «стародавней служилой Руси, съеденной вшами и тараканами», писатель показал вместе с тем ограниченность петровского дела. Россия вступает на путь европейского прогресса, сохраняя и укрепляя крепостническое государство. Слова В. И. Ленина о том, что Петр «ускорял перенимание западничества варварской Русью, не останавливаясь перед варварскими средствами борьбы против варварства», также получили в романе конкретное воплощение.

Со всей системой крепостнических отношений в романе связаны индивидуальные судьбы ряда героев. Для петровской эпохи крайне характерны головокружительные карьеры Меншикова и его сподвижников, бывшего крепостного мальчика, Алешки Бровкина. Это—энергичные, деятельные, по-своему талантливые люди, усвоившие однако все методы крепостнического обогащения и угнетения человека.

В беседе с немецким писателем Э. Людвигом товарищ Сталин, характеризуя Петра, сказал: «Петр сделал очень много для создания и укрепления национального государства помещиков и торговцев. Надо также сказать, что возвышение класса помещиков, содействие

нарождавшемуся классу торговцев и укрепление национального государства этих классов происходило за счет крепостного крестьянства, с которого драли три шкуры». В романе показана эта эксплоатация крестьянских масс, растущее разорение, брожение и смута среди народа. Народ бежит в леса, в раскольничьи скиты, в степи, вступает в разбойничьи шайки, «чтобы избыть тягло, жить по воле, не по указу государеву». Крестьянские бунты даны в романе как историческая неизбежность. Однако образы отдельных представителей этой обездоленной массы (цыган, кузнец Жемов, Федька Умойся Грязью) выглядят еще эпизодическими фигурами. Крестьянские бунты, столкновение крестьянской революции с крепостническим государством также не являются ведущим, стержневым моментом романа и только вкраплены в основное повествование.

Ярко описаны отдельные эпизоды раскольничьего движения. Исторически переосмыслив его, Т. сумел показать классовое расслоение в рядах раскольников. С одной стороны, раскольники-купцы, эксплоатирующие с помощью религии темный, забитый крестьянский люд, и рядом с ними беглые мужики—искатели правды. Сцена самосожжения дана в романе не как проявление религиозного экстаза, а как массовое убийство, насильственный акт со стороны вдохновителя «великой жертвы»—старца Нектария, который, сделав свое «божье дело», предпочел во-время удалиться из скита.

Глубоко реалистически раскрыт стержневой образ романа—грандиозная фигура Петра, с его «горячим нравом», «диким, жадным, встревоженным умом», гигантской волей, неукротимыми страстями, острой сметкой и находчивостью. Т. не боится снизить образ национального героя, введя в свое повествование ряд курьезных бытовых эпизодов, биографических деталей, рисующих иногда в несколько смешном виде «царя варваров». Многогранность, широта социального охвата исторического прошлого поражает в этом романе. Здесь не только дана целая галлерея исторических деятелей, начиная с «боярина древней крови» Хованского и кончая всесильным фаворитом, откровенным «мздоимцем» Алексашкой Меншиковым,—здесь отражены важнейшие исторические события за период мира и войны, взаимодействие и столкновение различных классов, различных бытовых пластов. Роман развертывается в хронологической последовательности. Тем не менее «Петр I» не хроника: исторические события и факты обобщены, образы исторических деятелей, их судьбы драматизированы.

Действие романа переносится из дворца в курную избу, из боярской усадьбы со «слюдяными окошечками» в «дымный кабак»—кружало, из Успенского собора в царский розыск и т. д. и т. д. При этом сочные колоритные описания быта не превращаются в мертвую декорацию, они органически врастают в художественную ткань романа, выполняют определенную сюжетную функцию. Реальные исторические детали романа не подчинены культу музейных «подлинников»—вещей, пейзажей, обрядов. Они всегда возникают в связи с конкретными действиями, с характеристикой, с отношениями героев.

Историческая экзотика, погоня за историческим анекдотизмом чужда автору советского исторического романа. Писатель-реалист, в свое время умело передававший колорит хиреющих дворянских усадеб, с еще большим проникновением воспроизводит стиль петровской эпохи. Но красочная бытовая деталь никогда не заслоняет у Т. основного, не служит самоцелью, она только помогает конкретизировать образы прошлого. Отсутствие натуралистического подхода характеризует тонкую передачу языка XVII в. Не перегружая романа архаической лексикой, Т. умело вкрапливает отдельные характерные черточки разговорно-просторечного языка того времени в речь персонажей и в авторскую речь.

«Петр I»—первый в современной нашей лит-ре настоящий исторический роман. «Книга—надолго»,—так характеризовал в одном из своих писем М. Горький это значительное произведение нашей современности. Это—роман, в к-ром философия истории выражена не в общих категориях, а в конкретных исторических образах.

От далекой истории переходит Т. к героическому прошлому нашей революции.

Повесть «Хлеб» [1937]—это повесть о великих и незабываемых днях гражданской войны. На основании материалов, собранных редакцией «Истории гражданской войны», писатель рассказал об одном из волнующих эпизодов нашего недавнего прошлого—о замечательном по своему героизму походе Ворошилова из Луганска в Царицын, об обороне Царицына, этого «форпоста революции», под руководством великого Сталина. Чем туже стягивалась петля голода, чем острее становилось положение молодой республики, окруженной кольцом белогвардейцев, интервентов, тем большее значение приобретала борьба за хлебный центр, за Царицын, являвшийся единственной связью с Волгой—этой «всероссийской житницей». В своей повести Т. показал, что «оборона Царицына, казавшаяся до этого делом одного Царицына, поднималась на высоту обороны всей Советской России».

«Спасение Царицына—спасение в эти страшные месяцы пролетарской революции»,—этим сознанием проникнуты не только вожди революции, гениальные ее полководцы—Ленин, Сталин,—это знает и каждый рядовой боец Ворошиловского Луганского отряда, и мужественный пролетарий—рабочий-путиловец Иван Гора, и самоотверженная героиня повести—батрачка Агриппина Чебрец.

На страницах своей волнующей повести Т. показал, как «начали обозначаться первые очертания костяка Красной армии», как в кровавых боях с немцами и белыми казачьими бандами, в схватках с мучительным голодом, в борьбе с гнусным предательством Троцкого выковывалась железная сила армии, росла и крепла ее боеспособность. Повесть Т. заражает этим «творческим духом Октябрьской социалистической революции», который был ясен величайшему оптимисту истории»—

В. И. Ленину, «провидящему в самые тяжелые минуты трудностей то новое, рождаемое этими трудностями, что можно было взять, как оружие для борьбы и победы».

В своей повести Т. запечатлел не только героические эпизоды гражданской войны, борьбы за хлеб, но и попытался дать величавые образы вождей революции—Ленина, Сталина, Ворошилова, людей стальной и «собранной воли», связанных с народными массами общими целями, общей неукротимой ненавистью к врагу.

Историческая хроника перерастает в эпопею о борьбе народных масс за социалистическую родину, за советскую власть, о великой и нерушимой связи народа и его вождей.

Т. известен также как активный деятель советской культуры, неоднократно выступавший перед лицом всего мира на защиту идей строительства социализма в СССР. Особенно ярким было его выступление в марте 1937 на Конгрессе культуры в Лондоне, где он рассказал о замечательных людях Советской страны, о смысле Сталинской Конституции и о социалистической культуре. 12 декабря 1937 Т. в числе других избранников народа вошел в качестве депутата от г. Старая Русса в состав Верховного Совета СССР. В 1938 награжден орденом Ленина, в 1939—орденом «Знак Почета». В том же году избран в действительные члены Академии наук.

Библиография: I. Собрание сочинений, 15 тт., Гиз, М.—Л., 1927—1931 (т. I—Четыре века; т. II—Хромой барин. Чудаки; т. III—Под старыми липами, Рассказы; т. IV—Через поле российское; т. V—Детство Никиты; т. VI—Хождение по мукам. 1-я часть трилогии. Сестры; т. VII—Аэлита; т. VIII—Похождения Невзорова или Ибикус. Повесть; т. IX—Голубые города. Рассказы; т. X—Гиперболоид инженера Гарина; т. XI—Гадюка. Рассказы; т. XII—Хождение по мукам. Вторая часть трилогии, кн. 1—Восемнадцатый год; т. XIII—Любовь—книга золотая и другие пьесы; т. XIV—На дыбе. Исторические пьесы; т. XV—Петр Первый. Роман). Собрание сочинений, 15 тт., изд. «Недра», М., 1929—1930 (т. I—Четыре века. Рассказы; т. II—Под старыми липами. Рассказы; т. III—Хромой барин. Чудаки; т. IV—Через поле российское. Рассказы; т. V—Детство Никиты; т. VI—Хождение по мукам. Первая часть трилогии. Сестры; т. VII—Аэлита; т. VIII—Черная пятница; т. IX—Похождения Невзорова или Ибикус; т. X—Гиперболоид инженера Гарина; т. XI—Подкидные дураки. Рассказы; т. XII—Хождение по мукам. Вторая часть трилогии. Кн. 1—Восемнадцатый год; т. XIII—Комедии о любви; т. XIV—Исторические пьесы; т. XV—Петр I); Собрание сочинений, 8 тт., изд. «Художественная литература», Л., 1934—1936, изд. продолжается (т. I—Под старыми липами. Детство Никиты. Рассказы; т. II—Хромой барин. Чудаки. Через поле российское; т. III—Повести и рассказы; т. IV—Похождения Невзорова или Ибикус. Гиперболоид инженера Гарина. Аэлита; т. V—Хождение по мукам; т. VI—Петр I; т. VII—Черное золото, Статьи; т. VIII—Драматургия); Избранные повести и рассказы, изд. «Художественная литература», Л., 1937; Хлеб (Оборона Царицына). Повесть. М., 1937. *Р. Мессер*

ТОЛСТОЙ Лев Николаевич [1828—1910].—I. Биография. Р. в Ясной Поляне, бывш. Тульской губ. Происходил из старинного дворянского рода. Дед Т., граф Илья Андреевич (прототип И. А. Ростова из «Войны и мира»), к концу жизни разорился. Отец Толстого, Николай Ильич (1795—1837, прототип Николая Ростова), участник походов 1813—1814, поправил свои дела, женившись на кн. Марии Николаевне Волконской (1790—1830, изображена в лице Марии Болконской). Т. с тремя братьями и сестрой рано остались сиротами: Николай Ильич умер внезапно в Туле на улице от удара. Первой опекуншей была тетка сирот гр. Александра Ильинишна Остен-Сакен. Наибольшее влияние на Т. в его детском возрасте оказала другая его, троюродная, тетка—Т. А. Ергольская. Все тетки, религиозно настроенные, стремились дать детям соответствующее воспитание, причем особое внимание уделялось светским манерам, знанию французского языка и т. п. Учителями Т. были немец Рессель (тип Карла Ивановича из «Детства и отрочества») и француз Сен-Тома (Сен-Жером из той же повести).



Портрет Л. Н. Толстого-студента, 1848

В 1841 умерла Остен-Сакен; новая опекунша, сестра Остен-Сакен, Пелагея Ильинишна Юшкова, недалекая светская дама, перевезла детей в Казань, где проживал ее муж. В Казани Т. жил до 1847. В 1844 он поступил в Казанский ун-т по разряду арабско-турецкой словесности философского факультета, в 1845 перешел на юридический факультет, но курса не кончил и был уволен из ун-та в 1847. По раздельному акту этого года он получил 1 470 дес. земли, в том числе Ясную Поляну, Крапивенского уезда, Тульской губ. Приехав туда, он решил заняться хозяйством, стремясь улучшить положение своих крестьян, но не достиг желаемого в условиях крепостного хозяйства (отразилось в незавершенном «Романе русского помещика», 1852—1856); часто переезжал с места на место: в 1848 Т.—в Москве, в 1849 мы его находим в Петербурге. Согласно его собственной дневниковой записи живет он «очень безалаберно, без службы, без занятий, без цели». То он начинает держать экзамены в Петербургский ун-т на степень кандидата прав, то предполагает принять участие в Венгерской кампании, то хочет служить по министерству иностранных дел. Наконец, летом 1849 Т. вновь поселился в Ясной Поляне, где между прочим занимался музыкой, определился на службу в Тульское губернское правление, «увлекается цыганами, охотой, кутежами». Однако при самых

непоследовательных поступках и безалаберной жизни, по дневнику, к-рый Т. с перерывом за 1860—1880 вел в продолжение всей жизни и который является исключительно ценным источником для его внутренней биографии, можно видеть, что у Т. никогда не прекращались искания при самом суровом суде над самим собой и непрерывной работе мысли. В дневнике мы находим данные о чтении Т. разнообразных книг с самых юных лет. На первом месте следует поставить Ж.-Ж. Руссо. Еще до этого Т. увлекался чтением, зачитываясь русскими былинами, сказками, стихами Пушкина, библейскими рассказами и др. К 1851 относится первое лит-ое произведение Т. «История вчерашнего дня», выполненное по плану: «написать нынешний день со всеми впечатлениями и мыслями, которые он породит». Этот неоконченный рассказ был напечатан лишь недавно, он писан под сильным влиянием Стерна. В том же году Т. отправился на Кавказ с братом Николаем Николаевичем; волонтером он участвовал в набеге, а в январе 1852 держал экзамен на звание юнкера и был зачислен на военную службу фейерверкером 4-го класса. В сентябрьской книжке «Современника» [1852] появилось первое печатное произведение Т.: повесть «Детство», к-рая сразу обратила на себя внимание критики. Первая повесть писалась свыше года и четыре раза заново редактировалась автором. Некрасов очень сочувственно отнесся к лит-ому дебюту Т., и вскоре в «Современнике» появился кавказский очерк Т. «Набег». Между тем военная карьера Т. была неудачна, его обходили наградами. 10 марта 1853 он записал в дневнике: «То, что я не получил креста, очень огорчило меня». В 1853 началась русско-турецкая война. В начале следующего года Т. был произведен в прапорщики и переведен в действующую армию. Он покинул Кавказ и в марте уехал в Дунайскую армию. В апреле из Бухареста Т. отправил Некрасову рукопись второй своей большой повести «Отрочество» (напеч. в «Современнике», 1854, № 10). При содействии Т. в группе офицеров штаба артиллерии Южной армии возникла мысль об устройстве общества для просвещения и образования солдат. В дневнике 1854 запись Т. неизменно заканчивается фразой: «важнее всего для меня избавление от пороков: лень, бесхарактерность и раздражительность», а под 4 марта 1855 он записывает: «Вчера разговор о божественном и вере навел меня на великую, громадную мысль, осуществлению которой я чувствую себя способным посвятить жизнь. Мысль эта—основание новой религии, соответствующей развитию человечества, религии Христа, но очищенной от веры и таинственности, религии практической, не обещающей будущее блаженство, но дающей блаженство на земле».

С ноября 1854 Т. принял участие в обороне Севастополя, где летом 1855 служил в самом опасном месте города—четвертом бастионе. Литературная деятельность Толстого не прекращалась, несмотря на военные обязанности, а также игру в карты и т. п. Толстой задумал издавать журнал «Военный листок». Николай I отказал в разрешении, тогда Т. обратился к Некрасову с предложением помещать в «Современнике» статьи, предназначавшиеся для неразрешенного «Военного листка». В Крыму Т. написал третью часть своей трилогии «Юность» и три очерка из севастопольских рассказов. Первый очерк из «Современника» (1855, № 6) был перепечатан в «Русском инвалиде», рассказ в отдельном оттиске был представлен вступившему на престол Александру II. Однако второй очерк председатель цензурного комитета хотел вовсе запретить «за насмешки над нашими храбрыми офицерами», и он был напечатан в № 8 «Современника» в 1855 с сильными цензурными искажениями. В следующем номере журнала появляется «Рубка леса». После сдачи Севастополя Толстой командируется в Петербург, где останавливается у Тургенева, знакомится лично с Некрасовым, Дружининым и рядом писателей и журналистов и завязывает обширные лит-ые связи. В № 1 «Современника» в 1856 появляется третий очерк «Севастополь в августе 1855 г.», впервые подписанный полным именем Т. (вместо Л. Н. Т.). За 1856 печатается также ряд других очерков Т. («Метель», «Два гусара», «Встреча в отряде с московским знакомым») и выходит первое отдельное издание рассказов Т. («Военные рассказы»). В ноябре 1856 Т. увольняется с военной службы.

В следующем году Т. предпринял заграничное путешествие; в Париже он присутствовал при казни гильотиной, что произвело на него неизгладимое впечатление; путешествовал по Швейцарии и Северной Италии. В Люцерне он был свидетелем эпизода с уличным певцом, который собрал большой круг изысканных слушателей, но в награду за труд не получил ни сантима. По свежим следам поразившей его картины он написал рассказ «Люцерн» («Современник», 1857, № 9), в к-ром выразил свое возмущение по поводу черствости цивилизованного общества. Кроме этого рассказа Т. по возвращении в Россию напечатал в 1858 и следующем годах ряд очерков и повестей («Альберт», «Три смерти», «Семейное счастие»), но они прошли незамеченными, что дало основание А. Григорьеву в 1862 отнести писания Т. к лит-ым явлениям, пропущенным критикой, и говорить о нем, как о забытом писателе.

В 1859—1860 Т. отдается школьному делу, занимаясь с крестьянскими детьми в Ясной Поляне. Летом 1860 он предпринял вторичное путешествие за границу в связи с болезнью своего старшего брата, Н. Н. Толстого. Вовлеченный в вопросы народного образования, Толстой познакомился с немецкими педагогами и писателями—Ф. Дистервегом и Б. Ауэрбахом, посетил в Берлине лекцию Дюбуа-Реймона, закупил педагогические издания и руководства; в Лондоне слушал Пальмерстона и Диккенса, познакомился там с Герценом, а через него с Прудоном, в Брюсселе—с польским революционером Лелевелем. Вернувшись в Россию, он с увлечением отдался школьным занятиям, называя себя приходским учителем, организовал в своем участке 12 школ и начал в 1862 издавать жур-

нал по вопросам народного образования «Ясная Поляна». Журнал просуществовал год и успеха не имел. В связи с ликвидацией крепостного права Т. был назначен мировым посредником. Деятельность Т. как посредника вызвала недовольство среди местных дворян, к-рые жаловались предводителю дворянства, что «все действия и распоряжения Толстого невыносимы и оскорбительны», возбуждают в крестьянах «враждебное расположение к помещикам» и принесут дворянам «огромные потери». В 1862 в Тулу направляется сыщик со специальным поручением следить за Т., а 6 и 7 июля в отсутствие Т. в Ясной Поляне производится обыск. Ничего



Л. Н. Толстой в 1868

«подозрительного» однако найдено не было, за исключением двух выписок из Герцена у одного из учителей. По поводу этого обыска Т. писал своей двоюродной тетке А. А. Толстой в Петербург: «Ежели бы можно было уйти куда-нибудь от этих разбойников с вымытыми душистым мылом щеками и руками, которые приветливо улыбаются... не видать всю мерзость житейского разврата—напыщенного, самодовольного, и в эполетах и кринолинах».

В сентябре 1862 состоялась свадьба Толстого с Софьей Андреевной Берс (1844—1919), дочерью врача Московской дворцовой конторы. Женившись, Т. целиком ушел в семейную жизнь и, вместе с тем, в заботы о своем имении. Он стал отцом многочисленного семейства (всего 13 человек детей, из них пятеро умерли малолетними).

В первых двух номерах «Русского вестника» [1863] были напечатаны две новые повести Т.: «Казаки» (писалась с перерывами более 10 лет) и «Поликушка».

В 1860-х гг. создается самое грандиозное произведение Т. «Война и мир». Первоначально первые две части романа были напечатаны под названием «1805 год» в «Русском вестнике» (1865, №№ 1 и 2; 1866, №№ 2, 3 и 4), затем печатание в журнале приостановилось; продолжая работать над романом, Т. предполагал его назвать «Все хорошо, что хорошо кончается»; отдельным изданием роман под своим окончательным заглавием вышел в 1867 (три тома), 1868 (четвертый том) и 1869. Для работы над источниками романа и наблюдением за печатанием его Толстой несколько раз ездил в Москву, а в сентябре 1867 выезжал в Бородино для изучения Бородинского поля в связи с описанием сражения. Работа над романом продолжалась в общей сложности около шести лет. В 1870 Т. был усиленно занят изучением греческого языка. В 1872 он выпустил «Азбуку» (с книгами для чтения), встреченную вначале неодобрительно, впоследствии весьма популярную. На 1873—1877 падает работа над «Анной Карениной», замысел которой восходит к 1870, когда С. А. Толстая написала о Т. в своем дневнике: «Вчера вечером он мне сказал, что ему представился тип женщины, замужней, из высшего общества, но потерявшей себя. Он говорил, что задача его сделать эту женщину только жалкой и не виноватой и что, как только ему представился этот тип, так все лица и мужские типы, представлявшиеся прежде, нашли себе место и сгруппировались вокруг этой женщины». В лице Левина с его увлечением хозяйством и привязанностью к семейной жизни Т. частично изобразил самого себя; в образе Китти и отчасти Долли отражены черты С. А. Толстой. Первоначально Т. предполагал выпустить роман отдельным изданием, но в 1874 оставил это намерение и со следующего года стал печатать «Анну Каренину» в «Русском вестнике». Роман публиковался в журнале в 1875 (№№ 1, 2, 3, 4), 1876 (№№ 1, 2, 3, 4, 12) и 1877 (№№ 1, 2, 3, 4); эпилог Катковым напечатан не был, т. к. он считал неприемлемым высказанное в эпилоге отрицательное отношение Т. к добровольческому движению в пользу сербов. Заключительная часть романа была выпущена Т. отдельной книгой (1877).

Вслед за тем Т. возвращается к своим старым замыслам романа «Декабристы» и романа времени Петра I, пытается создать роман из крестьянской жизни, но эти замыслы остаются неосуществленными. Начинаются усиленные искания в области религиозно-философской, связанные с недовольством Т. существующим строем, условиями социального неравенства и культовой стороной религии. В результате этого возникает целый ряд произведений Т. этического, социального и религиозного характера: «Исповедь» [1882], «В чем моя вера?» [1883], «Так что же нам делать?» [1885], «О жизни» [1887], «Критика догматического богословия» (1880—1881; вышла впервые за границей в 1891 и 1896) и «Соединение, перевод и исследование четырех евангелий» (1880, 1891, издано 1892). Эти произведения систематически запрещались в России. В них нашли свое выражение к этому времени окончательно определившиеся взгляды Т. как идеолога патриархального крестьянства. Все эти произведения создавались тогда, когда Т. вновь пришлось соприкоснуться со

столичной жизнью. Для образования детей семья Т. в 1881 переехала в Москву, проживая там по зимам. Городская жизнь представлялась Т. особенно ненормальной, и он обычно спешил скорее покинуть город, чтобы замкнуться в деревенской тиши; там он отдавался земледельческим работам: сам пахал, косил и т. п., помогал беднейшим крестьянам.



И. Репин. Портрет Л. Н. Толстого, 1891

С 1881 начинается ряд политических и общественных выступлений Т., приведших к тому, что в Т. стали видеть представителя оппозиционных групп. Т. при вступлении на престол Александра III обратился к нему с увещеванием не казнить убивших его отца; 6 июня 1881 он записал в своем дневнике: «Революция экономическая не то что может быть, а не может не быть. Удивительно, что ее нет». В январе 1882 Т. принял участие в трехдневной московской переписи и посетил притоны «самой страшной нищеты и разврата». С сентября 1882 за Т. был установлен секретный надзор «вследствие сношения с сектантами»; в сентябре 1883 Т. отказался по религиозным убеждениям от исполнения обязанностей присяжного заседателя. В октябре того же года ему было запрещено публичное чтение о Тургеневе. К началу 1885 относится первый отказ от военной службы (Залобовского) под влиянием сочинений Т.

Не оставлял Т. и художественной работы. Он лишь перешел к другому жанру. Т. создал ряд народных рассказов («Чем люди живы», 1881, «Упустишь огонь—не потушишь», 1885, и др.). В конце 1884 Т. совместно с В. Г. Чертковым было основано народное книгоиздательство «Посредник», ставившее целью издание и распространение в народе картин и рассказов в духе учения Т. Для этого издательства Т. был написан ряд мелких рассказов. Создаются им и большие художественные произведения: «Смерть Ивана Ильича» [1886], драма «Власть тьмы» [1886], «Плоды просвещения» (напис. 1886—1889, изд. 1890), «Хозяин и работник» (напис. 1894—1895, изд. 1895) и «Крейцерова соната» (напис. 1887—1889, изд. 1890), первоначально запрещенная цензурой и напечатанная по личному разрешению Александра III в результате настойчивых хлопот С. А. Толстой, добившейся свидания с царем. К началу 1890-х гг. относится работа Т. по оказанию помощи голодающим. Еще в 1872 Т. работал на этом поприще в связи с голодом в Самарской губ. В голодные годы (1891—1893) Т. организовал помощь голодающим в Рязанской губ. Статья Т. «О голоде» [1891] была запрещена цензурой, но появилась в Англии. В связи с этим правая пресса начала травлю против Т. Свою доктрину о непротивлении злу насилием Т. изложил в трактате «Царство божие внутри вас» (напис. 1890—1893, изд. 1894), а взгляды на искусство—в статье «Что такое искусство?» [1897—1898]. В 1890 Т. познакомился с произведениями Генри Джорджа и увлекся идеей уничтожения земельной собственности и системой единого налога (налога на земельную ренту), выдвинутой Джорджем. В 1898 Т., протестуя против преследования сектантов, принял деятельное участие в переселении духоборов в Канаду. На это дело Т. пожертвовал свой авторский гонорар по договору с А. Марксом, к-рый купил для печатания в «Ниве» последний роман Т. «Воскресение», выходивший в продолжение 1899; публикация эта значительно пострадала от цензуры.

22 февраля 1901 состоялось определение Синода об отлучении Т. от церкви. Это постановление привело к обратным результатам. Т. сделался объектом оваций и многочисленных выражений сочувствия. Популярность Т. достигла мирового масштаба, ни один писатель не пользовался при жизни такой славой и авторитетом. Как это было естественно для Т., он во время событий 1905 относился несочувственно к революционным методам борьбы. Тем не менее его заявления и воззвания объективно служили делу революции. Таково было напр. его воззвание «Не могу молчать» [1908] с протестом против смертных казней. Последние годы жизни корреспонденция Т. разрослась до грандиозных размеров: Т. получал письма со всех концов мира с самыми разнообразными вопросами—политического, социального, этического и личного характера; дочери, знакомые и последователи неустанно исполняли при Т.



Л. Н. ТОЛСТОЙ. *С портрета Н. Н. Ге.*

обязанности секретарей. Из художественных произведений последнего десятилетия, не напечатанных при жизни Толстого, следует назвать: повесть «Хаджи Мурат» (писалась с 1896 по 1904), «Отец Сергий», «После бала» [1903]. К этому же периоду относится усиленная работа Т. над составлением книг ежедневного чтения. В 1903 выходят «Мысли мудрых людей на каждый день». В 1906 был выпущен Т. «Круг чтения»—«избранные, собранные и расположенные на каждый день мысли многих писателей об истине, жизни и поведении». Вскоре этот сборник подвергся новой переработке и прошел восемь редакций. Новое издание «Круга чтения» появилось уже в 1910.

Последний год жизни Т. был омрачен тяжелой семейной обстановкой. С. А. Толстая уже с начала 1880 не сочувствовала общественно-политическим и религиозным взглядам Т. В 1883 Т. выдал ей доверенность на ведение всех имущественных дел. С 1885 С. А. Толстая стала издательницей произведений мужа. Т. тяжело переживал то обстоятельство, что из издания его сочинений извлекается материальная польза. В 1891 с согласия жены он опубликовал письмо в газетах об отказе от права авторской собственности на последние произведения. Семейные условия и режим дома продолжали тяготить его. Несколько раз ему приходила мысль об уходе (в 1884, 1885, 1897). В 1910 обстановка еще более осложнилась. В своем духовном завещании Т. распорядился, чтобы все его произведения не были ничьей частной собственностью, возложив на младшую дочь исполнение своей воли. Завещание скрывалось, но С. А. Толстая о нем догадывалась; кроме того в середине 1910 у нее появились симптомы истерического заболевания. Положение Т. стало невыносимым. В продолжение ряда лет лелея в себе мечту о выходе из условий не удовлетворявшей его жизни, он ночью 28 октября 1910 принял окончательное решение и тайком ушел из дому. Побывав у своей сестры в Шамардине (бывш. Калужской губ.), Т. решил ехать дальше, на Кавказ, но, простудившись, принужден был сойти на станции Астапово (бывш. Рязанской губ., ныне «Лев Толстой»), где и скончался от воспаления легких. Смерть Т. послужила поводом для ряда демонстраций, имевших большое общественное значение при царившей тогда реакции. *П. Попов*

II. Творчество. Т.—гений, выдвинутый эпохой, подготовившей революцию 1905. «Его мировое значение, как художника, его мировая известность, как мыслителя и проповедника, и то и другое отражает, по-своему, мировое значение русской революции» (Ленин, Соч., т. XIV, стр. 400).

Деятельность Т. определялась двумя поворотными пунктами русской истории—1861 и 1905.

Сам писатель, как нельзя лучше, по мнению Ленина, определил, в чем состоял перевал истории за эти полвека. «...У нас теперь... все это переворотилось и только укладывается», говорит о России Т. устами своего героя Левина. «Переворотилось» крепостничество, «укладывался» новый, буржуазный строй. Шла быстрая, тяжелая, острая ломка всех «старых устоев» старой России; шло быстрое развитие капитализма; но крепостничество было еще живучим, цепким, оно держало в помещичьей кабале деревню, отданную на разграбление капиталу.

Остатки средневекового рабства переплелись с капиталистическим порабощением, порождая невиданное разорение, нищету, все бедствия жизни народных масс, пробуждая их революционное сознание. Этот переходный период выдвинул Т.—гениального художника-аналитика с его неизменным стремлением познать переплетение социальных противоречий, разрешить «великий» вопрос социального неравенства.

Потомок графов Толстых и князей Волконских, Т. по рождению принадлежал к высшей помещичьей знати. Но и в первые десятилетия жизни и творчества, когда еще крепка была его связь с барской средой, он видел крушение феодального мира и стал на путь переоценки прошлого и осознания нового.

Ленин писал: «Острая ломка всех „старых устоев“ деревенской России обострила его внимание, углубила его интерес к происходящему вокруг него, привела к перелому всего его миросозерцания» (Соч., т. XIV, стр. 405). Т.—выдающийся художник-психолог, несравненный мастер бытописания, но прежде всего—писатель больших общественных интересов, и его художественные достижения неотделимы от того, что Ленин определял как «безбоязненную, открытую, беспощадно-резкую *постановку* Толстым самых больных, самых проклятых вопросов нашего времени...» (Соч., т. XIV, стр. 403). Ленин подчеркивал в Т. стремление «дойти до корня», хотя сам же показал, что до корня Т. не дошел. Но способность писателя итти против своих же верований, надежд и предрассудков, величайшая честность—были залогом высших достижений писателя, к-рые Ленин определил как «срывание всех и всяческих масок». Т.—величайший представитель критического реализма в мировой лит-ре.

«Критика Толстого,—писал Ленин,—потому отличается такой силой чувства, такой страстностью, убедительностью, свежестью, искренностью, бесстрашием в стремлении „дойти до корня“, найти настоящую причину бедствий масс, что эта критика действительно отражает перелом во взглядах миллионов крестьян, которые только что вышли на свободу из крепостного права и увидели, что эта свобода означает новые ужасы разорения, голодной смерти, бездомной жизни среди городских „хитровцев“ и т. д.» (Соч., т. XIV, стр. 405—406).

В творческом пути Т. нет периода лит-ых начинаний, ученичества. В 1851—1852 Толстой пишет «Детство»—свое первое произведение, сразу же получившее полное признание. Гений писателя сказался во всей своей мощи и самобытности уже в «Детстве»; оно принадлежит к числу совершенных, вошедших в мировую классическую лит-ру произведений Т. У него были, конечно, и предшественники и учителя. Руссо произвел на молодого Т., по

его словам, «огромное впечатление». Многими чертами своей деятельности—лит-ой, философской, педагогической—Т. близок Руссо—великому французскому просветителю, идеологу буржуазной революции. В период писания «Детства» Т. увлекался Стерном, его «Сентиментальным путешествием» и Тепфером («Bibliothèque de mon oncle»). Записи дневников этих лет свидетельствуют о том, как внимательно-критически следил Т. за современной лит-рой, а отзыв о «Капитанской дочке» Пушкина показывает, как сознательно писатель вырабатывал свою художественную манеру, улавливал тенденции времени, ставил новые задачи. Т. писал: «Проза Пушкина стара—не слогом,—но манерой изложения. Теперь справедливо—в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самих событий».

Нужно отметить распространение в начале 50-х гг. в русской журнальной беллетристике жанра автобиографии (см. книгу Б. Эйхенбаума «Лев Толстой», кн. 1, 50-е годы, 1928, ч. I, гл. 4). Так, «Детство» выступает перед нами в историко-литературных связях и как создание гения, в котором в характерной для эпохи форме отражены ее общественные противоречия.

У Т. был свой путь, к-рым он шел к созданию первых художественных произведений: это—дневники. Они имеют огромное значение для понимания творческой индивидуальности Т. Основа дневников молодости, охватывающих десятилетие с 1847 по 1857,—самонаблюдение: Т. им буквально захвачен. С точностью чувствительного механизма он отмечает каждое душевное движение; он разлагает душевную жизнь, и она отражена в дневниках во всех тончайших изгибах противоречивого движения. Чернышевский первый дал проницательную характеристику толстовского самонаблюдения. Он писал в статье о «Детстве и отрочестве», о «Военных рассказах»: «Внимание графа Толстого более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других: ему интересно наблюдать, как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления... переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять странствует... как мысль, рожденная первым ощущением, ведет к другим мыслям, увлекается дальше и дальше...». Т., по словам Чернышевского, занимает «сам психический процесс, его форма, его законы, диалектика души, чтобы выразиться определительным термином».

Т. как бы учился на себе. Но т. к. самонаблюдение никогда не доставляет Т. самоудовлетворения, т. к. Т. при всем пристальном внимании к своему интимному миру никогда не замыкается в себе, самонаблюдение приводит к объективному наблюдению, вырабатывает умение объективно раскрывать «диалектику души». «Кто не изучал человека в самом себе,—писал Чернышевский,—никогда не достигнет глубокого знания людей... Мы не ошибемся, сказав, что самонаблюдение должно было чрезвычайно изострить вообще его (Толстого) наблюдательность, приучить его смотреть на людей проницательным взглядом».

Дневники молодости показывают, как сплетены были в Т. самонаблюдение и самоосуждение, причем ясно проступает характерное для Т. противоречие. Он конкретен в наблюдениях пороков и слабостей, выводы же даются в отвлеченных нравственно-этических категориях. Т. со своим проникновением в человеческую индивидуальность в то же время исходит из отвлеченного представления о человеке и нравственности. Поэтому так силен в Т. ригоризм, поэтому так много места отводит он «правилам»: он пишет «Правила для развития воли», «Правила в жизни», «Правила вообще»; устанавливает н о р м у поведения, к-рой никогда не достигает. Самонаблюдение—одно из самых ярких проявлений толстовского индивидуализма. А вместе с тем в Т. жили могучие социальные стремления. «Я» Толстого не заслоняло мира; напротив, Т. мыслил свою жизнь и деятельность направленными к пользе и счастью людей. «Ежели пройдет 3 дня,—пишет он,—во время которых я ничего не сделаю для пользы людей, я убью себя».

Много лет спустя после написания «Детства», в 1878 и в 1903, Т. возвращается к теме своего первого произведения и пишет два отрывка «Первые воспоминания» и «Воспоминания моего детства».

В обоих произведениях ясней, чем во всем остальном творчестве Т., выступают отличительные черты того социального мира, к которому писатель принадлежал по рождению и к-рый исторически осужден был на разложение и гибель. Это—мир патриархального барства, высшей помещичьей, неслужилой знати. Т. писал о своем отце в «Воспоминаниях»: «Он не только не служил нигде, но даже все друзья его были такие же люди свободные, не служащие, и немного фрондирующие правительство Николая Павловича. За все мое детство и даже юность наше семейство не имело близких сношений ни с одним чиновником». В «Детстве» феодальная патриархальность и культура быта заслоняют в сознании молодого автора отношения эксплоатации и угнетения, и жизнь помещичьей среды рисуется как светлая картина жизни семьи, где родичи, чада и домочадцы, господа и слуги образуют как бы «естественное» единство. Так написаны главные образы повести—maman и ее нянька Наталья Савишна. С ними более всего связан маленький герой повести; с этими образами и гармонирует детское любовно-радостное восприятие мира. Нельзя было удачней найти композицию. Идеализированный мир старого барства дан через призму детских восприятий, в к-рых так естественны радость жизни, доверчивость, любовь к близким. Идеализация приглушена; наивная патриархальность отношений выступает художественно убедительной. В повести нет ни слащавости, ни сентиментальности. Ее образы тем более убедительны, что отодвинуты в прошлое, овеяны грустью воспоминания. «Детство» написано взрослым человеком, сознающим, что «невозвратима» «счастливая, счастливая пора детства». В

светлое течение рассказа смерть матери вводит трагические ноты; в гармонию входит разлад. Он едва диссонирует в «Детстве», усиливается в «Отрочестве» и «Юности», воплощаясь в образе юного героя. Николенька Иртеньев «склонен к умствованию», к анализу себя и окружающих. Это и отличает его от родичей, барски-самонадеянно принимающих жизнь, «удаляя от себя», как говорил Т., ее темную сторону. Николенька живет напряженной внутренней жизнью, работой пытливой мысли. Анализ не убивает в нем внимания к социальному миру, в к-ром он живет. Напротив, началом отрочества, т. е. формирования своей личности, Иртеньев считает тот момент, когда впервые начинает «чувствовать» и «сознавать» (слова Т.) жизнь других людей.

Иртеньев начинает собой галлерею толстовских героев: Нехлюдов («Утро помещика»), Пьер Безухов, Андрей Болконский, Левин, Нехлюдов («Воскресение»)—все они не отделяют судьбы своего «я» от решения коренных социальных вопросов.

Рисуя скрытую игру душевных сил человека, Т. заставлял своих лучших героев жить общественными интересами времени. Мы видим бесконечно изменчивое течение духовной жизни, зависимой, как показывает Т., от того большого общественного мира, в к-ром человек живет. Постановка вопросов, что так подчеркивал в Толстом Ленин, вплетена в изображение «диалектики души», и это сообщает образам Т. ту полную глубокую жизненность, к-рая выделяет писателя как художника-психолога во всей мировой лит-ре.

Стремления Иртеньева, рожденные смутным сознанием социальной несправедливости, приводят к усиленной работе мысли и к личному совершенствованию, а не к деятельности среди людей. Это и характерно для всего творчества Т. Он возвышался до беспощадно-резкой постановки «самых больных, самых проклятых вопросов» и в то же время переключал эти политические и социальные вопросы в морально-этические. А это всегда связано с гипертрофией сознания, внутренней жизни в изображении человека. Отсюда своеобразная структура образов у Т.: преобладание внутренних монологов и диалогов, «неслышных разговоров», контрастность процесса душевной жизни—взлеты и падения, порожденные противоречиями личности.

Идеализированный мир патриархального барства, уходящий в прошлое, связанный с «невозвратной» порой детства, и человек нового поколения, юноша, который, несмотря на приверженность к родичам — людям «comme il faut», охвачен нравственной тревогой, упорно анализирует себя и окружающих, осуждает их и себя, страстно ищет новое место и назначение свое в жизни—вот сущность идейной и художественной композиции толстовской трилогии. В ней выразил писатель свое осознание распада феодального мира—одного из главных социальных явлений эпохи.

«Отрочество» писал Толстой в 1852—1854, «Юность» в 1855—1856 наряду и вперемежку с другими вещами, из к-рых главные—военные рассказы («Набег», 1852; «Севастополь в декабре», 1855; «Севастополь в мае», 1855; «Севастополь в августе», 1855; «Рубка леса», 1855; «Встреча в отряде с московским знакомым», 1856) и «Роман русского помещика», 1852—1856. «Роману» этому Т. придавал большое значение, называя его «полезной и доброй книгой». Широкие общественно-актуальные замыслы «Романа русского помещика» зрели в то время, когда Т. был участником войны на Кавказе и Крымской кампании.



Д. Кардовский. Иллюстрация к повести Л. Н. Толстого «Детство»

Пафос военных рассказов—правда. Задача Т., в противовес лит-ой традиции—изображению громких военных подвигов,—воспроизвести свои наблюдения с самой трезвой, суровой правдой. Т. так и пишет: он рисует войну «не в правильном, красивом и блестящем строе, с музыкой и барабанным боем, с развевающимися знаменами и гарцующими генералами, а... в настоящем ее выражении—в крови, в страданиях, в смерти...». Т. обличает военную знать, ужас и мерзость царской войны—братоубийственной бойни.

Т. в военных рассказах выступает великим сердцеведцем. «Неслышные разговоры», которые ведут с собою люди в обстановке войны—в виду смертельной опасности, в последние мгновения угасания сознания—не могут не быть глубоко искренними. Но автору этого мало. Он вмешивается в самонаблюдение героя, он «исправляет» и «объясняет», уничтожает иллюзии, показывает «как оно есть на самом деле». Сокровенные человеческие побуждения—простые, как инстинкт жизни, возвышенные, как стремление исполнить свой долг—и вожделения тщеславия и корысти подняты из глубины душевной. Т. не устает изобличать себялюбие, самодовольство, самолюбование, не покидающие человека даже в предсмертные минуты (напр. сцена смерти

Праскухина в «Севастополе в мае месяце»). Он дает ряд зарисовок офицеров из военной знати и показывает, как ими владеет мелкое честолюбие, низменная корысть, как все они тянутся быть «аристократами» и завидуют друг другу.

Замечательно, что в изображении Т. солдаты, люди народной массы чужды индивидуализма и поэтому чужды расчетов тщеславия. Они просты, «естественны»,—что подчеркивает Т. Они не стараются скрыть страх смерти, естественно боятся смерти. Но именно солдаты и люди, им по духу близкие, как напр. бедный армейский капитан Хлопов, храбры настоящей, непоказной храбростью; сила героизма, мужества, любви к родине таится в народной массе. Мысль Грибоедова («1812 год») и Лермонтова («Бородино») о роли крестьянско-солдатской массы в войне 1812 получила свое подлинное развитие у Т. В «эпопее Севастополя», пишет Т., «героем был народ русский». Эта мысль движет повествование «Войны и мира».

Характерна для военных рассказов такая постановка вопроса: «Мне интереснее знать, каким образом и под влиянием какого чувства убил один солдат другого, чем расположение войск при Аустерлицкой или Бородинской битве». Человек с его «неистребимой», как думал Т., жаждой личного счастья всегда был перед глазами писателя. Т. не дал решения проблемы личного и общественного—этой основной проблемы всего его творчества, не дал ответа на вопрос о причинах войны. Но всем содержанием рассказов, их суровой правдой Т. протестует против братоубийственной бойни. Это — пацифистский протест. Т. не знает, кто бросил массы людей, не имеющих основания враждовать друг с другом, в огонь войны, не знает общественных законов, управляющих действиями людей, и потому обращает свои взоры к природе, и его протест принимает форму противопоставления человека и природы. В этом учителем Т. был Руссо, предшественником в русской лит-ре—Лермонтов.

Т. видит бесконечность жизни природы. Эта мысль имела для писателя огромное значение. От нее он шел дальше—к пониманию того, что неистребима жизнь народа, нации. Лучшие произведения Т. оставляют впечатление, что судьбы отдельных людей, о к-рых рассказывает автор, включены в судьбы человечества, в жизнь мира, исполнены какой-то закономерности и смысла.

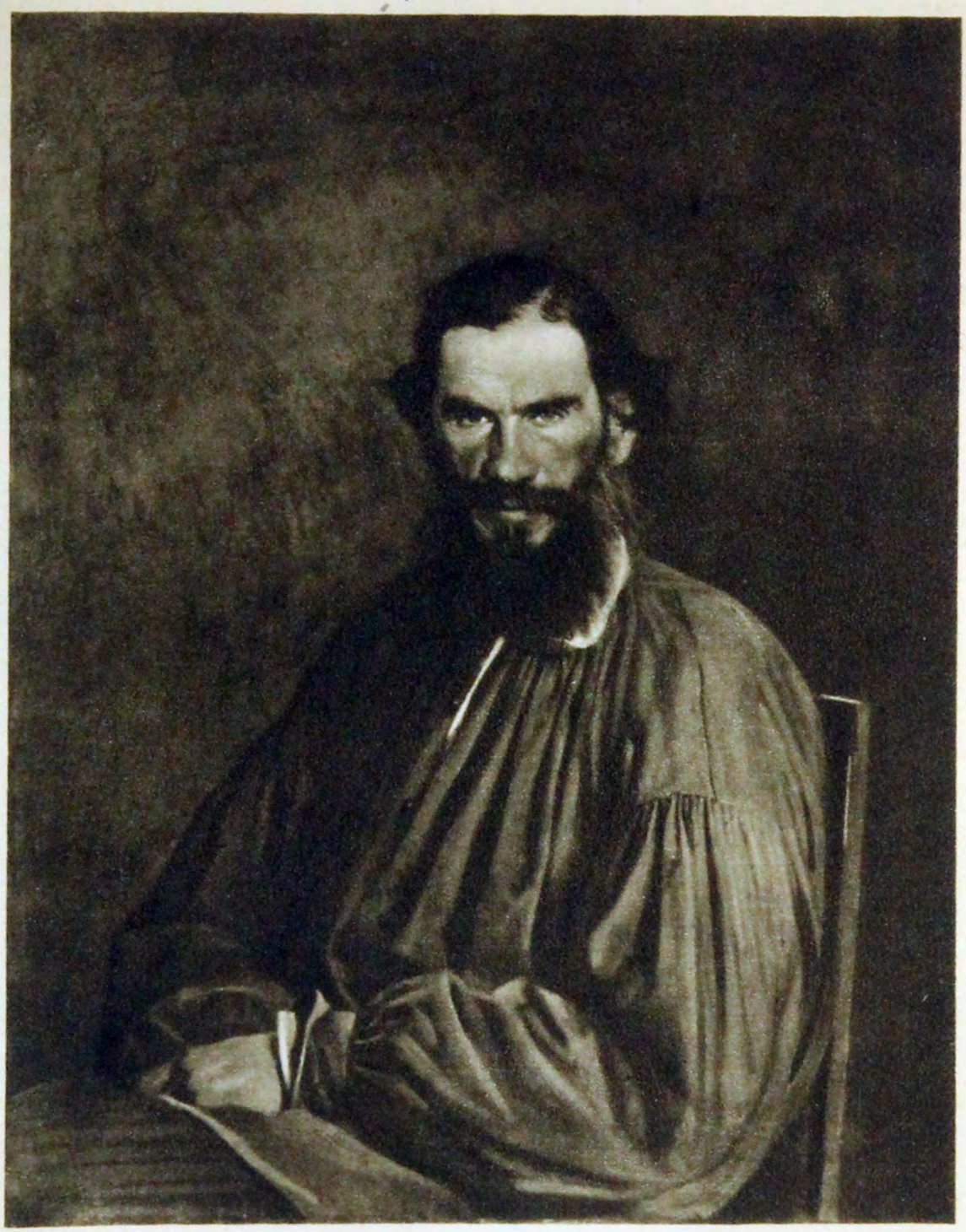
Философская насыщенность рассказов Толстого определяет их своеобразную структуру. Сюжет их распадается на несколько событий, эпизодов, связанных идейным единством; Т. даже в рассказах стремится широко охватить жизнь, контрастно сопоставить людей различных социальных групп или различные человеческие характеры. Он перебивает развитие сюжета философско-лирическими отступлениями, не ослабляя ни эффекта исполненных действия сцен, ни живой пластичности образов. В рассказах, отягощенных сложным сюжетом, философскими отступлениями, Т. достигает удивительной гармоничности и завершенности композиции. Это тем более замечательно, что большинство рассказов Т. заканчивается не эффектной развязкой сюжета, а лирической сценой, рассуждением.

Военные рассказы Т. были актуальны и по содержанию и по форме; они входят в тот поток полурассказов, полуочерков, «статей», по терминологии Некрасова, к-рые в 40-х гг. вытесняли поэму и новеллу. Не случайно свою «Рубку леса» Т. посвятил Тургеневу, знаменитому в то время автору «Записок охотника»—типичного для эпохи сборника рассказов и очерков.

К 1856, т. е. ко времени, когда вышли в свет произведения первого творческого десятилетия—трилогия, военные рассказы, «Метель», «Два гусара», «Утро помещика» (все три вещи 1856), Толстой—признанный писатель. Положительно вся критика,—в том числе и революционно-демократическая — Чернышевский, Некрасов, Анненков, Боткин, Дружинин, Григорович, Тургенев,—говорят о Т. как о выдающемся таланте. И когда молодой, 27-летний писатель, участник севастопольской обороны, приезжает в 1855 из Дунайской армии в Петербург, его встретили с восторгом. Т. попадает в гущу лит-ой жизни, в круг «Современника», он живет у Тургенева, близко знакомится с Некрасовым и с Дружининым. Все чувствуют в нем недюжинную силу. Он радуется своему успеху, но успех не кружит ему головы, не усыпляет критического отношения к себе, к окружающим. Все, знавшие Т. в это время, отмечают его неустанное движение вперед, его могучий духовный рост.

Т. попал в Петербург в момент напряженной общественной и лит-ой борьбы. Крушение николаевской монархии обнажило разложение крепостнического строя, подымается волна крестьянских восстаний, назрели условия и силы социального переустройства. Общество активно живет политическими и социальными интересами, из к-рых главный—вопрос об уничтожении крепостного права. Авангардные позиции занимают и руководящую роль ведут революционные крестьянские демократы, против них выступает дворянско-буржуазный блок. Это кипение классовой борьбы получает живое выражение в лит-ре, публицистике, критике. Дворянско-буржуазные писатели и критики во главе с Дружининым и вкупе с Тургеневым нападают на Чернышевского, стремясь всеми мерами ослабить революционное воздействие «Современника». В это время Т., как и всегда, далек от профессионально-литераторских интересов. По живым следам сражений под Севастополем он писал в дневнике: «Много политических истин выйдет наружу и разовьется в нынешние трудные для России минуты. Чувство пылкой любви к отечеству, восставшее и вылившееся из несчастной России, оставит надолго следы в ней. Те люди, которые теперь жертвуют жизнью, будут гражданами России и не забудут своей жертвы».

Но автор этих пророческих строк и севастопольских рассказов вместе с тем и помещик, принадлежащий по рождению к высшей помещичьей знати. В Т. в эту пору только лишь пробуждается сознательное противопоста-



Л. Н. ТОЛСТОЙ
С портрета И. Н. Крамского, 1873

вление себя барской среде. Правда севастопольских рассказов и есть тот художественно обобщенный материал трезвых и честных наблюдений, к-рый, накапливаясь, будет все более и более углублять это противопоставление и приведет писателя к разрыву с родной по рождению средой. В 50-е гг. Т. встает на этот путь исканий, но еще крепка его связь с помещичьей Россией. Т. выступает против Чернышевского—вождя крестьянской революционной России. На некоторое время его лит-ыми советниками и друзьями становятся Анненков, Дружинин, Боткин—«бесценный триумвират». Выступая против Чернышевского и возглавляемого им революционно-демократического направления, Т. подчеркивает свое резко отрицательное отношение к политике. Он предлагает организацию журнала в противовес «Современнику» для борьбы с политикой, к-рая угрожает, по его мнению, искусству. В действительности это означало организацию сил для борьбы с революционным направлением в лит-ре и общественной мысли. Однако замысел издавать журнал заглох. Т. было не по пути ни с Дружининым, ни с Фетом, этими ярыми поборниками и представителями теории «чистого искусства». Т. и в это время при всей враждебности к Чернышевскому и его направлению, был очень далек от дружининского эстетизма и фетовской безыдейности. Он быстро «объелся», по выражению Тургенева, Дружининым. Общество либеральных «праздно-болтающих» литераторов становится вскоре ему «противным». По самому существу своей творческой индивидуальности, по складу ума и общественным замыслам Т. враждебен либералам. Он видит лицемерный характер их позиций, половинчатость, дряблость. Ленин подчеркивал в Т. «стремление дойти до корня». Именно это и чуждо сознанию либералов. Антагонизм между ними и Т. сказался в отношении его к Тургеневу. Отзывы Т. о произведениях Тургенева показывают, что ссоры между писателями, едва не закончившиеся дуэлью и приведшие к длительному разрыву, не случайны и причина их более глубокая, чем простое несходство характеров. Интересно описание ссоры между писателями, сохранившееся в воспоминаниях Фета: «Я не могу признать,—говорил Толстой,—чтобы высказанное вами было вашим убеждением. Я стою с кинжалом или саблею в дверях и говорю: „пока я жив, никто сюда не войдет“. Вот это убеждение. А вы друг от друга стараетесь скрывать суетность ваших мыслей (разрядка моя.—*М. Ю.*) и называете это убеждением». Это—меткая, прозорливая характеристика сознания и поведения либералов, это—не в бровь, а в глаз Тургеневу, к-рый, как известно, «грешил» свободомыслием и каялся, к-рый приглушал в своем творчестве противоречия жизни. Т. их обострял, а не замазывал.

Т. был чужд также и славянофилам. «Славянофилы тоже не то», пишет он Боткину, быстро разглядев «тупость» и «ограниченность» славянофилов. С кем же этот «дикий», по выражению Чернышевского, человек? Для выяснения позиций Т., без чего нельзя понять его творчества, нужно знать, как он решал основной, разделявший общество на партии, вопрос того времени—освобождение крестьян. Т.—за освобождение. Вспомним, что «главная», по его словам, мысль «Романа русского помещика»: «невозможность жизни правильной помещика—образованного нашего века—с рабством. Все нищеты его должны быть выставлены и средства исправить указаны».

В 1858 Т. вместе с Тургеневым и Хомяковым в числе 105 дворян Тульской губ. подписал мнение о необходимости освобождения крестьян от крепостной зависимости с наделением их землею за выкуп. Но анализ сложившейся обстановки приводил Т. в смятение. На собственном опыте он убеждался, что крестьяне не хотят «освобождения» с выкупом, считая землю своей. Т. отлично понимал, что вопрос именно в том и заключается—чья земля—и что перед помещиками стоит, по его словам, «выбор резни или нищеты».

Документы, относящиеся к освобождению крестьян,—главные из них—письмо к Блудову и «Записка о дворянстве»,—интересны тем, что в них Толстой устанавливает «чрезвычайно важные», по его мнению, и действительно существенные факты; он разоблачает либеральные иллюзии, хотя и не делает правильных выводов из фактов и наблюдений. Но трезвость и честность, беспощадно-острая наблюдательность и неусыпный критицизм ведут вперед Т.

Т. обладал таким бесстрашием самобытной мысли, такой великой способностью видеть сложное движение жизни и сводить сложность к самым простым, очевидным вопросам, такой, как говорил Достоевский, «исступленной прямолинейностью», что в то время, когда «все переворотилось» в стране, он не мог не стремиться познать и распутать переплетение мучительных социальных противоречий. Это и привело Т. к народным массам.

В 1856 Т. обрабатывает отрывки задуманного в 1852 «Романа русского помещика» в небольшую повесть «Утро помещика». Критики и комментаторы Т. рассматривают обычно повесть как автобиографическое произведение, отразившее планы и хозяйственную практику Т., в частности неудачную попытку освобождения крестьян. Но повесть далеко выходит за пределы автобиографичности, и не в ней ее значение. Герой «Утра помещика»—князь Нехлюдов—прямой наследник Иртеньева и Нехлюдова из «Юности». Искание цели и обязанностей жизни движет им, он уходит с проторенной дороги светской карьеры.

Искание это—первые шаги отхода от господствующего класса феодальной России. В «Утре помещика» нашла выражение мысль писателя о назревшем социальном конфликте между крепостным крестьянством и помещиками.

Все попытки Нехлюдова изменить «жалкое и бедственное» положение своих крестьян кончаются постыдной неудачей. Нехлюдов не доходит до простой мысли, что положение крестьян коренным образом изменится, когда его земля станет крестьянской, хотя жизнь, как показывает Т., приводит его к этой одной, единственно реальной, мере.

«Глубокой и трезвой правде» (слова Некрасова о Т.) не изменяет Т. Он рисует беспро-

светную жизнь крестьянства—бедность, невежество, мрак и показывает, что барские проекты встречают неколебимое недоверие крестьян. Пред нами два враждебных мира, и между ними невозможно примирение. В этом идейное значение повести и сила ее художественной композиции. Т. сам наносит удар своим верованиям, как художник-реалист идет против надежд и симпатий, воплощенных в образе Нехлюдова.

В 1857 Т. от имени Нехлюдова («Из записок князя Нехлюдова»—«Люцерн») рассказывает о своих заграничных впечатлениях, дает критику буржуазного строя и его цивилизации.

Поразительно, с какой силой и всесторонним охватом жизни поставил Т. в маленьком рассказе основные вопросы буржуазного прогресса: политического и общественного устройства, несоответствия нравственного уровня общества и его культуры. В этом отношении «Люцерн»—характерное произведение, отразившее то время, когда в России побеждал буржуазный строй, а на Западе проявились противоречия его развития. Но Т. не в силах был ответить на поставленные вопросы, что отражало отсталость общественных отношений в России. Для Т. как будто не существует не только революционной, но и радикальной философской политической мысли Европы. Он не только не идет дальше Руссо, но зачастую растворяет идеи последнего в реакционной мистике.

Хаос остро ранящих противоречий и конфликтов обступает писателя. «Неразрешимая бессмыслица!»—восклицает он и возводит свое недомыслие в закон жизни, хватается за «боженьку», благословляющего личное совершенствование, при к-ром до поры до времени уживаются нищий певец и богатый лорд.

В 1858 написан рассказ «Три смерти». Умирают три существа: барыня, мужик и дерево. Барыня—«жалка и гадка», мужик и дерево—прекрасны. Т. поясняет это в письме к Ал. Андр. Толстой (от 1 мая 1858): «Его (мужика) религия—природа, в которой он жил. Он сам рубил деревья, сеял рожь и косил ее, убивал баранов, и рожались у него бараны, и дети рожались, и старики умирали, и он твердо знает этот закон... Une brute (скотина) есть счастье и красота, гармония со всем миром, а не такой разлад, как у барыни...» (разрядка моя.—*М. Ю.*). Вот чего искал Т. всю жизнь, во всей своей деятельности—гармонии личности с миром. Он действовал в орбите буржуазного индивидуализма, неизменно, упорно стремясь выйти за его пределы, что и означало найти гармонию, уничтожить разлад личности с миром. Т. не находил реального пути осуществления своих стремлений, ограниченный пределами, поставленными эпохой и обществом, его породившими. Вот почему Т. постоянно, мучительно размышлял о смерти—уничтожении материального «я». Образ ее проходит через все творчество, завершаясь «Смертью Ивана Ильича».

В 1862—после почти двухлетней «остановки»—«отступления» из лит-ры в педагогику—Т. заканчивает «Казаков».

Повесть писалась более десяти лет и вобрала в себя заветные мысли и любимые образы; то была «поэма»—так сам Т. вначале называл эту вещь—о личности, народе и природе. Три произведения созвучны были впечатлениям и замыслам Т., когда он работал над «Казаками»: «Измаил-бей» Лермонтова, «Цыганы» Пушкина, «Илиада» Гомера. Главное, что соединяет на этот раз имена Пушкина, Лермонтова и Толстого,—это антитеза человека цивилизованного мира и народа, не испорченного цивилизацией, живущего одной жизнью с природой. Т. эту антитезу наполняет новым философским содержанием и потому ищет новой формы ее воплощения. Связь «Казаков» с романтическими поэмами осложняется влиянием античного эпоса. В дневнике 1857 Т. отмечает, что под влиянием чтения «Илиады» решил «переделать всю кавказскую повесть».

Оленин бежит из «неволи душных городов». Он продолжает искания Нехлюдова. Т. берет любимого героя в особом плане. Олениным руководит, как показывает Т., «всемогущий бог молодости», не позволяющий ему надеть на себя «первый попавшийся хомут». Оленин с его по-молодому живым и сильным восприятием неведомого мира казачьей станицы, с его восхищением природой, в к-ром сливаются эстетическое чувство и физическое наслаждение, сделан носителем идеи возвращения к естественному состоянию. Тенденция воплотилась, оделась плотью психологически-убедительного образа. В ряду достижений Т. образ Оленина выделяется тем мастерством, с каким показано рождение мысли из ощущений и переживаний.

Оленин любит красавицу-казачку Марьяну как «олицетворение прекрасного природы» и, любя ее, чувствует себя «нераздельною частью всего счастливого божьего мира». Оленин хочет жить, как Лукашка и Ерошка, согласно законам, к-рые проложила природа «солнцу, траве, зверю, дереву». Тогда, думает Оленин, замолкнет немолчный голос: «кто я? и зачем я?» Но все решения Оленина иллюзорны. И сила Т. в том заключается, что, показав с исключительной психологической и художественной убедительностью возникновение этих решений, он сам же их опровергает. Т. показывает, что ничего не выходит из опрощения Оленина.

Мысли, к к-рым через сложную историю личности приходит Оленин, от лица матери-природы проповедует дядя Ерошка. Ерошка—великий охотник, знающий повадку всякого зверя и птицы, поистине—бог лесов и удалой казак-джигит—одно из самых оригинальных и естественно-живых воплощений пантеизма. Оленин и Ерошка—две стороны одного явления—исканий Толстого. Оленин—реалистический тип, Ерошка—романтизированный образ казака, устами которого Толстой высказывает заветные мысли. Проповедь пантеизма сливается с чудесным проникновением в жизнь природы; образ Ерошки приобретает силу подлинно художественного создания. Несравненно более типичны образы Лукашки, Марьяны. Толстой не заставляет их произносить философско-лирические

монологи. Их внутренняя жизнь дана скупыми чертами. Лукашка и Марьяна даны во внешнем. В изображении «видимости» мира сказался и пластический, и чисто живописный талант Т. Этюды пейзажей в записной книжке 1856 замечательны живописностью в точном смысле этого слова. В Марьяне и Лукашке это мастерство направлено к тому, чтобы передать красоту внешности—пропорций, линий, цвета: чисто живописная игра красок сочетается со словесной лепкой тела, рельефно-скульптурной рисовкой его позы, движений. Это не значит, что образы казаков лишены духовности, внутреннего содержания. Художник нашел форму, наиболее соответствующую содержанию сознания людей, о к-рых он говорил, что «они сами в себе», к-рые не выделились как личности из патриархального коллектива. Вместе с тем Т. нашел наиболее выразительную художественную форму своих философских идей. Т. вложил в изображение природы и красоты человеческой, как красоты природы, большое прогрессивное содержание, несмотря на идеализацию стихийности и неизменности жизни народной, которую Т. сливал с жизнью природы. Утверждение превосходства трудящегося народа над праздным командующим меньшинством, воплощение в художественном образе материального, «естественного» человека — имели прогрессивный смысл и значение. «Холстомер», идейно завершающий «Казаков» (писался в 1863),—гимн природе и обличение собственников, отрицание собственности.

Наряду с «Казаками» и «Холстомером» писался «Поликушка» (1861—1862)—мрачная правдивая история крепостного, о к-рой Тургенев отзывался: «даже до холода спинной кости пробирает». «Поликушка»—типичное произведение 60-х годов в том смысле, что «доля народа» занимает автора и он изображает ее не только сочувственно, но с присущей ему силой реализма. И в то же время—в 1863—1864 Т. пишет «Зараженное семейство» — антихудожественную комедию, направленную против «Новых людей» (так называлась комедия в одном из черновых набросков), прежде всего против Чернышевского, к-рый и выведен в комедии в карикатурно-клеветническом виде. «Зараженное семейство» имело злободневно-реакционный характер: оно писалось в ответ на роман Чернышевского «Что делать?»

С 1857—1858 назревает в Т. первый кризис, приведший в 1860 к отступлению от лит-ры. В творческом пути Т. мы наблюдаем несколько таких «остановок»; они знаменуют подведение итогов пройденного, а это всегда совпадает с тем, что противоречия жизни и сознание своего бессилия их разрешить начинают особенно донимать, «ранить» писателя; в исканиях выхода он вступает в новую фазу развития.

Осенью 1859 Т. начинает свои занятия с крестьянскими детьми в яснополянской школе и увлекается педагогической деятельностью. Педагогические воззрения Толстого связаны с его взглядом на исторический прогресс, а решение этого боевого вопроса времени имело непосредственное отношение к творчеству Толстого.

Т. отрицал исторический прогресс. Он развернул широкую, острую критику всех форм прогресса в капиталистическом развитии, проявив, как всегда, гениальную наблюдательность. Но критика эта даже в свое время не имела общественно-передового значения



Е. Лансере. Иллюстрация к повести Л. Толстого «Хаджи Мурат», 1913

(что понял и вскрыл Чернышевский) потому, что велась с позиций прошлого и приводила к реакционным выводам. «Общего закона движения вперед человечества нет,—заявляет Т.,—как то нам доказывают неподвижные восточные народы». Эту цитату из статьи Т. «Прогресс и определение образования» приводит Ленин, разъясняя, что «именно идеологией восточного строя, азиатского строя и является толстовщина в ее реальном историческом содержании» (Соч., т. XV, стр. 101). В статье «Прогресс и определение образования» Т. ставит самый значительный вопрос своей переходной пореформенной и дореволюционной эпохи—о капиталистическом развитии России. Ленин указал на близость Т. к народникам в разрешении этого вопроса. Толстой отвергал для России путь европейского развития. И также в народническом духе Толстой дает положительную программу: «По понятиям русского народа, увеличение благосостояния состоит в равномерном разделении земель».

В 1863, в обстановке усиленного интереса русского общества к проблемам истории, в связи со своими же раздумьями по этим вопросам, Т. принимается за работу над романом «Декабристы». Он в это время—в расцвете своего гения. Вначале «Декабристы»

и «Война и мир» мыслились автором как одно произведение. В 1863 написан был отрывок—три главы о возвращении декабриста Лабазова из Сибири. Т. оставил начатое, от настоящего перейдя к 1825. «Постепенно перед автором,—пишет Софья Андреевна со слов Т. в 1884,—раскрывались все глубже и глубже источники тех явлений, которые он задумывал описать: семья, воспитание, общественные условия и проч. избранных им лиц; наконец он остановился на времени войны с Наполеоном, к-рое и изобразил в „Войне и мире". В конце этого романа видны уже признаки того возбуждения, к-рое отразилось в событии 14-го декабря 1825 года». Эта данная С. А. со слов автора, а потому авторитетная творческая история проливает свет на самое сложное его произведение. Т. обрисовывает ход работы над романом как работы историчной. Так оно в действительности и было. Т. изображает события военной и гражданской мировой истории, вплетает их в картины семейной, общественной жизни России. Цари и полководцы и солдатская масса, герои и масса, девочка и девушка Наташа, с ее ограниченным, исполненным очарования молодости, счастливым личным миром, и Андрей Болконский, Пьер Безухов, живущие сложными общественно-политическими интересами времени, дипломатическая возня и события, где кровью, а не болтовней решаются человеческие судьбы, передвижения армий, сражения, военные смотры, советы, смерти и рождения,—все это входит в грандиозно раздвинутые рамки толстовского романа. Широта охвата действительности—его выдающееся идейное и художественное качество. Сила Толстого, его композиционное мастерство—в сочетании грандиозности масштабов с занимательностью. «Война и мир»—хроника: события развиваются во временной последовательности с такой динамикой, с таким разнообразием приемов контраста или внутреннего глубокого созвучия, что большой философский роман по увлекательности можно сравнить с новеллами и повестями Пушкина. Т. сохранил пушкинское мастерство «интереса самих событий», сочетав его с «интересом подробностей чувства».

В первых двух томах романа изображены войны 1805—1807 России, Австрии и Пруссии против бонапартистской Франции; во втором томе международная военно-политическая история отступает перед картинами мирной жизни, хотя и здесь несколько ярких эпизодов и сцен воскрешают такие значительные события, как Фридландское сражение, Тильзитский мир. В изображении 1805—1807 сказались противоречия Т. как исторического романиста. С одной стороны, он со всей присущей ему силой художественной правды рисует безвестных героев войны—Тимохина, Тушина. В этих томах Т. верно показывает образы Кутузова и Багратиона как талантливых стратегов и мужественных полководцев—среди бездарных карьеристов-военачальников, штабных офицеров-трусов. С другой стороны, Т. искажает действительность, когда делает ответственным за аустерлицкое поражение австрийское командование и рисует Александра I в духе царедворческих писаний. В письме Билибина рассказано (не случайно только лишь рассказано) о «комедии» бездарного руководства кампанией 1807, вопиющих беспорядках в армии, о грызне между собою военачальников и голоде солдат, к-рых Билибин иронически называет «третьим врагом» генералов. Денисов—герой, олицетворяющий храбрость и честность неподкупного патриота, отдан под суд за то, что отбил провиант для своих голодающих солдат, а Берг и Друбецкой, знающие о выгодах службы под командою высокопоставленных лиц, удачно делают карьеру. Вот верные очертания военной действительности, встающие под пером Т. Но они заслоняются светлыми картинами барского быта. Т. как будто не видит связи между беспечальным житьем крепостников-помещиков—Болконских, Ростовых—и голодом солдат, страшными солдатскими лазаретами. Т. увлекает семейность, домашность патриархальной землевладельческой знати, он любуется архаической фигурой старого князя Болконского и саркастически рисует придворную знать.



М. Башилов. Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Война и мир»

Своеобразная толстовская сатира преследует представителей светского дворянства: так даны салон Анны Павловны Шерер, мать и сын Друбецкие, семья Курагиных, являющая пример экономического, социального, морального вырождения дворянства.

Изображение «мира» преобладает над изображением «войны» в первых томах романа,

охватывающих события, предшествующие войне 1812. Т. колеблется между двумя планами—лично-семейным и историческим. Очертания романа меняются, пока материал 1812, в к-рый углубился писатель, не подсказал мысли, соединившей оба плана. Т. ее впоследствии определил: «Чтобы произведение было хорошо, надо любить в нем главную основную мысль. Так в „Анне Карениной" я любил мысль семейную, в „Войне и мире" люблю мысль народную вследствие войны 1812 года». Война, решавшая вопрос национальной независимости, открыла перед писателем источник силы нации—социальную и духовную мощь народа. Народ творит историю. Эта мысль озарила все события и лица. «Война и мир» стала историческим романом, получила величественную форму эпопеи. Т. шел вперед вместе с работой над романом.

Появление «Войны и мира» в печати вызвало самую разноречивую критику. Радикально-демократические журналы 60-х гг. встретили роман ожесточенными нападками. В «Искре» за 1869 появляется «Литературно-рисовальное попури» М. Знаменского [В. Курочкина], пародирующее роман. Н. Шелгунов отзывается о нем: «апология сытого барства». На Т. нападают за идеализацию барской среды, за то, что оказалось обойденным положение крепостного крестьянства. Но роман не получил признания и в реакционно-дворянском лагере. Некоторые его представители договорились до обвинения Толстого в антипатриотическом направлении (см. П. Вяземского, А. Нарова и др.). Особое место занимает статья Н. Страхова, к-рый подчеркивал обличительную сторону «Войны и мира». Очень интересна статья самого Т. «Несколько слов по поводу „Войны и мира"» (1868). Т. как бы оправдывался в некоторых обвинениях, когда писал: «В те времена тоже любили, завидовали, искали истины, добродетели, увлекались страстями; та же была сложная умственно-нравственная жизнь...»

Спор о «Войне и мире» решен историей—ленинской оценкой Т., всенародным признанием его в нашей стране.

Демократы-шестидесятники не видели,— это была не вина, а беда их,—исторически верного содержания «Войны и мира». Оправдание Т. не в том, что в романе есть обильный материал обличения: не в обличении пафос произведения. Но любовно выписанные картины старого барства Т. осветил сознанием гибели, распада патриархального феодального мира. В изображении Т. этот распад связан с крушением дворянской государственности. В своем ответе критикам Т. как бы говорил: не все высшее сословие состояло из Митрофанушек и Салтычих. А в романе своем он показал, что лучшие люди дворянства в своем стремлении переделать существующие общественные порядки или обречены на трагическое одиночество и гибель, как Андрей Болконский, или принуждены итти против дворянского государства, как Пьер Безухов. В «Войне и мире» нет изображения крестьянства; богучаровский бунт дает искаженное представление о крестьянских восстаниях. Автор романа как будто не видит крепостнических порядков, сверху донизу пронизавших помещичью жизнь. Анненков правильно отмечал, что Т. умудрился обойти в романе разночинцев, а Тургенев указал на отсутствие в «Войне и мире» «декабристского элемента». Ни влияние французской просветительной философии, сильное в образованном дворянском кругу, ни влияние заграничных походов 1814—1815 на



М. Башилов. Пьер Безухов. Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Война и мир»

развитие декабристского движения не отражены в достаточной мере в романе. Но глубоко подняты были Т. иные мощные пласты действительности; настолько верно отразил он некоторые существенные стороны жизни русского общества и государства начала прошлого века, что отразил тем самым целостность общественных противоречий. И с исторической необходимостью выступили причины и предпосылки декабристского движения.

В галлерее персонажей «Войны и мира» выделяются неустанной работой мысли Андрей Болконский и Пьер Безухов. Они как бы призваны осветить критическим сознанием окружающую нерадостную действительность. Как Николенька Иртеньев и Нехлюдов, они охвачены нравственной тревогой, самоанализ обостряет их социальные стремления. Болконского отличает редкая в героях Т. черта—«практическая цепкость». Он не довольствуется отвлеченными выводами, он не успокаивается отвлеченными размышлениями об истине и добродетели. Болконский—феодал по своему социальному положению, прямой наследник своего отца — екатерининского вельможи. Традиции поколений тяготеют над ним, они пронизали его психику, что сказалось ясно напр. в его отношении к

Сперанскому. И в то же время враг Сперанского, ярый поборник крепостнической монархии — Аракчеев враждебен Болконскому. Болконский должен выбирать между антипатичным ему Сперанским и «холопом венчанного солдата». Он не делает выбора, отстраняется от жизни потому, что у него есть Лысые Горы—боярская вотчина, где можно окопаться, временно уйти от государственной деятельности. Болконский, как и многие герои Т., двойственен. Его двойственность заключается прежде всего в той «несообразности положения человека и его моральной деятельности», о к-рой писал Т. еще в «Отрочестве». Болконский—феодал, но деятельность его сознания направлена против феодального мира. «Вторая душа» Болконского—душа человека, к-рый преклоняется перед гением Наполеона, сознает свои недюжинные силы, жаждет власти и славы, мечтает о «Тулоне». Он осуществляет первые мероприятия по улучшению положения крестьян: подобно Онегину, «ярем он барщины старинной оброком легким заменил».

Противоречия «двух душ» в Андрее Болконском не были бы так остры и трагичны, если бы они не осложнялись пониманием ничтожности той деятельности, к-рую отводит ему действительность. Андрей ищет великой общественно-полезной деятельности, полного проявления своей индивидуальности и не находит, потому что действует в пределах дворянской государственности. Бесплодность деятельности «практически цепкого» Болконского, его одиночество являются обличением дворянской государственности.

В критике не без основания установилось мнение, что Т. модернизировал людей изображаемой эпохи—10—20-х гг. прошлого века. Модернизация, к-рую вносит Т. в образ Андрея Болконского, это—сознание своего бессилия. Оно могло возникнуть после декабристского разгрома, после либеральных реформ, как отражение противоречий буржуазного общества. «Ах, душа моя, говорит Болконский Пьеру, последнее время мне стало тяжело жить. Я вижу, что стал понимать слишком много. А не годится человеку вкушать от древа познания добра и зла». Это гордое и горькое признание Болконского звучит как самоопределение Т., настолько верно в нем схвачены основные черты толстовского мировоззрения. «Познание добра и зла»—анализ действительности, в к-ром сильна негативная сторона и к-рый не приводит к пониманию хода исторического процесса, отчего «тяжело жить»,—это и есть определительная черта Т.—художника-аналитика, величайшего жизнелюбца, но и пессимиста.

Болконский по своему психическому складу, как индивидуальность, контрастирует с Пьером Безуховым, оттеняет его наивную доверчивость и отвлеченность его «умствований». Но не случайно они друзья. Их жизненные пути сходятся, что подчеркивает их социально-типическое сходство. При всей своей склонности к отвлеченным размышлениям Пьер не удовлетворяется масонством. Ему близка идея «собственного исправления и очищения», но он не успокаивается на ней, ищет практического осуществления идеи общественного блага. Т. вскрывает безрезультатность проектов Пьера, они никогда не спасут и не мо́гут спасти и только тешат самолюбие барина-филантропа. Т. констатирует двойственность своего героя, разрыв между отвлеченным стремлением к благу и эмпирическими наблюдениями зла, разрыв, парализующий общественную активность.

В эпилоге романа Пьер показан одним из организаторов тайного общества, будущим декабристом. Он упоминает о Тугендбунде, устав к-рого был положен в основу Союза благоденствия. Замечательно, что в его рассуждениях отчетливо сказались будущие противоречия декабристского движения. Пьер решительно выступает против Александра I и его правительства—Магницкого, Аракчеева. И тут же оговаривается, отвечая на возражения Николая Ростова, к-рый грозит по приказу Аракчеева «рубить» членов тайного общества: «мы только для того, чтобы Пугачев не пришел зарезать моих и твоих детей...»

Роман, изображавший эпоху безраздельного помещичьего господства, принял мрачные очертания. Не просто обличение высшего сословия, а неспособность дворянства управлять страной и народом, двойственность и бессилие его интеллигенции—вот выводы, к к-рым, вопреки своим первоначальным намерениям, пришел Т. и к-рые вели его к народу.

Т. написал художественную историю войны 1812 как национально-освободительной народной войны.

Т. делает честь то, что он показал различие между захватническими, империалистскими и национально-освободительными войнами. Ленин писал о наполеоновских войнах: «...когда Наполеон создал французскую империю с порабощением целого ряда давно сложившихся, крупных, жизнеспособных, национальных государств Европы, тогда из национальных французских войн получились империалистские, породившие *в свою очередь* национально-освободительные войны *против* империализма Наполеона» (Соч., т. XIX, стр. 181).

Т. подробно описывает события с момента вступления Наполеона в Россию вплоть до изгнания французов. Картинами из рассказа выделены важнейшие моменты: Бородинское сражение, совет в Филях, ожидание Наполеоном депутации от «бояр», оставленная Москва, партизанская война. Целеустремленность романа: показать, что силой исторического процесса является народ, масса, а не личности, герои. На армию Наполеона, ставшую орудием национального порабощения, на интервентов, захватчиков, к-рые, разоряя страну, вторгались в жизнь миллионных масс, обрушилась «дубина народной войны». И Наполеон был побежден.

Т. рассказывает о безвестных героях, огнем встретивших неприятеля в оставленном Кремле. «Кто были эти люди, никто не знал». Т. рисует партизанское движение, уничтожившее по частям наполеоновскую армию—армию, к-рая, по верным словам Т., «в самой себе несла уже тогда неизбежные условия

гибели». В народных массах живет непокоримая сила—«скрытая теплота» патриотизма—эта главная мысль, как лейтмотив, развита в образах и картинах эпопеи 1812. Но цель народа, пишет Т., была одна: «очистить свою землю от нашествия». И Кутузов, олицетворяющий в изображении Т. «народное чувство... во всей чистоте и силе его», отрицательно относится к продолжению войны после изгнания французов из пределов России.

В национально-освободительной войне Т. увидел единство личных и общественных интересов; это—один из основных вопросов романа и всего творчества Т. В действительности единство осуществлялось в условиях классовой борьбы. Т. этих условий не понимал. В своем устремлении к народу Т. растворил личность в массе, в «роевой» жизни, теоретически «подкрепив» это реакционнейшей философией истории.

Перед нами кричащие противоречия. Толстой—великий художник человеческой индивидуальности. Но Толстой же—мыслитель, не только отрицающий роль личности в истории, но и субъективное начало в людях, составляющих народную массу. Толстой—упрямый отрицатель разума, проповедник стихийности, исказивший в угоду этим своим воззрениям многие исторические лица, в том числе и такие значительные в романе, как Наполеон, Кутузов. Роль Кутузова сводится в изображении Т. к тому, чтобы не мешать стихийному ходу событий, и тем самым решительно отвергается значение познаний, энергии, воли человека в руководстве событиями. Т. саркастически рисует Наполеона, как ребенка, который, держась за тесемочки, привязанные внутри кареты, воображает, что он правит. С другой стороны—сила Т. в том, что он открыл историческую перспективу в «Войне и мире», показал мощный подъем народного национального самосознания. Но, противореча себе, он отказывает в сознательности народной массе и возводит в закон жизни темноту, покорность крепостного крестьянства, взращенную веками рабства. В Платоне Каратаеве верно схвачены некоторые черты наивного, патриархального крестьянства — способность приноровляться ко всяким обстоятельствам, «сносливость», покорность, вековое давление норм христианской морали. Это рабское долготерпенье Толстой возводит в идеал, делает олицетворением всего «русского, доброго и круглого». Но как центральная фигура крестьянской России, России, которая, восставая против помещиков, дала отпор национальным поработителям, Платон Каратаев — ложный образ.

«Для человеческого ума недоступна совокупность причин явлений»—вот смысл толстовской философии истории. И, как всегда в таких случаях, на помощь приходит «боженька».

«Вот именно идеологией восточного строя, азиатского строя и является,—писал Ленин,—толстовщина в ее реальном историческом содержании. Отсюда и аскетизм, и непротивление злу насилием, и глубокие нотки пессимизма, и убеждение, что „все — ничто, все — материальное ничто“ („О смысле жизни“, стр. 52), и вера в „Дух“, „начало всего“, по отношению к каковому началу человек есть лишь „работник“, „приставленный к делу спасения своей души“, и т. д.» (Ленин, Собр. соч., т. XV, стр. 101).

Но, побеждая «толстовщину», в романе выступает художественное воссоздание «громадно-несущейся жизни». «Без ложной скромности—это как Илиада», говорил Т. о «Войне и мире».

Жизнь дворянского общества предстала в «Войне и мире» в таких картинах быта, семейности, повседневности, за плотью к-рых угадывается костяк общественных отношений. Сквозь живую игру индивидуального в образах Т. проступают грани социального типа. В критике распространено мнение, будто бы образы Т. лишены типичности. Нет ничего ошибочней этого взгляда. Старый граф Ростов, как и Василий Курагин или Друбецкой,—это типические характеры в полном смысле этого слова. Но особенность Т. в том, что социальная сущность не обнажена, не дана первым, крупным планом, как у Салтыкова-Щедрина напр., а проступает сквозь разноречивые, изменчивые проявления характера.

Для Т., художника-гуманиста, его герои, от императора до Платона Каратаева, от прославленных деятелей до рядовых участников,—это прежде всего обыкновенные люди. Т. охотно показывает, как прославленные деятели, а в ту пору—это цари, полководцы, совершают обыденные дела. Т. сводит признанных героев с пьедестала, лишает их героизм ореола, показывая героизм трудным и незаметным, неоцененным делом. Эти особенности творческого метода Т.—выражение его принципа равенства, его демократизма, к-рый обусловил и характерные черты его реалистического изображения истории.

Т., столь внимательный к человеческой индивидуальности, в то же время—замечательный изобразитель массовых сцен. Такова напр. сцена убийства Верещагина, описания сражений, в которых Т. показал сложное, «бесконечно разнообразное» движение, когда люди, действуя согласно самому сильному и самому личному побуждению—инстинкту жизни, в то же время вливаются в общий поток.

Т. мир рассматривал в микроскоп, соответственно своему «химическому» методу изучения человека. Природа, обстановка составляют одно целое с духовной жизнью, и если последняя воссоздается со всеми «подробностями чувства», то им соответствуют детали сопутствующих описаний вещного и природного мира. Отсюда толстовское искусство подробностей, исключительно богатое по разнообразию приемов. Какая-нибудь одна деталь внешности делает запоминающимися отдельные лица массы, и она приобретает многоликий живой образ. Искусством детали Т. преодолевает огромность масштабов, историческую отдаленность многих картин в «Войне и мире».

«Война и мир»—центральное произведение. Оно—итог первого творческого периода. «Война и мир»—проверка исторической роли

дворянства. В борьбе крепостнической России с буржуазно-бонапартистской Францией Т. увидел обреченность крепостнического мира и буржуазное, неотделимое от национального, порабощение, которое нес Наполеон, и встал на сторону народа. Но прежде, чем писатель порвет с помещичьим классом, он светом беспощадного критического реализма осветит жизнь дворянства в современную ему эпоху. Так закономерно шел Т. от «Войны и мира» к «Анне Карениной».

После окончания «Войны и мира» (роман вышел в свет отдельным изданием в 1868—



Л. Щеглов. Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина», 1914

1869) Т. продолжает занимать история. Он усиленно работает над эпохой Петра I, пишет ряд отрывков романа (1870—1873, 1878—1879). Задумал Т. писать из жизни XVIII в. о крестьянах-переселенцах. В 1878 он возвращается к «Декабристам», изучает материалы, создает новые варианты. Ни один из замыслов не оказался осуществленным, но все они доказывают историзм Т., вопреки распространенному мнению об антиисторизме писателя.

Работа над «Анной Карениной»—романом из современной Т. действительности—оттеснила исторические начинания.

«Анна Каренина» (1873—1877)—роман, показавший «укладыванье» капитализма в России. Это—произведение переходного времени, отразившее в своих драматических коллизиях социальные конфликты, переплетение особенно острых общественных противоречий, столь характерное для того времени, когда рушатся старые формы классового господства и на их месте возникают новые формы также классового собственнического мира. Не случайно на этот роман ссылается Ленин, определяя в своей статье «Л. Н. Толстой и его эпоха» Т. как художника и мыслителя переходного периода — «после 1861 и до 1905 гг.» (Соч., т. XV, стр. 100).

Роман представляет выдающийся познавательный интерес для изучения пореформенной экономики России, настолько верно отражены в нем направление развития помещичьего хозяйства, условия этого развития, его «экономические детали».

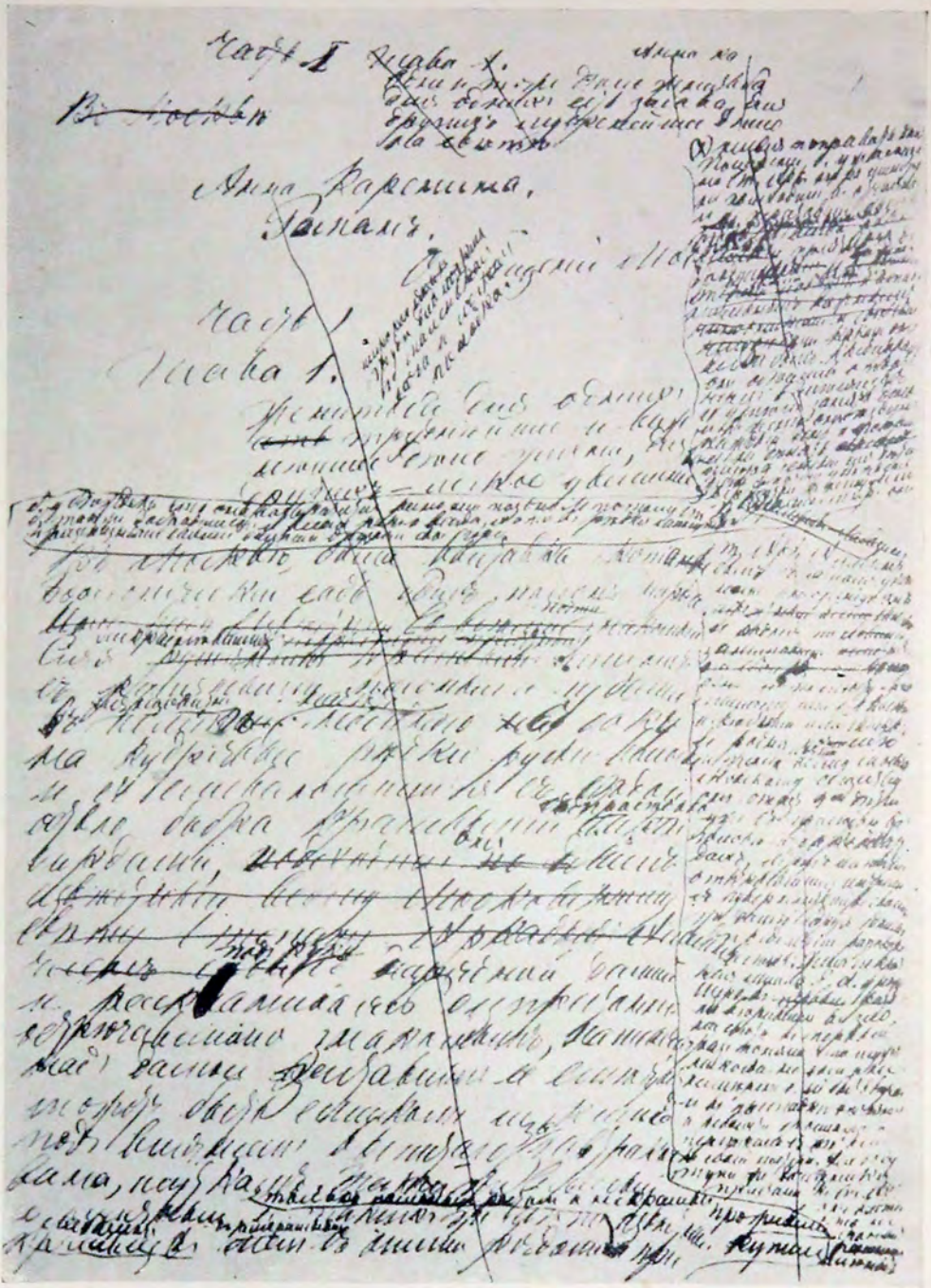
Левин, один из наиболее значительных образов романа,—помещик. По рождению он принадлежит к старинной землевладельческой аристократии; он с презрением относится к придворному кругу, к дворянской бюрократии, но ему чужды мечты о великой государственной деятельности, столь характерные для феодала Андрея Болконского. Жизнь поставила Левина, состоятельного помещика—в узкие рамки его хозяйства, требующего, как показывает Т., неусыпного внимания и заботы, хозяйственной инициативы. Иначе помещика ожидает разорение, от к-рого едва спасает чиновничье жалованье. Такова участь Стивы Облонского и многих других беззаботных расточителей отцовского достояния, представителей оскудевшего барства.

То, что трудно дается Левину, того легко достигает крупнейший землевладелец Вронский. Т. отрицает Вронского и сочувственно относится к «совестливому» барину Левину. Но, сочувствуя ему, показывает, что жизнь заставляет и Левина стать эксплоататором батраков, работающих в его имении. Со свойственной ему трезвой правдой Т. показывает, что хозяйственный процесс в имении Левина неразрывно связан с теми отношениями, к-рые, вопреки воле и намерениям землевладельца, складываются между ним и батраками. Входя в противоречие со своими же верованиями, уничтожая надежду на спасение человечества через личное совершенствование, Т. вскрывает буржуазный по своему характеру, классовый антагонизм, проникающий в производственный процесс в помещичьем сельском хозяйстве пореформенной поры.

В положение бесстыдного «эксплоататора» поставлен Левин, а между тем его сознание и «моральная деятельность» направлены против капитализма и эксплоатации. Он мучительно размышляет о социальной несправедливости и не может скрыть от себя истины своих отношений и расчетов с рабочими; он знает, в чем источник благосостояния, и ясно видит ничтожность либеральной земской деятельности. Перед ним со всей неумолимостью встает выбор, рожденный обнажившимися противоречиями действительности: «бессердечного чистогана» или разрыва с эксплоататорским классом.

Но не легко отказаться от собственности, от сознания господства и превосходства. Большая заслуга Т.-реалиста в том, что он показал, какой крепкой, кровной связью привязан человек к родному по рождению и социальному положению, господствующему в обществе, классу.

Левин не дает прямого ответа на «проклятый вопрос». Он то бросается в идеализацию феодального прошлого, то приходит к выво-



Работа Л. Н. Толстого над одним из вариантов «Анны Карениной»

дам, к-рые нельзя назвать иначе, как мещанством. Левин решает, что он не будет увеличивать разницы между своими доходами и доходами крестьянина. Он вырабатывает целую систему «ограничений» эксплоатации, не замечая ханжества, в которое он невольно впадает, ничтожности своих средств «спасения». Система эта освящается «богом». В конце концов Левин находит откровение, указывающее пути жизни, в словах крестьянина: Фоканыч «для души живет, бога помнит». Выводы левинской критики—реакционная утопия и тогда, когда он идеализирует феодальное прошлое, и когда мечтает путем самоограничения достигнуть социальной гармонии. Это сочетание в сознании толстовского героя феодальных традиций и мещанства представляет большой интерес. Ленин иронически писал: «...не создали ли некоторые идеологи мещанства теории непротивления злу насилием?» И, предугадывая либеральные «долгие вопли», добавлял: «Называют, дескать, Толстого мещанином!!—кель оррер, как говорила дама, приятная во всех отношениях» (Соч., т. IX, стр. 119). Но главное в Левине—критическое сознание; оно привело к вопросу о выборе между бесстыдной эксплоатацией и народом.

Крепостничество «переворотилось» с основания—экономики. А вместе с этим распадается его главная опора—семья, идет процесс социального вырождения дворянства, его морального загнивания, омертвения его государственности. Но мертвое сохраняет господство и губит живое. Такова правда толстовского изображения русской действительности 70-х гг., выступающая в романе со всей убедительностью, вопреки ложным тенденциям автора.

В Анне—огонь жизни, в этом ее обаяние. Создавая ее портрет, Т. неизменно подчеркивает физическую «оживленность», энергию Анны. Этот огонь жизни сочетается в ней с правдивостью. Каренин безжизнен — «министерская», «злая машина», по словам его жены, он—лицемер. Анна в изображении Т.—естественно-прекрасный, сильный, человечный человек, восставший против мертвого дворянского общества. Искания Левина и гибель Анны—это две стороны одного явления—трагедии личности, в к-рой принадлежность к «господам» не убила лучших стремлений.

Искания Левина в области экономического и социального устройства «укладывающегося» капиталистического общества придают глубокий смысл личной драме Анны. Два плана романа соединяются идейной связью.

«Анна Каренина» дает образцы толстовского искусства изображения личности. Это материалистическое искусство. Рассказывая о сложных умственных построениях Левина, рисуя тончайшие переходы «диалектики души», Т. с той же тонкостью, с той же изумительной наблюдательностью вскрывает физиологию эмоций, показывает рождение мысли из ощущений и представлений, порожденных объективным миром. В этом отношении творчество Т. представляет выдающийся научный интерес. Т. описывал роды и смерти, целомудренно-чисто рисовал здоровую чувственность, власть пола; он показывает переживания кормящей матери, телесную связь матери с ребенком. Рисуя возвышенные человеческие порывы, продиктованные сложными личными и общественными побуждениями, напр. Андрея Болконского в Аустерлицком сражении, Т. не забывает показать физиологию поведения. Замечательны его зарисовки аффектов, волнений, напр. волнение Вронского перед скачками, физиологии труда, напр. сцена косьбы крестьян в «Анне



М. Врубель. Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина»

Карениной», физиологии массы, напр. сцены сражений. Телесный, материальный человек всегда пред глазами писателя. Чувственный опыт Т. кажется безграничным. Он знает таинственные физиологические процессы жизни животных. Толстовские образы—Холстомера, Ласки—собаки Левина, к-рая «только что не говорит», Фру-Фру—одни из лучших в мировой художественной лит-ре о животных. На физиологичность Т.-художника обращала внимание вся критика: Т. называли «ясновидцем плоти». Многие критики считали, что биологическое начало в образах Т. так сильно, что образы теряют свою социальную типичность. Это—ошибочная оценка. Как ни внимателен Т. к биологическому началу в человеке, оно не заслоняет обществен-

ного содержания, но придает его персонажам полную жизненность. Николай Ростов не теряет типичных черт крепостнического дворянства. Левин не перестает быть помещиком; Наташа—«графинюшкой», выросшей в шелку и бархате. Сохраняя силу социальной типизации, Т. выявляет биологическое и тем как бы делает людей равными.

Материалистическое искусство изображения человека у Т.—это выражение его принципа равенства, его демократизма. Материализм Т. определил главные особенности его портретного искусства. Т. отвлеченные внутренние состояния человека переводил на язык внешних телесных движений. Выдающийся портретист в мировой лит-ре—Т. в совершенстве владел языком тела. Дружинин шутя писал Т.: «Иногда Вы готовы сказать: у такого-то ляжка показывает, что он желает путешествовать по Индии». И так же, как под пером Т. вырисовывается «диалектика души», так же встает «диалектика тела». У Т. нет статичных портретов; обычно главный большой портрет персонажа сопровождается зарисовкой самых разнообразных поз, движений, самых различных положений, костюмов. Образцом такого мастерства—диалектического в своих приемах—может служить портрет Анны Карениной. Толстовское искусство изображения личности—искусство объективного диалектика. Т. рисовал человека в его многоразличных связях с объективным, социальным миром. Рисуя целые жизни, Т. ведет своего героя разными путями. Мы видим Левина хозяином-помещиком, отцом, мужем; мы видим его в отношениях к батракам, работающим в его имении, к откупщику Рябинину, торгующему дворянский лес, к старому князю Щербацкому — представителю вымирающей знати, либеральному дельцу—Свияжскому. Т. рисовал целостность личности в таком ее изменчивом движении, когда перемены в сознании и поведении человека определены социальными условиями.



И. Репин. Иллюстрация к рассказу Л. Н. Толстого «Чем люди живы?», 1879

После окончания «Анны Карениной» Т. начал работать над «Исповедью», знаменовавшей переворот в его жизни, мировоззрении, творчестве, общественной деятельности. «Со мной случилось то,—писал Т. в „Исповеди“,—что жизнь нашего круга—богатых, ученых—не только опротивела мне, но потеряла всякий смысл».

«Революция экономическая не то, что может быть, а не может не быть, удивительно, что ее нет», писал Т. в дневнике в 1881.

Принципиально новый, по сравнению с предыдущими кризисами, перелом в мировоззрении Т. в том и заключался, что Т. пришел к решительному, безоговорочному отрицанию помещичьего землевладения, к признанию права на землю лишь за теми, кто на ней работает. Т. пришел к отрицанию частной поземельной собственности, думая, что это и есть основа уничтожения социального неравенства. В толстовском отрицании частной поземельной собственности нет ни грана истинного социализма; его реальное содержание—стремление крестьянства смести до основания господство помещиков и помещичье правительство, «уничтожить все старые формы и распорядки землевладения, расчистить землю, создать на место полицейски-классового государства общежитие свободных и равноправных мелких крестьян,—это стремление, писал Ленин, красной нитью проходит через каждый исторический шаг крестьян в нашей революции...» (Соч., т. XII, стр. 333).

Противоречив путь Т. В то время, когда русский пролетариат, во главе всех демократических сил страны, шел «прямой дорогой открытой политической борьбы к победоносной коммунистической революции» (Ленин), Т. стал выразителем самых широких, но и самых отсталых политически масс крестьянства. Отражая в своем развитии историческую закономерность революционного подъема, Т. стал выразителем взволновавшегося до самых глубин «великого народного моря». Но он возвел в закон его стихийность, бессознательность, сопутствующую непоследовательности в революционной борьбе.

В своем устремлении к народу Т. взял у крестьянства его отрицательные свойства: политическую невоспитанность, бессознательное отношение к тому, какой борьбой надо завоевывать себе свободу, «мягкотелость пат-

риархальной деревни и заскорузлую трусливость «хозяйственного мужичка», его религиозную отсталость, его страх перед городской культурой. Ленин писал, что «Толстой переносит его (патриархального крестьянина.— *М. Ю.*) психологию в свою критику, в свое учение» (Соч., т. XIV, стр. 405). Это со всей очевидностью сказалось в народных рассказах.

80-е гг. открываются народными рассказами: «Чем люди живы?», «Ильяс», «Где любовь, там и бог», «Вражье лепко, а божье крепко», «Девчонки умнее стариков», «Зерно с куриное яйцо», «Много ли человеку земли нужно?», «Свечка», «Сказка об Иване-дураке и его двух братьях» и др. (1881—1886), статьей «Так что же нам делать?» (1882—1886) и работой над евангелием.

В 1860, размышляя над повестью из народного быта, Т. поставил пред собой задачу: «Форма повести: смотреть с точки зрения мужика». Рассказы 80-х гг. явились решением этой задачи. Т. достиг близости к фольклору в ясной простоте композиции рассказов, в конкретности и простоте языка и превосходном знании народного быта. Т. проникся духом народных легенд и потому овладел формой этого жанра. Рассказы Т.— это проповедь всепрощения, покорности и пассивности, облеченная в образы религиозной фантастики; это — воплощение долготерпения, рабьего сознания, взращенного веками крепостного гнета. Рассказы Т. близки к тем народным легендам, в к-рых сказалось влияние церковной учительной лит-ры. Однако Т. так верно передал точку зрения патриархального крестьянина, что наряду с религиозной фантастикой есть в его народных новеллах черты, говорящие об истинном положении крестьянства, его чаяниях, его трудовой морали. Замечательна «Сказка об Иване-дураке и его двух братьях». Это — сатира на русский государственный строй и возвеличение работника-пахаря, чьим трудом все держится, утверждение его закона и морали: «у кого мозоли на руках—полезай за стол, а кто не работает—тому объедки». В 1886 Т. пишет свое первое выдающееся драматическое произведение—«Власть тьмы». По силе изображения жестокости деревенских нравов—это одно из самых реалистических произведений. Но Т. не видит и не понимает, что «власть тьмы» в деревне и религиозная мистика, долготерпение, покорность крестьян—это две стороны одного явления.

Для того, чтобы лучше ознакомиться с положением городской трудящейся массы и городской бедноты, Т. участвовал в переписи 1882, взяв на себя самые бедные участки. Результатом работы Т. по переписи явилась статья «Так что же нам делать?»—центральная в публицистике этого периода. Главное в этой статье—то понимание связи между роскошной, беспечной жизнью богачей и потрясающей нищетой трудящихся масс, к которому пришел Толстой.

«Так что же нам делать?» вплотную подводит к «Воскресению» (1889—1899). Символично самое название последнего романа Т. По мысли автора, роман дает решение вопроса социального неравенства; решение это претворяет в жизнь один из «касты» «праздной, угнетающей»—в этом его «воскресение».

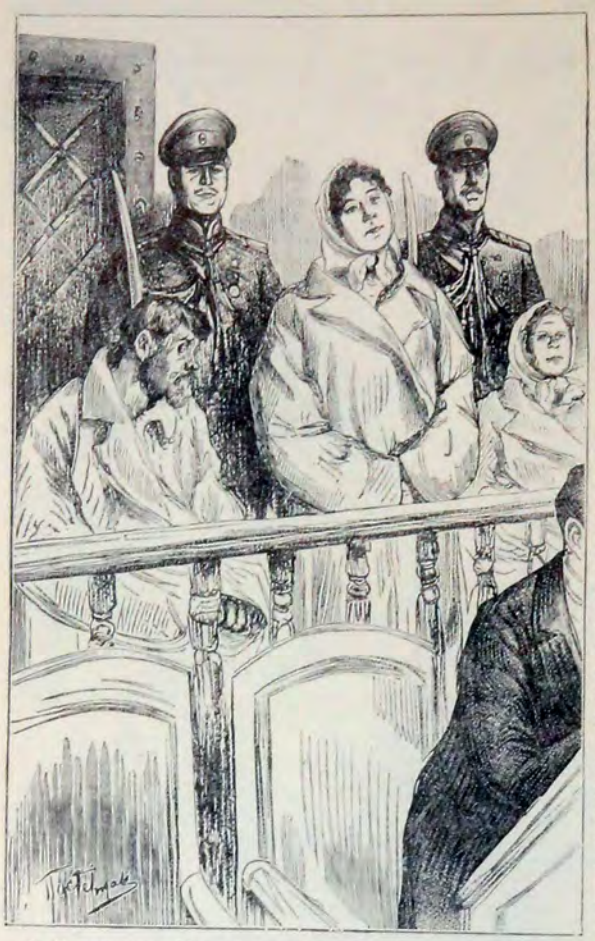
Не случайно героя «Воскресения» Толстой назвал Нехлюдовым. Мы знаем Нехлюдова по «Детству, отрочеству и юности», «Утру помещика», «Люцерну». В произведениях этих Нехлюдов показан в начале жизненного пути, и с толстовской силой намечена, но не развернута, тема разлада между «благими порывами» и бессилием их осуществить. В «Воскресении» Т. показал, что стало с Нехлюдовым, когда он изменил «благим порывам», перестал думать «о боге, о праве, о богатстве, о бедности», слился с окружающими, «сдался», как говорит Т. По основным чертам социального типа герой «Воскресения» тот же, что Иртеньев, Андрей Болконский, Пьер Безухов, Левин. Это не «кающийся дворянин», как принято было говорить о нем в критике, хотя в Нехлюдове сильно чувство вины и покаяния перед народом.



Н. Богатов. Иллюстрация к повести Л. Н. Толстого «Много ли человеку земли нужно?»

В 70-е гг. в «Анне Карениной» Т. приводит Левина к выбору: эксплоатация или защита интересов народа. В 90-е гг. в «Воскресении» Нехлюдов делает выбор: он отказывается от собственности на землю, его помещичья земля становится крестьянской. Т. показывает, как трудно дается это решение. В глубине души Нехлюдова, в тайниках подсознательного укоренились традиции барства, готовые ожить и завладеть сознанием. Т. учиняет своему герою допрос с пристрастием, показывает, как он колеблется, возвращается мыслью к прошлому, сомневается в своих силах и, преодолевая сомнения и соблазны, шаг за шагом отрываясь от барства, идет к свое-

му решению. Завеса, к-рая скрывала перед ним мерзость его жизни и тот ад, к-рый в царской России назывался жизнью народной, поднята. Для Нехлюдова «несомненно», что нужно перестать жить господской жизнью, нужно «отдать землю крестьянам». Но неясно для него—«что выйдет из этого». Из разговора Нехлюдова с крестьянами видно, насколько неясны в его сознании очертания будущего социального устройства. Нехлюдов пропаган-



Л. Пастернак. Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Воскресение»

дирует проект Генри Джорджа, доказывая тем самым, что далек он от путей достижения подлинного равенства. Нехлюдову неясны также пути и средства уничтожения господской жизни, всех старых форм и распорядков землевладения. Т. не приводит своего героя к мысли о необходимости борьбы. Т. с громадной силой показал социальные контрасты; с такой силой гнева и сострадания изобразил он ад народной жизни, царской тюрьмы и каторги, так глубоко и беспощадно обличал весь государственный и общественный строй царской России, где власть отдана в руки озверелых насильников, что кажется, эти страницы продиктованы ненавистью, вырастающей в восстание. Но Т. устами своего героя снова и снова проповедует религию, любовь к ближним, прописывает все те же рецепты спасения человечества. Пред нами кричащие противоречия, выражающие в законченной форме противоречия всего пути писателя, его творчества в целом. Их классовая историческая основа вскрыта Лениным: «В произведениях Толстого,—писал Ленин,—выразились и сила и слабость, и мощь и ограниченность именно крестьянского массового движения» (Соч., т. XIV, стр. 401). Разъясняя особенности этого движения в период революции 1905, Ленин указывал, что крестьянские массы «слишком страдали болезнью доверчивости», «были еще слишком мирно, слишком благодушно, слишком по-крестьянски настроены», «совсем в духе Льва Николаевича Толстого».

Т. «отразил наболевшую ненависть, созревшее стремление к лучшему, желание избавиться от прошлого,—и незрелость мечтательности, политической невоспитанности, революционной мягкотелости» (Соч., т. XII, стр. 333—334).

«Воскресение»—новый в творчестве Т. жанр социально-политического романа. В нем—новый объект внимания писателя. «Высшее сословие», столь занимавшее воображение Т., когда он писал «Войну и мир», «Анну Каренину», отступило пред мрачными картинами жизни трудящихся масс в «Воскресении». «Высшее сословие» предстало в ином свете, дано новыми художественными приемами. В размышлениях Нехлюдова, философских отступлениях автора выступает политическая и социальная сущность вопросов, несмотря на отвлеченно-морализаторские выводы. Выводы эти бледнеют, кажутся ничтожными в сравнении с мощным реализмом образов.

Т. так верно, даже в смысле экономических деталей, изобразил ограбленную и вырождающуюся русскую деревню, что картины «Воскресения» могут служить иллюстрацией к ленинскому анализу пореформенного сельского хозяйства России. Т. прямо сказал, что после 1861 одна форма крестьянского рабства сменилась другой. Он показал полную зависимость крестьянина от помещика, изобразив то страшное безземелье, когда ничтожные крестьянские наделы и усадьбы со всех сторон окружены помещичьими владениями так, что «курицу и ту выпустить некуда» (слова крестьян из «Плодов просвещения»). Отработки и штрафы стали хозяйственной системой помещика, непосильный труд—уделом крестьянина; тюрьма за потраву, нищета, одичание стали «долей народной». В деревенские картины «Воскресения» Толстой вложил такое знание крестьянского труда, быта, психологии, такую любовь к народу, что по одному этому роману можно назвать Т. «заступником» народным.

Гневный сарказм писателя преследует царских сановников, господ и хозяев жизни. Т. сорвал с них маски, он разоблачил «комедию» (слово Т., повторенное Лениным) суда, роль церкви, благословлявшей насилие и грабеж.

«Срывание всех и всяческих масок»—вершина критического реализма. В допролетарской русской литературе ее достигли Салтыков-Щедрин и Толстой. Салтыков-Щедрин с самого начала—писатель-политик; ему ясна была социальная сущность и политическое значение изображаемых явлений, и каждым «намеком» видимости он пользовался для того, чтобы эту социальную сущность дать крупным планом. Толстой поистине «выстрадал» свое понимание социального, а не только психологического и морального содержания явлений, описанных в «Воскресении». Он выработал своеобразный, исключительно сильный в смысле художественного эффекта, прием срывания масок: он рисует маску, покров, сотканный из «поверхностнейшей внешней видимости», и показывает, что за ним таится. «Тот покров прелести, который был прежде на всем этом,—пишет Т.,—был теперь для Нехлюдова не то что снят, но он видел, что было под покровом. Глядя на Mariette, он любовался ею, но знал, что она лгунья, которая живет с мужем, делающим свою карьеру слезами и жизнью сотен и сотен людей, и ей это совершенно все равно». Противоречие между внешностью и подлинным содержанием действительности, явлением и сущностью выступает в разительной форме—маска сорвана. Выражением этой замечательной особенности творческого метода Т. явился рассказ «После бала» (1903). Т. рисует привлекательную картинку бала, аналогичную описаниям балов в «Двух гусарах», «Войне и мире». Старый полковник танцует со своей красивой, милой дочерью. А после бала полковник гоняет сквозь строй солдата за побег, и Т. рисует страшную картину избиения, царской «зеленой улицы». Так Т. срывает маску внешней привлекательности, изящества, благовоспитанности.

В одном из лучших своих последних художественных произведений—«Хаджи Мурате» (1896—1904)—Т. сочетал остроту социальной характеристики Николая Палкина, его сановной челяди с рисовкой подлинно народных характеров, с изображением борьбы горцев Кавказа за национальное освобождение.

Т. вошел в лит-ру в то время, когда буржуазная Россия сменяла Россию крепостническую и буржуазно-демократический период революционного движения пришел на смену дворянскому. Идеологической формой этого развития была победа и расцвет реализма, представленного именами Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Тургенева, Гончарова, Островского, Достоевского, всей плеядой писателей-демократов, всем народническим направлением. В этом ряду—имя Т. Он входит в первый круг «Современника», пишет одновременно с Салтыковым-Щедриным, но и одновременно с Чеховым, и закат его более чем полувековой деятельности совпадает с расцветом творчества основоположника пролетарской лит-ры—М. Горького. В лит-ре XIX в. Т. не только величайший представитель ее основного направления — реализма, но писатель, к-рый подводит итог вековому развитию.

Критическая мысль Т. была направлена на самопознание в том смысле, что он трезвыми глазами смотрел на тех представителей господствующего класса, к-рые возвышались над барской средой, искали путей переделки действительности. Вслед за Пушкиным и Лермонтовым Толстой с новой силой, драматизмом и философской глубиной поставил вопрос о судьбах, правах и обязанностях личности; на протяжении всей своей деятельности Т. разрабатывал проблему личности и общества. Т.—великий гуманист. История его творчества—это история побед и поражений допролетарского гуманизма. Победы писателя—в самопознании, в том, он что показал, как жизнь отнимает одну за другой сферы деятельности у человека, не соединившего свои усилия с борьбой масс, как жизнь разбивает иллюзии и надежды будто бы «независимой» личности. Поражения Т.—в мистике, в религии, в упорном сведении общественных вопросов к личной нравственности, в отрицании общей политической деятельности. Победы искупают поражения. Никто до Т. не показал так полно, глубоко, всесторонне, с такой неумолимой убедительностью бесплодность усилий одинокой личности и, следовательно, крушение индивидуализма. От юного Иртеньева до «живого трупа» — Протасова развивается, неуклонно нарастая, захватывая все новые и новые стороны жизни, трагедия допролетарского гуманизма.

Критическая мысль Т. была направлена на современную ему социальную действительность, на то «укладывание» капитализма в самодержавно-полицейской стране, к-рое несло с собою «все бедствия „эпохи первоначального накопления“», обостренные во сто крат перенесением на русскую почву самоновейших приемов грабежа, выработанных «господином Купоном». Исторически-конкретное содержание толстовского реализма определяется словами Ленина: «...каждое положение в критике Толстого есть пощечина буржуазному либерализму...» Т.-реалист смыкается, несмотря на все различия, с Некрасовым, Салтыковым-Щедриным и с первых же шагов творчества идет далеко вперед по сравнению с Тургеневым.

У Лермонтова Толстой наследует мастерство психологического анализа, разрабатывает его и возвышает до изображения «диалектики души».

У Пушкина Толстой наследует искусство разностороннего изображения человека, противоречивого единства его характера, разрабатывает его и доводит до высокого совершенства, показывая субъективную, внутреннюю «диалектику души», и объективную диалектику развития личности и социальной действительности.

Т. шел в том направлении реализма, к-рое создалось под мощным воздействием Гоголя. Т. наследовал у Гоголя его внимание к деталям явлений. Т. достиг философских и художественных вершин, когда показал противоречие явления и сущности, внутреннего содержания и «внешней и поверхностнейшей видимости».

После Т. подлинно великое художественное творчество возможно было лишь на пути критического освоения всех его достижений.

Творческое освоение вершин лит-ого наследства — одно из условий развития пролетарской лит-ры, лит-ры социалистического реализма. Не случайно перу М. Горького, основоположника пролетарской лит-ры, принадлежит блестящая характеристика универсальности гения Т., глубокое определение толстовского творчества как «итога всего пережитого русским обществом за весь XIX век».

«Толстой глубоко национален, он с изумительною полнотой воплощает в своей душе все особенности сложной русской психики: в нем есть буйное озорство Васьки Буслаева и кроткая вдумчивость Нестора летописца, в нем горит фанатизм Аввакума, он скептик, как Чаадаев, поэт не менее, чем Пушкин, и умен, как Герцен — Толстой это целый мир».

«...шаг вперед в художественном развитии всего человечества»—как сказал о нем Ленин.

Библиография: I. Издания сочинений, переписки и дневников: Детство и отрочество, СПБ, 1856; Военные рассказы, СПБ, 1856; Сочинения, чч. I—II, изд. Ф. Стелловского, СПБ, 1864; Сочинения, 3 изд., тт. I—VIII, М., 1873; то же, 4 изд., тт. I—XI, М., 1880; то же, 5 изд., тт. I—XII, М., 1886; то же, 6 изд., тт. I—XII, М., 1886—1887, то же, 7 изд., тт. I—XII, М., 1887; то же, 8 изд., тт. I—XIII, М., 1889—1891; то же, 9 изд., тт. I—XIV, М., 1893—1898; то же, 10 изд..тт. I—XIV, М., 1897; то же, 11 изд., тт. I—XIV, М., 1903; то же, 12 изд., тт. I—XX, М., 1911; Посмертные художеств. произвед., тт. I—III, М., 1911—1912; Полн. собр. соч., под ред. и с прим. П. И. Бирюкова, тт. I—XXIV, изд. И. Д. Сытина, М., 1913; Полн. собр. художеств. произв., ред. К. Халабаева и В. Эйхенбаума, тт. I—XV, Гос. изд., М.—Л., 1928—1930; Полн. собр. худож. произв., кн. 1—24, Гос. изд., М.—Л., 1928 (прилож. к журн. «Огонек» за 1928); Полн. собр. соч. (Юбилейное издание, под общей ред. В. Г. Черткова), Гос. изд. и ГИХЛ, М.—Л., 1928—1937 [издание продолжается; вышли тт.: 1—12, 17—19, 25—27, 32, 33, 36, 38, 43, 44, 46, 47, 54, 55, 58, 59, 63, 72, 85, 86]; Неизданные тексты, ред. и коммент. Н. К. Гудзия и Н. Н. Гусева, изд. «Academia», М., 1933; Письма Л. Н. Толстого, собран. и редактиров. П. А. Сергеенко, тт. I—II, изд. «Книга», М., 1910—1911; Толстовский музей, т. I—Переписка Л. Н. Толстого с гр. А. А. Толстой (1857—1903), т. II—Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым (1870—1894), с предислов. и примеч. Б. Л. Модзалевского, СПБ, 1911—1914; Новый сборник писем Л. Н. Толстого, собрал П. А. Сергеенко, под ред. А. Е. Грузинского, изд. «Окто», М., 1912; Письма гр. Л. Н. Толстого к жене (1862—1910), М., 1913; то же, 2 изд., испр. и доп., М., 1915; Дневник Л. Н. Толстого, т. I (1895—1899), под ред. В. Г. Черткова, М., 1916; Дневник молодости Л. Н. Толстого, т. I (1847—1852), под ред. В. Г. Черткова, М., 1917; Письма Толстого и к Толстому (Юбил. сборн.), Гос. изд., М.—Л., 1928; Толстой и Тургенев, Переписка, ред. А. Е. Грузинского и М. А. Цявловского, изд. М. и С. Сабашниковых, М., 1928; Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге, Переписка, изд. «Academia», М.—Л., 1930; Лев Толстой и В. В. Стасов, Переписка (1878—1906), изд. «Прибой», Л., 1929; Толстой Л. Н., Дневники и записные книжки 1910 г., ред. Н. С. Родионова, ГИХЛ, М., 1935; Толстая С. А., Письма к Л. Н. Толстому (1862—1910), изд. «Academia», М. —Л., 1936.

II. Биография и мемуарная литература: Löwenfeld, Leo Tolstoi, sein Leben, seine Weltanschauung, B., 1892 [рус. пер.: Левенфельд Р., Граф Л. Н. Толстой, его жизнь, произведения и миросозерцание, 2 изд., М., 1904]; Соловьев Е., Л. Н. Толстой, его жизнь и литературная деятельность, 3 изд., СПБ, 1902 (в серии: Жизнь замечательных людей. Биограф. б-ка Ф. Павленкова); Бирюков П. И., Лев Николаевич Толстой (Биография), тт. I—II, изд. «Посредник», М., 1906—1908; то же, под назв.: Биография Л. Н. Толстого, 3 изд., тт. I—IV, Гос. изд., М.—П., 1922—1923; Сергеенко П. А., Толстой и его современники (Очерки), изд. В. М. Саблина, М., 1911; О Толстом (Воспоминания и характеристики представителей различных наций), под ред. П. А. Сергеенко, 3 изд., тт. I—II, изд. В. М. Саблина, М., 1911; Толстой Илья, Мои воспоминания, М., 1914; то же, 2 изд., значит. доп., изд. «Мир», М., 1933; Воспоминания о Л. Н. Толстом ученика Яснополянской школы В. С. Морозова, под ред. и с прим. А. Сергеенко, изд. «Посредник», М., 1917; Булгаков В. Ф., Лев Толстой в последний год его жизни (Дневник секретаря Л. Н. Толстого), 3 изд., «Задруга», М., 1920; Его же, Трагедия Л. Толстого (Дневник секретаря Л. Н. Толстого), изд. «Прибой», Л., 1928; Гольденвейзер А. Б., Вблизи Толстого (Записи за пятнадцать лет), тт. I—II, изд. «Кооп. изд-во» и изд. «Голос Толстого», М., 1922—1923; Чертков В. Г., Уход Толстого, изд. «Кооп. изд-во» и изд. «Голос Толстого», М., 1922; то же, изд. Ладыжникова, Берлин, 1922; Горький М., Собр. соч., т. XXII, ГИХЛ, М.—Л., 1933 [Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом]; Его же, Собр. соч., т. XXII, ГИХЛ, М.—Л., 1933 [статья «О С. А. Толстой»]; Сухотина-Толстая Т. Л., Друзья и гости Ясной Поляны, изд. «Колос», М., 1923; Толстой Л. Л., Правда о моем отце, изд. «Книжный угол», Л., 1924; Кузминская Т. А., Моя жизнь дома и в Ясной Поляне, ч. 1—3, изд. М. и С. Сабашниковых, М., 1925—1926; Гусев Н. Н., Жизнь Л. Н. Толстого. Молодой Толстой (1828—1862), изд. Толстовского музея, М., 1927; Его же, Жизнь Л. Н. Толстого. Л. Н. Толстой в расцвете художественного гения (1862—1877), изд. Толстовского музея, М., без года; Апостолов Н. Н., Лев Толстой и его спутники, изд. Комиссии по ознаменованию столетия со дня рождения Л. Н. Толстого, М., 1928; Его же, Живой Толстой (Жизнь Л. Н. Толстого в воспоминаниях и переписке), изд. Толстовского музея, М., 1928; Гусев Н. Н., Два года с Л. Н. Толстым (Воспоминания и дневник бывшего секретаря Л. Н. Толстого), 2 изд., значит. испр. и доп., изд. Толстовского музея, М., 1928; Бонч-Бруевич Вера, В голодный год с Львом Толстым, Гос. изд., М.—Л., 1928; Дневники С. А. Толстой, тт. I—IV, изд. М. и С. Сабашниковых и «Советский писатель», М., 1928—1936; Гусев Н. Н., Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого, изд. «Academia», М.—Л., 1936.

Изучение творчества Т.: Ленин В. И., Сочинения, 3 изд., т. XII (статья «Лев Толстой, как зеркало русской революции»); Его же, Соч., 3 изд., т. XIV, 1930 [статьи: «Л. Н. Толстой», «Л. Н. Толстой и современное рабочее движение», «Толстой и пролетарская борьба»]; Его же, Соч., 3 изд., т. XV, М.—Л., 1930 [статьи: «Герои» «оговорочки» и «Л. Н. Толстой и его эпоха»]; Зелинский В., Русская критическая литература о произведениях Л. Н. Толстого (Хронологический сборник критико-библиогр. статей), ч. I—VIII, М., 1888—1902; то же, ч. I, 4 изд., М., 1911; ч. II, 4 изд., М., 1914; ч. III, 2 изд., М., 1901; ч. IV, 2 изд., М., 1902; ч. V, 3 изд., М., 1911; ч. VI, 3 изд., М., 1915; ч. VII, 2 изд., М., 1906; ч. VIII, 2 изд., М., 1912; Дружинин А. В., Собр. соч., т. VII, СПБ, 1865; [Чернышевский Н. Г.], «Детство и отрочество», соч. графа Л. Н. Толстого, СПБ, 1856, «Военные рассказы» графа Л. Н. Толстого, СПБ, 1856, Полн. собр. соч., т. II, СПБ, 1906; [Его же], Заметки о журналах, Полн. собр. соч., т. III, СПБ, 1906; [Его же], «Ясная Поляна», Школа, Журнал педагогич., издаваем. гр. Л. Н. Толстым, Полн. собр. соч., т. IX, СПБ, 1906; Григорьев Ап., Собр. соч., под ред. В. Ф. Саводника, вып. 12, М., 1916 [«Ранние произведения графа Л. Н. Толстого»]; Писарев Д. И., Избранные сочин., т. I, ГИХЛ, М., 1934 [«Промахи незрелой мысли»]; Его же, Избр. соч., т. II, ГИХЛ, М., 1934 [Старое барство, «Война и мир», Соч. графа Л. Н. Толстого...]; Шелгунов Н. В., Избр. литературно-критические статьи, изд. «Земля и фабрика», М.—Л., 1928 [«Философия застоя»]; Никитин П. [П. Н. Ткачев], Салонное художество, «Дело», 1878, №№ 2 и 4; Громека М. С., Последние произведения графа Л. Н. Толстого, «Русская мысль», 1883, №№ 2—4; то же, отд. изд., М., 1884; то же, под загл.: «О Л. Н. Толстом (Критический этюд по поводу романа «Анна Каренина»), 6 изд., изд. «Посредник», М., 1914; Страхов Н., Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом (1862—1885), СПБ, 1885; то же, 5 изд., Киев, 1908; Леонтьев К. Н., О романах гр. Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние. (Критич. этюд), М., 1911; Михайловский Н., Критические опыты. I. Граф Л. Н. Толстой, СПБ, 1887; Скабичевский А. М., Граф Л. Н. Толстой как художник и мыслитель (Критич. очерки и заметки), СПБ, 1887; Дистерло Р. А., Граф Л. Н. Толстой как художник и моралист (Критич. очерк), СПБ, 1887; Вогюэ и Геннекен, Граф Л. Н. Толстой (Критич. статьи), М., 1892 [перев. с франц.]; Овсяннико-Куликовский Д. Н., Л. Н. Толстой как художник, вып. I, СПБ, 1899; то же, 2 изд., испр. и доп., изд. «Орион», СПБ, 1905; Его же, Лев Толстой (Очерк его художественной деятельности и оценка его религиозных и моральных идей), СПБ, 1911; Андреевич [Е. Соловьев], Л. Н. Толстой, 1905;

СПБ, Вересаев В. В., Живая жизнь, ч. I. О Достоевском и Льве Толстом, изд. «Недра», М., 1928; Роллан Р., Собр. соч., т. XIV, изд. «Время», Л., 1933; Его же, Предшественники, Гиз, Л., 1924 [глава «Толстой свободный мыслитель»]; Эйхенбаум Б., Молодой Толстой, изд. З. И. Гржебина, П.—Берлин, 1922; Его же, Литература (Теория, критика, полемика), изд. «Прибой», Л., 1927 [статья «Лев Толстой»]; Его же, Лев Толстой, кн. I (50-ые годы), изд. «Прибой», Л., 1928; то же, кн. II (60-ые годы), ГИХЛ, Л.—М., 1931; Его же, Пушкин и Толстой, «Лит. современник», 1937, № 1; Луначарский А. В., Толстой и Маркс, изд. «Academia», Л., 1924; то же, в кн.: Луначарский А. В., Классики русской литературы, Гослитиздат, М., 1937; Его же, Предисл. к кн.: Толстой Л. Н., Полн. сбор. худож. произв., т. I, Гиз, М.—Л., 1928 (прилож. к журн. «Огонек» за 1928); Его же, О Толстом, Гос. изд., М.—Л., 1928; Плеханов Г. В., Сочинения, т. XXIV, Гос. изд., М.—Л., 1927 [статьи «Отсюда и досюда», «Смешение представлений (Учение Л. Н. Толстого), «Карл Маркс и Лев Толстой», «Еще о Толстом», «Толстой и природа»]; Розанов М. Н., Руссо и Толстой, изд. Акад. наук СССР, Л., 1928 [оттиск из Отчета о деятельности Академии наук СССР за 1927]; Апостолов Н. Н., Лев Толстой над страницами истории (Историко-литературные наблюдения), изд. Комиссии по ознаменованию столетия со дня рождения Л. Н. Толстого, М., 1928; Шкловский Виктор, Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир», изд. «Федерация», М., [1928]; Ярославский Е., О Л. Н. Толстом и «толстовцах», изд. акц. о-ва «Безбожник», 1928; Скафтымов А., Диалектика в рисунке Л. Толстого, в сб.: Литературные беседы, Саратов, 1929; Его же, О психологизме в творчестве Стендаля и Л. Толстого, в сб.: Литературные беседы, вып. II, Саратов, 1930; Мышковская Л., Работа Толстого над произведением (Создание «Хаджи-Мурата»), изд. «Федерация», М., 1931; Меринг Фр., Литературно-критические статьи, т. II, изд. «Academia», М.—Л., 1934 [статьи: «Власть тьмы» и «Лев Толстой»]; Брейтбург С., Лев Толстой за чтением «Капитала» Маркса (По неиздан. матер.), в сб.: «Звенья», V, изд. «Academia», М.—Л.,1935; Гудзий Н. К., Как работал Л. Толстой, изд. «Советский писатель», М., 1936.

Сборники статей и материалов о Толстом: Международный толстовский альманах, состав. П. Сергеенко, изд. «Книга», М., 1909; «Война и мир» (Сб. под ред. В. П. Обнинского и Т. И. Полнера), изд. «Задруга», М., 1912; Толстовский ежегодник 1911—1913, вып. 1—3, М., 1911—1914; Толстой (Памятники творчества и жизни), вып. 1—4, П.—М., 1917—1923; Толстой и о Толстом (Новые материалы), сб. 1—4, М., 1924—1928; Толстой (1850—1860). Материалы, статьи, под ред. В. И. Срезневского, изд. Акад. наук СССР, Л., 1927; Сборник гос. Толстовского музея, под ред. Вл. Бонч-Бруевича, гос. изд. «Худож. лит-ра», М., 1937.

III. Библиографические указатели, каталоги рукописей: Битовт Ю., Граф Л. Толстой в литературе и искусстве (Подробн. библиограф. указатель русск. и иностран. лит-ры о гр. Л. Н. Толстом), М., 1903; Драганов П. Д., Граф Л. Н. Толстой как писатель всемирный и распространение его произведений в России и за границей, СПБ, 1903; Боднарский Б., Библиография произведений Л. Н. Толстого, вышедших в России с 7 нояб. 1910 г.; Спиридонов В. С., Л. Н. Толстой (Био-библиография), т. I, 1845—1870, изд. «Academia», М.—Л., 1933; Л. Н. Толстой, Рукописи, переписка и документы, ред. Н. Н. Гусева, изд. Жур.-газ. объедин., М., 1937 [в серии: «Бюллетени государственного литературного музея», № 2]; Буслаев Ф. В., Рукописи Л. Н. Толстого (Каталог), под ред. И. К. Луппола, ч. I—Произведения, ч. II—Письма, Гос. соц. эк. изд., М., 1937. *М. Юнович*

ТОМАН Карл [Karel Toman, 1877—]—псевдоним чешского поэта Антонина Бернашека, начавшего лит-ую деятельность в конце 90-х гг. сборником стихов «Сказки крови» (Pahádky krve, 1898), написанных под сильным влиянием французских поэтов-декадентов. В вышедших позднее сборниках «Торс жизни» (Torso života, 1902) и «Меланхолический путь» (Melancholická poùt', 1906) Т. постепенно переходит к темам реальной жизни, воспевает любовь к страждущим и угнетенным. В следующих сборниках «Солнечные часы» (Slunečni hodiny, 1913), «Месяцы» (Měsice, 1919), «Голос тишины» (Hlas ticha, 1924) Т. далек от бурных стремлений молодости. Погруженный в мир субъективных переживаний, поэт начинает находить очарование в национальных традициях («Семейные стихи», 1918; сборник «Месяцы»). В эпоху войны Т. воспевал красоты своей родины, в отрыве от к-рой человек не может достигнуть счастья. Излюбленная форма его лирики—песня—простая, сжатая, лишенная всяких декоративных украшений.

Библиография: Novák A. J., Přehledné dějiny české literatury, Olomouc, 1922; Pallas Cr., a Zelinka V., Obrasove dějiny literatury české, II, Praha, 1926.

ТОМАШЕВСКИЙ Борис Викторович [1890—]—современный литературовед. Р. в Петербурге в семье юриста-статистика. Высшее образование получил в Льеже. Первое выступление в печати относится к 1915 г. Тогда же были закончены «Заметки о Пушкине», появившиеся в издании «Пушкин и его современники» (вып. XXVIII, П., 1917). С 1915 по 1918 Т.—на австрийском фронте, потом—на советской работе в Москве, где он сблизился с московским лингвистическим кружком и вошел в Опояз. С 1920 Т. в Петрограде; занимается научно-исследовательской и педагогической работой. Совместно со Шкловским (*см.*), Тыняновым (*см.*), Эйхенбаумом (*см.*) и др. Т. был одним из наиболее последовательных и активных представителей формальной школы. Т. выпустил: «Русское стихосложение. Метрика» («Academia», П., 1923), «Теория литературы» (Гиз, 1925, изд. 6-е, 1931), «О стихе» (изд. «Прибой», Л., 1929) и др. (перечень см. в справочнике М. Штокмара: «Библиография работ по стихосложению», ГИХЛ [М.], 1933, стр. 130—132). Игнорирование познавательной сущности лит-ры, ее идейной стороны, внешне-описательный подход и пр. неизбежные пороки формализма лишили эти работы Т. большого научного значения. После капитуляции формализма Т. занялся преимущественно текстологией. Выступив еще в 1915—1918 с рядом рецензий и статей о поэтике Пушкина (в «Аполлоне» 1915, № 10, и 1916, № 2 и в сборнике «Пушкин и его современники», вып. 29—30, П., 1918), Т. в 1922 приготовил к печати «Гавриилиаду» Пушкина и посвятил ей специальное исследование. Т. написал ряд статей и по другим частным вопросам пушкиноведения. С 1922 по 1930 Т. совместно с К. И. Халабаевым (*см.*) редактировал в Госиздате целый ряд изданий Пушкина, закончил работу по собранию сочинений А. Н. Островского (1923—1924) и редактировал «Сочинения Достоевского» (13 тт. в 1926—1930).

В последние годы под редакцией Т. вышли в издании «Библиотеки поэта» «Ирои-комическая поэма» (Л., 1933) и «Полное собрание стихотворений» А. А. Дельвига (Л., 1934). Некоторые итоги своей научной текстологической работы Т. подвел в книге «Писатель и книга». Очерк текстологии («Прибой», Л., 1928). Здесь даны примеры из редакционно-текстологической практики по Пушкину, Грибоедову, Гоголю, Тургеневу, Толстому, Достоевскому и др.

Формализм как методологическая основа работ Т. помешал Т. дать для лит-ой науки больше, чем ряд отдельных наблюдений. Исключение представляют текстологические его работы, стоящие на высоком уровне, свидетельствующие о том, что Т. в этой своей работе подходит не только с великолепным знанием материала, но и с глубоким научным пониманием творчества писателя. *В. М.*

ТОММАЗЕО Николо [Niccolo Tommaseo, 1802—1874]—итальянский писатель, критик и филолог. Р. в Далмации в славянской семье (его настоящая фамилия—Томашич). Изучал юридические науки в Падуе. В 1848 был министром просвещения в республиканском правительстве Венеции. После падения власти Манина бежал на Корфу, с 1861 обосновался во Флоренции. Его лит-ое наследие велико и многообразно. Он писал политические трактаты и памфлеты, сочинения религиозного и философского характера, труды по педагогике, филологии, истории литературы, эстетике. Из числа его художественных произведений наибольший интерес представляют исторические романы («Il duca d'Atene», 1837) (изд. в Париже) и стихотворения (сборн. «Memorie poetiche e poesie», 1838), пронизанные национально-патриотическими, либеральными и религиозными мотивами. Т. принадлежит ряд исследований о Данте, в частности сочинение «La commedia di Dante» [1837], в к-ром Т. обстоятельно исследует лит-ые источники «Божественной комедии». Значительную роль в истории итальянской филологии сыграл его монументальный словарь итальянского языка, составленный совместно с Б. Беллини («Dizionario della lingua italiana», 4 тт., 1861—1879).

Библиография: I. Избранные сочин. изданы G. Falorsi [1895], Poesie, Firenze, 1910; Scritti di critica e di estetica scelte da A. Albertazzi, Napoli, 1913.

II. Mikeli V., Saggio critico sul Niccolo Tommaseo, «Ateneo Veneto», v. IX, 1885; Croce B., N. Tommaseo, «Critica», v. X, 1912; Vesin, N. Tommaseo poeta, Bologna, 1914; Prunas P., La critiica, l'arte e l'idea sociale di N. Tommaseo, Firenze, 1901.

ТОМСОН Джеймз [James Thomson, 1700—1748]—английский поэт. По происхождению шотландец. В 1726—1730 вышла его описательная поэма «Времена года» (The Seasons), написанная белыми стихами в манере Мильтона; в год его смерти—аллегорическая поэма «Замок лени» (The Castle of Indolence), где он впервые возродил спенсеровскую строфу (a b a b b c b c c), к-рой впоследствии был написан «Чайлд-Гарольд» Байрона и ряд поэм Шелли и Китса. Не будучи крупным самостоятельным поэтом, Т. тем не менее сыграл значительную роль в развитии европейской поэзии XVIII в. У него впервые проявляется систематическая ориентация, с одной стороны, на поэтов Ренессанса (Спенсера и Мильтона), как реакция против рассудочного стиля классицистов, с другой—на новую, «преромантическую» тематику. В обоих этих направлениях Т. сделал только первые шаги, но влияние его на английскую и немецкую поэзию было огромно. В России, в конце XVIII—нач. XIX вв. Т. тоже сыграл большую роль («О, Томсон, ты открыл природы красоту», Карамзин, 1788). Его переводили Жуковский, Мерзляков и др. Кроме двух поэм Т. написал несколько трагедий, не имеющих большого значения, и английский гимн Rule Britannia.

Библиография: I. Works, With a biography by D.C.Tovey, vls 1—2, L., 1897; The complete poetical works, with notes by J. Logie Robertson, Oxford, 1908; Thomson's Seasons (Critical edition, being a reproduction of the original texts, with all the various readings of the later editions, historically arranged, by Otto Zippel), B., 1908 (Palaestra, LXVI); Четыре времени года, М., 1798; то же, М., 1803; то же, М., 1812.

II. Morel Léon, James Thomson, sa vie et ses oeuvres, 1895 [есть библиография изданий Т., переводов его произведений и лит-ры о нем]; Macaulay G. C., James Thomson, N. Y., 1908; Anwander Erna, Pseudoklassizitisches und romantisches in Thomson's Seasons. Lpz., 1930; Геттнер Г., История всеобщей литературы XVIII в., т. I, Английская литература (1660—1779), СПБ, 1863, стр. 444—449.

ТОПЕЛИУС Захарий [Zacharias Topelius, 1818—1898]—выдающийся шведо-финский писатель. Р. в семье врача, первого собирателя финского фольклора. В 1883 Т. переехал из провинции в Гельсингфорс и поселился у знаменитого поэта И. Л. Рунеберга (*см.*), в к-ром нашел ближайшего друга и наставника. Вокруг Рунеберга, стоявшего во главе национально-патриотического движения финнов в 30-х гг., группировалась наиболее талантливая и прогрессивная молодежь Финляндии. Кружок Рунеберга оказал сильнейшее влияние на молодого Т., предопределив дальнейшее развитие его лит-ой и общественно-политической деятельности. По окончании ун-та в 1840 Т. стал в 1841 редактором «Гельсингфорсских известий» (Helsingfors Tidningar) и руководил газетою до 1860. Т. писал в газете общеполитические статьи и обзоры в либеральном духе, а в стихах и поэмах иносказательно выражал сокровенные думы и чаяния прогрессивных слоев финского народа, жестоко страдавшего под гнетом царизма. Особенным успехом пользовались «Гельсингфорсские письма» Т. Руссофильская позиция Т. во время Крымской войны (в своей идеалистической наивности Т. надеялся, что «победоносная» Россия даст Финляндии независимость) оттолкнула от него более радикальную часть финнов. Оставив публицистическую деятельность, Т. перешел к педагогической; в 1873 он получил кафедру истории в Гельсингфорсском ун-те и был затем его ректором. В 1878 он ушел из ун-та и всецело отдался лит-ой работе.

Художественное творчество Т. весьма многообразно. Он писал лирические стихотворения, романы, повести и пр. Лучшие стихотворения Т. относятся к периоду до 1860. В стихах, блещущих изяществом формы, нашли свое отражение глубокая любовь Т. к родине и к ее природе (стихотворения: «Таяние льдов на р. Улео»—«Jslessningen paa Ulea, «Лесные песни»—Sylviavisor, «Зимняя улица»—Vintergatan и др.). В более поздних стихах Т. преобладают мотивы религиозные, ортодоксально-христианские. Первый из четырех сборников стихов Т.—«Цветы вереска» (Ljungblommor)—вышел в 1845; последний (Nya blad) в 70-х гг. В 1882 вышел еще сборник стих. «Zjung», но в него вошли преимущественно старые вещи.

Из прозаических произведений Т. главное место занимают исторические романы, повести и рассказы, в к-рых сильно сказалось

влияние Вальтера Скотта, Виктора Гюго и Б. С. Ингеманна, датского исторического романиста. Вышедший в свет в 1850 роман Т. «Герцогиня Финляндская» (Hertiginnan at Finland) явился первой попыткой создания в шведо-финской лит-ре крупного национально-исторического романа. Знаменитые «Рассказы фельдшера» (Fältskärus berättelser, 1854—1867) дают художественное отображение истории Финляндии со времен Густава II Адольфа до Густава III. Романтический уклон творчества Т. дает себя знать в этом произведении чрезмерною идеализацией финнов и чрезмерным преклонением автора перед героическими фигурами истории. Увлекательно написан вышедший в 1879 роман из эпохи королевы Христины—«Дети звезд» (Stjarnernas Kungabarn). В ряде новелл и повестей Топелиус дает бытовые картины народной жизни. Из драматических произведений Т. следует отметить трагедию «Регина фон Эммериц» (Regina von Emmeritz, 1853) и драму «50 лет спустя» (Efter femtio år, 1851), в основу к-рых положены эпизоды из тех же «Рассказов фельдшера». В Европе Т. особенно широко известен как автор сказок «Sagor» [1847—1852]. В более ранних из них чувствуется некоторое подражание Андерсену, но потом Т. находит свой собственный оригинальный тон.

Натуралистическое движение в лит-ре 80-х гг. встретило в Т. ярого противника.

Т. быстро завоевал и прочно сохранил место популярнейшего (наряду с Рунебергом) шведо-финского писателя Финляндии. Шведская академия наградила его за лит-ые заслуги золотой медалью. Творчество Т. оказало значительное влияние на многих не только финских, но и шведских писателей последующих поколений.

Библиография: I. На русск. яз.: Сказки, перев. М. Граностремъ и Гурьевой, СПБ, 1882; Сказки, перев. М. Граностремъ, СПБ, 1893; Сказки, изд. Аскарханова, СПБ, 1893—1897; Регина фон Эммериц, перев. А. Полторацкой, Орел, 1897; Юнгарсы, перев. А. Полторацкой, изд. Мамонтова, М., 1898; Рассказы фельдшера, перев. М. Благовещенской, изд. Девриена, 1907; Жемчужина Адальминг, Избр. сказки. Милосердный богач, перев. М. Благовещенской, изд. Поповой, 1909—1913; Samlade Skriften Utg. af G. V. Vaseniusi Stockholm, 1899—1907; Dagböcker af P. Nybers, Helsinki, 1918—1924.

II. Vasenius G. V., Z. Topelius, 6 ves., Stockholm, 1913—1930; Lagerlöf S., Zachris Topelius, Stockholm 1920, нем. пер., München, 1921; Nordisk, Digtere i vort aarhundrede.., udg. af P. Hansen, Kjøbenhavn, 1880; Rordam V., Svensk Litteratur, Kjöbenhaven, 1911; Vasenius V., Lärobok i Sveriges och Finlands. Litteraturhistoria, 2 uppl., [Stockholm], 1890.

ТОРАЙГЫРОВ Султан-Махмут [1893—1920]—выдающийся казахский поэт. Происходил из бедной семьи. Учился в медрессе «светского» направления.

Лит-ую деятельность начал в 1912. Показывая социальные противоречия дореволюционного казахского аула (стихотворения «Контрасты», «Народу», «Кто они?» и др.), Т. в своих произведениях популяризировал идеи мелкобуржуазного «просветительства». Впоследствии Т. поднялся до понимания классовых противоречий. Поэма «Беднота», служащая ярким примером такой эволюции поэта, описывает тяжелое положение казахской бедноты и рабочих и разоблачает жестокую эксплоатацию их казахскими феодалами и капиталистами.

В конце 1920 Т. умер от туберкулеза, в расцвете творческих сил.

Т.—один из писателей демократического направления в дореволюционной казахской лит-ре, решительный противник религии и феодальных устоев. Огромны заслуги Т. в развитии казахского лит-ого языка.

Библиография: I. Полное собр. соч., Каз. издат., 1933.

ТОРРЕС-БОДЕТ Хайме [1902—]—современный мексиканский поэт. Живет почти безвыездно в Европе (Франции и Испании). На лит-ое поприще выступил в 1918 со сборником стихов «Пыл» (Fervor), за к-рым последовали «Сердце бредит» [1922], «Песни» [1922], «Новые песни» [1923], «Дом» (La Casa, 1923), «Дни» (Los Dias, 1923), «Поэмы» (Poemas, 1924) и др. Наиболее известные книги Т.-Б.: «Прозерпина» (Proserpina rescatada, 1931), «Сентиментальное воспитание» (La educacion sentimental, 1930), «Стихи», «Изгнание» (Destierro, 1930) и роман из жизни кино «Дневная звезда» (Estrella de dia, 1933). Т.-Б. является вождем той группы молодых мексиканских поэтов, к-рые в своем творчестве ориентируются гл. обр. на поэтические течения Западной Европы, в частности на французских символистов и на испанских поэтов Мануэля Мачадо и Хуан Рамон-Хименеса, не порывая, однако, с национальной почвой (т. н. «экзотическая индо-американская ветвь символистов»). Содержание его поэзии образуют лирические переживания, облекаемые в форму поэтических символов. Впрочем в некоторых своих стихотворениях Т.-Б. касается и социальных тем (напр. стихотворение «На пути из фермы горной»). Поэзия Т.-Б. мелодична и красочна. Пишет Т.-Б. преимущественно ассонансами, избегая рифмы. *Ф. К.*

ТОРРЕС НААРРО Бартоломе [Bartolomé Torres Naharre, ум. ок. 1530]—один из первых испанских драматургов, много сделавший для расцвета испанской драмы «золотого века». Был солдатом, потом монахом (биография его почти неизвестна). В комедии «Hymenea» он впервые на сцене выдвинул вопрос дворянской «чести», к-рый играет такую большую роль в дальнейшем развитии испанского театра. Впервые Т. Н. дал также развитие характера на сцене, строя на нем драматический сюжет, освещая его в разных сценических положениях. Отсутствие чувства меры—основной недостаток пьес Т. Н., приводящий к нагромождению порою нелепых эпизодов и пр.

Т. Н. был и первым испанским теоретиком театра. В предисловии к собранию своих пьес (Propalladia) он делит комедии на два вида: комедии действительности (a noticia) и комедии воображения (a fantasia), к-рая говорит о вещах «фантастических или воображаемых, имеющих характер истинных, не будучи таковыми». Следуя Горацию, Т. Н. предлагает делить комедию на пять актов «jornadas»; количество действующих лиц он определяет в шесть—двенадцать, их не должно быть ни «так мало, чтоб представление казалось глухим, ни так много, чтоб создавалась неразбериха».

Библиография. I. La Propaladia (первое изд. Nâpoles, 1517, последнее, комментированное в серии Libros de Antano, t. IX—X, ed. M. Cañete y M. Menéndez y Pelayo, с обстоятельным предисловием последнего), Madrid, 1880—1890.

II. Romera-Navarro M., Estudio de la «Comedia Himenea» de Torres Naharro, «Romanic Review», v. XII, 1921, p. 50—72; Stiefel A. L., Zur Bibliographie des Torres Naharro, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», v. CXIX, 1907, s. 195—196.

ТОРО [Thoreau, Henry David, 1817—1862]—американский писатель. Р. в семье бедного фермера. Несмотря на университетское образование, продолжал заниматься ремесленным трудом, стремясь увязать свою общественно-философскую теорию с жизненной практикой. Творчество Т. становится понятным в свете усиливающегося в 30—40-х гг. протеста мелкобуржуазных групп против развития капитализма в Америке. Протест этот нашел отражение в идеалистических течениях.

К этому времени возникает общество трансценденталистов (*см.* «*Соединенных Штатов литература*») во главе с философом Эмерсоном, к к-рому примкнул Т.

Для доказательства осуществимости своих теоретических положений Т. поселился в 1851 в лесу на берегу р. Уолдана. Он жил там в течение двух лет, добывая средства к существованию исключительно физическим трудом.

В 1854 вышел рассказ о его жизни в лесу под заглавием «Уолден, или жизнь в лесах» (Walden, or Life in the Woods). Здесь Т. выступил как философ, естествоиспытатель и социолог-утопист. Из других произведений раннего периода следует назвать «Неделю на реках Конкордии и Мерримаке» [A Week on the Concord and Merrimac rivers (напис. 1847, изд. 1849)].

Перу Т. принадлежит много лирических стихотворений, темой к-рых также является природа и ее воздействие на человека [«Прогулки» (The Excursions, 1863)].

Т. сопоставляют с Толстым, считая однако первого более последовательным в своей проповеди и ее претворении в жизнь, чем последнего.

В своем трактате о «Гражданском неповиновении» (Civil Disobedience), впервые опубликованном под названием «Resistance to 1849 Civil government», Т. обрушивается на правительство, прикрывающееся «маской миролюбивой демократии».

Т. противопоставляет идеологии буржуазной плутократии идеологию мелкобуржуазную, представляющую собой своеобразный руссоизм на американской почве: проповедует опрощение, физический труд для всех, умеренность, восстает против новой урбанистической цивилизации.

Отличительной чертой стиля Т. является стремление к антитезе и парадоксу.

Библиография: I. The Writings of H. D. Thoreau (Riviside ed.), II vls., Boston, 1894—95; Walden ed., 20 vls, Boston, 1906.

II. Emerson R. W., Introductory Note to «Excursions», Boston, 1863; Macy J. A., The spirit of American Literature, N. Y., 1926; Channing W. E., Thoreau: the poet-naturalist, new ed., cul. by F. B. Sanborn, Boston, 1902; Sanborn F. B., The life of H. D. Thoreau, Boston, 1917; Baralgette L., H. Thoreau, bachelor of nature, N. Y., 1924; Atkinson J. B., H. Thoreau, the cosmic Yankee, N. Y., 1927; Van Doren M., H. D. Thoreau, Boston, 1916. На русском яз.: Вальден или жизнь в лесах. С биографич. очерком, напис. Р. В. Эмерсоном. Пер. П. Буланже, изд. «Посредник», М., 1910. Ранее изд. под назв. «Опыт упрощения жизни» (У Вальденского озера в Америке), М., 1900.

III. Allen F. H., A Bibliography of H. D. Thoreau, Boston, 1908.

Н. Егорова

ТРАВЕСТИ [от итал. travestire—«переодевать»]—вид комической поэзии, сформировавшийся в эпоху Возрождения в связи с общим развитием бурлескной поэзии. Комизм Т. строится на том, что серьезное содержание выражается несоответствующими ему образами и стилистическими средствами, а «возвышенные герои» классической античной либо неоклассической (реже—средневековой) литературы оказываются как бы «переодетыми» в шутовское чуждое им одеяние.

Раньше всего Т. возникает в Италии. Ранними образцами итальянской Т. можно считать Orlando riffato—ирои-комическую поэму Франческо Берни [1541], являющуюся соответственной переделкой Orlando Innamorato Боярдо и подобную же переделку того же сюжета, принадлежащую перу Лодовико Доменики [1545]. Но только в следующем веке мы видим уже по-настоящему сформировавшуюся Т., нашедшую, наконец, свой основной объект—образы античной древности, прежде всего столь высоко чтимой средневековьем и гуманистами «Энеиды». Такова «Eneide travestita» Лалли [1633], нашедшего себе многочисленных подражателей.

Во Франции наиболее ярким произведением этого жанра явилась знаменитая в свое время «Eneide travestie» Скаррона (*см.*) [1648—1653]. Так как Скаррон прервал свое изложение на восьмой песне «Энеиды», то вскоре появились попытки продолжения. Более самостоятелен d'Assoucy со своим «Ravissement de Proserpine». Был и еще целый ряд подобных попыток во французской литературе, но мало удачных. Несколько выделяется в этом ряду попытка травестировать «Генриаду» Вольтера, попытка, сделанная Монброном [1758].

Начало немецкой Т., в конце XVIII в., положил Михаэлис со своим «Leben und Taten des teuren Helden Aeneas». Erstes Märlein, 1771. Но это произведение, как и последующее аналогичное Ф. Беркана [1779—1783], были еще очень слабыми. Более удачный образец Т. дал лишь А. Блумауэр [1784—1788], вызвавший ряд подражателей и последователей в Германии и даже за ее пределами. Резкие выпады Блумауэра против иезуитов, яркие картины немецкого быта под покровом рассказа об Энее и его спутниках, удачное применение комического тона—обусловили довольно большую популярность Блумауэра и его травестированной «Энеиды».

На английской почве Скаррону подражал в своем травестированном Вергилии К. Коттон; но важнейшим памятником Т. в Англии является «Hudibras» Бётлера [1669]—злая сатира на пуритан. Из других Т. можно назвать Т. 4 кн. «Энеиды» голландского поэта П. Лангендика [1735] и поэму датского поэта Гольберга [1754], травестировавшего в своей поэме ряд мест из «Энеиды».

В России конец XVIII в. ознаменовался несколькими травестированными поэмами. Одна из них—«Виргилиева Енейда, вывороченная наизнанку» Н. П. Осипова [1791] и с продолжением Котельницкого [в 1801]. Далее к тому же жанру относятся «Ясон, похититель златого руна, во вкусе нового Енея» Наумова [1794] и «Похищение Прозерпины» Котельницкого и Люценко [1795]. Все эти произведения сохранили теперь только историческое значение. Напротив, поныне сохранила свою свежесть высокохудожественная украинская Т.—«Энеида» И. Котляревского (1-е полное посмертное изд. 1842, написана же была в период от 90-х гг. XVIII столетия и до 20-х гг. XIX столетия). Была попытка травестировать «Энеиду» и в белорусской лит-ре («Энаіда навыварат»; другой образец Т.—«Тарас на Парнасе»).

В новейшей европейской лит-ре жанр Т. развития не получил и в значительной мере является образцом пережиточной жанровой формы. Особняком стоят музыкальные Т. Оффенбаха—«Прекрасная Елена» и «Орфей в аду».

Библиография: I. «Ирои-комическая поэма», редакция и примечания Б. Томашевского, изд. Писателей в Ленинграде, Л., 1933 [перепечатаны с некоторыми сокращениями «Виргилиева Енейда, вывороченная наизнанку» Н. П. Осипова, «Окончание Виргилиевой Енейды, вывороченной наизнанку» Александра Котельницкого, «Ясон, похититель златого руна во вкусе нового Енея» И. Наумова, «Похищение Прозерпины» Е. Люценко и А. Котельницкого]; Котляревский И., Енеіда, под ред. и со вступ. статьей И. Айзенштока, вид. «Книгоспілка», Київ, 1927; Карский Е., Белорусская Энеида наизнанку, в сб.: Пошана, сборник Харьковского историко-филологического общества, т. XVIII, Харьков, 1909 [лучшее издание текста сохранившихся отрывков белорусской «Энеиды» со сводкой вариантов]; Дзяржынскі Ул., Выпісы з беларускае літаратуры XIX і XX ст., Менск, 1926, изд. 2-е [текст белорусской «Энеиды» и «Тараса на Парнасе»).

II. Стешенко И. П., Поэзия И. П. Котляревского (к 100-летнему юбилею его «Энеиды»). 1—И. П. Котляревский и Осипов. 2—Котляревский в свете критики, Киев, 1898 (оттиск из «Киевской старины», 1898, июль—октябрь); Его же, Енеіда Котляревського і Котельницького в порівнянні з иншими текстами, в сб. «Записки українського наукового товариства в Київі», книга IX, Київ, 1912; Дашкевич Н., Малорусская и другие бурлескные (шутливые) Энеиды, Киев, 1898 (оттиск из «Киевской старины», 1898, сентябрь); Карский Е., Белоруссы, т. III, Очерки словесности белорусского племени, 3 (Художественная литература на народном языке), П., 1922 [стр. 9—22—Белорусская Энеида наизнанку, стр. 79—82 — «Тарас на Парнасе»].

Р. К.

ТРАГЕДИЯ—большая форма драмы, драматургический жанр, противополагаемый комедии (*см.*), специфически разрешающий драматическую борьбу неизбежной и необходимой гибелью героя и отличающийся особым характером драматического конфликта. Т. имеет своей основой не всякую борьбу личности с препятствиями, но лишь глубокий идейный конфликт, столкновение мировоззрений.

I. Термин Т. появляется впервые в древней Греции для обозначения религиозного обряда—традиционных мимических игр и хоровых песен (дифирамбов), связанных с аграрными празднествами в честь бога Диониса. Ритуальной основой этих празднеств было жертвоприношение козла (по-гречески tragos, откуда и возникло название «трагедия», «козлиная песнь», «песнь в честь козла»), сопровождавшееся исполнением сказания о Дионисе. Это сказание некогда, в глубокой древности, повествовал народу жрец, позднее же оно перешло к дифирамбическому хору, наряду с к-рым в обряде участвовали плящущие «хоры сатиров», мимически воспроизводившие события того же сказания о Дионисе. Из сочетания дифирамба с хором сатиров и произошла, по свидетельству Аристотеля, Т., на ранних ступенях своего развития сохранившая тесную связь с мифом о Дионисе. Постепенно расширяя область Т. введением других мифов, усложняя драматизацию сюжета,—культовое действо перешло в театральное зрелище. Этапы этого перехода точно не установлены, окончательно же сложилась Т. как драматическая форма в период VII—VI вв. до н. э. Зачинателем Т. античное предание называет коринфского поэта Ариона. Первая точная дата в истории Т.—534, когда в Афинах выступил со своим хором «отец аттической Т.» Феспис, сделавший крупный шаг в развитии жанра введением актера (протагониста). Вслед за этим выступлением в системе афинских общегородских празднеств окончательно оформился хороводный театр, достигший полного расцвета в эпоху общегреческой гегемонии Афин (479—431). В этот период уяснились границы жанра, раскрылись принципы композиционного построения и развертывания сюжета, сложилась тематика, и термин «Т.» приобрел вполне определенное и устойчивое значение.



Праздник в честь бога Диониса. Хоры сатиров с козлом. VII—VI вв. (с античной вазы)

Для решения проблемы Т. необходимо поставить вопрос о том, в каких социальных условиях возник этот жанр, какие исторические явления он отразил, какие идейно-художественные запросы удовлетворял он, когда и как переживал свой распад, в какой зависимости вновь появлялся на сцену.

История театра и драмы свидетельствует о том, что в одни эпохи жанр Т. является преобладающим, в другие же—то исчезает совершенно, то существует как застывшая шаблонная форма, то деформируется в такой мере, что удерживает лишь название Т. Этот жанр создается впервые в истории театра и драмы в эпоху великого социального переворота. Античная Т. возникла в Греции в эпоху гибели и разложения родового строя, освобождения мелких свободных производителей—крестьян и ремесленников—от власти родовой общины и образования античных го-

родов-государств в форме демократических республик. В эту эпоху рушились патриархальные устои родового быта, распадалась цельность родового мировоззрения; в мир кастовых традиций, строгих нравов, наивной веры врывались религиозные сомнения, индивидуализм, авантюризм торгового горожанина. Бурно развивалась новая, индивидуалистическая культура, новая философия, новое искусство; вместе с ломкой старого социального уклада Грецию охватывала, новая, демократическая религия—культ Диониса, страдающего бога-освободителя. В то же время «моральное влияние, унаследованное мировоззрение и мышление старой родовой эпохи еще долго передавались последующим поколениям, вымирая лишь мало-помалу» (Энгельс, «Происхождение семьи, частной собственности и государства»). Воспринятый сквозь призму унаследованного мировоззрения, сдвиг всех форм жизни и сознания ощущался древними как потрясение земли и неба, смена богов; непонятная закономерность исторического процесса вставала как непостижимое предначертание судьбы. В этой борьбе двух мировоззрений, в смене двух миров создавалась народная и героическая, имевшая громадное общественное, всенародное значение, выражавшая подлинный «голос народного сознания» (Гегель), античная Т., высшее воплощение к-рой дали величайшие трагики древнего мира—Эсхил, Софокл и Еврипид. Генетически связанная с мифологией и культовым действом новой религии, греческая Т. в то же время уходила своими корнями в народный эпос, народный культ героев. Как указывал Гегель, «древняя Т. основывается на эпическом и героическом состоянии мира». Симптоматично для генезиса Т., что первые трагики создали ряд историко-героических



Праздник в честь бога Диониса. Сатиры, играющие на флейтах. VII—VI вв. (с античной вазы)

драм на тему освободительной борьбы греков («Взятие Милета», «Финикиянки» Фриниха, «Персы» Эсхила).

Античная Т. на первых порах своего существования как сложившегося жанра выступала еще носительницей «моральных влияний унаследованного мировоззрения родовой эпохи». Эсхил [526—456] насыщал свою Т. религиозными идеями, выдвигал как основную идею всемогущество рока. Гибель героев Эсхила предопределена свыше, их борьба трагична потому, что они противопоставляют свои человеческие ограниченные силы высшей силе, царящей над миром. Стремления личности изменить ход вещей обречены («Эдип»); добро и зло, мировой и общественный порядок установлены свыше; единая закономерность правит миром—судьба; покорность судьбе—единый закон для человека. Это древнее понимание действительности становится в творчестве Эсхила трагическим, ибо оно не спокойно, не неподвижно. Эсхил отстаивает незыблемость древ-



Сцена из трагедии Эсхила (с античной вазы)

ней истины, но гениальное чутье художника открывает ему движение жизни, глубокие и существенные изменения, к к-рым ведет это движение, смену старых законов новыми, Эринний—Евменидами («Орестейя»). В особенности остро это противоречие сказалось в трилогии Эсхила о Прометее, проникнутой освободительными идеями, гуманизмом, богоборчеством. В лице Прометея Эсхил создал образ великого бунтаря против гнетущей власти богов, мученика-борца за свободу и независимость, за человеческое самоопределение, за права человеческого разума, творчества и культуры.

То движение жизни, к-рое Эсхил осмысливал как восстание человека против закона богов, встает у Софокла (496—406) как борьба двух законов, двух истин — закона неписанного — извечного родового права, и нового закона—античного демократического государства («Антигона»). Если Эсхил оправдывал гибель героя как следствие предначертаний судьбы, то Софокл, не отказываясь от идеи рока, ставит с ним рядом личную вину героя, неизбежно ведущую к гибели. Отступая от прямолинейного развития Т. Эсхила, где необходимость выступает во всей обнаженности, благодаря чему гибель героя уже предрешена в завязке, Софокл вводит в Т. момент случайности, создавая перипетию—замедление действия, отклонение его от стремительного приближения к катастрофе.

Творчество Еврипида (480—406)—последняя стадия античной хороводной Т.—отмечено чертами глубочайшего кризиса патриархального мировоззрения. Еврипид окончательно разрывает идейную связь Т. с рели-



СЦЕНА ИЗ ТРАГЕДИИ «ИФИГЕНИЯ В ТАВРИДЕ».
С древнегреческой вазы.

гиозным культом, вносит в нее дух софистики, гуманистической философии. Вращаясь в кругу традиционных мифологических тем, Еврипид дает им остро-современное разрешение. Его Т. решительно борется с родовым мировоззрением, полемически переоценивает культовые предания («Ипполит»), изображает родовую мораль бессмысленной и варварской («Орест»). Закон божественной необходимости, судьба вносят в жизнь людей низость



Сцена из трагедии Еврипида (с античной вазы)

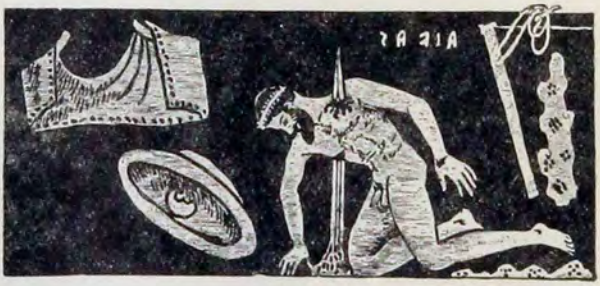
и преступление. Гибель героя необходима, но эта необходимость отвратительна. Боги участвуют в трагедии Еврипида лишь в качестве deus ex machina, по существу же она арелигиозна. Интерес Т. сосредоточен на изображении душевных переживаний героя; индивидуализация и психологизация образов достигают высокого уровня; большое место отводится жизненной случайности; в Т. вводится интрига—усложнение действия запутанными линиями сознательных поступков героев. Возрастает динамика действия, решительно уменьшается роль хора. В Т. вплетаются приключенческие и эротические мотивы, борьба страстей занимает первенствующее место. Наконец появляются Т. со счастливой развязкой, т. е. ломаются границы жанра.

В первой половине IV в. до н. э. с падением афинской демократии умирает и хороводный театр. Победоносная торгово-промышленная аристократия создает новую, т. наз. эллинистическую культуру, изысканную и утонченную, возникает новая, индивидуалистическая философия, обожествляется могущественный случай, глубокие проблемы Т. Эсхила и Софокла сменяются в искусстве узко личными семейно-бытовыми интересами—и Т. отмирает, уступая место иным драматургическим жанрам.

Древний Рим не создал своей Т. Лишь в III в. до н. э., в эпоху владычества Рима над всем Средиземноморьем, покоренные греки приносят завоевателям свою культуру, свое искусство, и римские нобили знакомятся с копиями аттической Т. Раб римского сенатора, греческий поэт Ливий Андроник, сочиняет первую латинскую Т. [240]. Вслед за ним Квинт Энний, Марк Пакувий, Луций Актий и др. пытаются культивировать жанр аттической Т., изменяя, в соответствии с идейно-художественными воззрениями римской знати, содержание Т., ее философский пафос. Римская Т.—фабульно-занимательное, мелодраматически заостренное зрелище, имеющее целью морально-политическое воспитание плебса в духе идей рабовладельческой знати. Римская Т. удерживает мифологическую тематику, но как чисто формальный момент; наряду с подражательной мифологической Т. создается историческая Т.—претекстата, прославлявшая патрицианский сенат и легендарные подвиги консулов и полководцев и ставшая официальной драмой сенатской республики.

В эпоху Римской империи Т. пытается возродить поэт и философ Сенека, представитель аристократически-упадочного пессимистического стоицизма. Его Т. стремятся показать пагубное влияние страстей и необходимость освобождения и очищения души. Эти Т. статичны, перегружены внутренними переживаниями героев, напряженно патетичны, тщательно отделаны в смысле формы и особенно в смысле соблюдения «правил» формального построения греческой Т. Слагаясь как сугубо-аристократическая драма, вне связи с народным творчеством, исключительно по лит-ой традиции, ориентируясь не столько на сцену, сколько на чтение, декламацию, являясь формалистической попыткой искусственного создания жанра,—подражательная, эпигонская римская Т. представляет все признаки распада жанра и действительно отмирает в развлекательном театре Римской империи.

В долгие века средневековья, в эпоху величайшей скованности человеческого сознания путами христианской религии жанр Т. не возрождался к жизни. Итальянское Возрож-



Сцена из трагедии Софокла (с античной вазы)

дение с его бурным расцветом творческой мысли, науки и искусства прошло мимо театра, продолжавшего жить средневековыми традициями. Освоение гуманистами наследия античной драматургии—трагедии Сенеки по преимуществу—не оказало влияния на судьбы театра и драмы, оставаясь лишь академическими опытами («Софонисба» Триссино). В XVI в., в период феодально-католической реакции и оскудения итальянского гуманизма возникают попытки воссоздания Т. как сценического жанра. Джиральди Чинтио, Сперони, Грото и др. пишут, по образцу трагедий Сенеки, ряд пьес, изоби-

лующих кровавыми ужасами, моральными тирадами и мелодраматическими сценами. Эти Т. представляют собою кровавые мелодрамы, эффектные зрелища, не отражающие живой действительности, но лишь имитирующие внешний механизм древней Т. Мертво-формалистическое понимание сущности Т. вылилось в канонических «правилах» Т., теоретически обоснованных в трактатах Веттори [1560] и Кастельветро [1570]. Анало-



Сцена из трагедии Сенеки (с античной вазы)

гичные попытки насаждения гуманистической «правильной» Т. имели место и среди гуманистов других стран: во Франции один из поэтов «Плеяды»—де ла Тайль—пишет трактат «Искусство трагедии» [1572], Жодель и Гревен выступают с Т. по образцу античных; в Англии Нортон и Секвиль ставят силами студентов Лондонской юридической академии свою Т. «Горбодук» [1561].

Жанр Т. переживает свое новое рождение не в этих эпигонских подражаниях. Он возникает отнюдь не по прихоти ученых любителей древности, но из недр народного творчества, в условиях, сходных с условиями рождения античной Т. в смысле огромного напряжения борьбы двух социальных укладов в эпоху английского Возрождения, когда распад еще довольно прочных социальных связей феодального мира давал себя чувствовать повсюду, когда освобождение индивидуальности и активное стремление ее к самоопределению было одним из основных явлений эпохи. Незыблемые законы феодального общества падали, разрушались «тысячелетние рамки обязательного средневекового мышления» (Энгельс), сословно-корпоративному духу средневековья противополагалась необузданная индивидуальность, и на смену «феодальным патриархальным идиллическим отношениям» шло царство «бессердечного чистогана» (Маркс). Мир представал людям той эпохи как хаос, где отдельные воли противопоставлены друг другу, где дерзкие притязания сталкиваются с извечными законами, где самоопределяющаяся личность стоит между победой и гибелью. На базе этих общественных настроений возникает Т., рисующая дерзания и гибель человека. Кристофер Марло [1564—1593] идеализирует мощь человеческой воли и разума, изображает сильные страсти человека Возрождения: страсть к знанию и к власти («Трагическая история доктора Фауста», «Тамерлан Великий»), к обогащению («Мальтийский еврей»). Титанические герои Марло гибнут, ибо страсть их чрезмерна, воля преступает законы, установленные небом,— и хотя сочувствие Марло на стороне его подлинно ренессансных героев, но унаследованное мировоззрение средневековья представляет ему законы неба как необходимость.

Ренессансная Т., начало которой кладет Марло, вырастает из средневекового мистериального театра, углубляя и развивая на новой идейной основе присущие последнему реалистические тенденции, его народный характер, настойчивое стремление к «обмирщению» театра, к освобождению его от церковной идеологии. От мистериального театра идет и своеобразная композиция ренессансной Т., сохраняющей ряд его своеобразных черт: грубый натурализм кровавых сцен, внедрение шутовских буффонад в патетические сцены, аллегорические персонажи и т. п., но сплетающей с этими традиционными чертами и влияния гуманистической «правильной» Т.: стремление к упорядочению частей, экономии художественных приемов, гармонической структуре. Новое целое, возникшее в результате этого сплетения, как особый жанр лит-ры и театра эпохи Возрождения, получает полное выражение в творчестве Шекспира. Шекспир формирует новую Т. как выражение типично ренессансного мировоззрения, освобождающегося от оков средневековой схоластики и ищущего мотивировок исторических событий и судеб личности не в предопределении бога, но в объективном историческом развитии. Острым глазом художника, схватывающего основные тенденции исторического процесса, Шекспир видит гибель феодальных идеалов и распад феодальных связей. Трагедия Шекспира развертывается на широком историческом фоне; образы его героев проецируются на этот фон, подымаясь до уровня высокого трагизма. Сталкивая героя с неумолимой закономерностью, царящей в мире, Шекспир показывает ее как объективно-исторический ход событий. Глубоко арелигиозный и материалистический художник, Шекспир анализирует психику своих героев, показывая их как противоречивые, многосторонние, развивающиеся организмы, как «типичные характеры в типичных обстоятельствах» (Энгельс). Трагедия Шекспира отражает действительность с глубокой правдивостью, с «шекспировской живостью и богатством действия» (Энгельс). Тематика трагедий Шекспира—историческая и легендарная—вскрывает острые проблемы современной ему жизни: проблему гибели средневековых иллюзий в мире «бессердечного чистогана» («Король Лир»), проблему феодальной чести в свете нового, буржуазного мировоззрения (Фальстаф); проблему

личности и ее прав в столкновении с феодальными принципами («Ромео и Джульетта»); Шекспир переоценивает мораль средневековья, его иллюзии, его историю. Понимание жизни как движения, столь своеобразно раскрывающееся в трагедии Шекспира, могло родиться у художника прошлого только в эпоху сдвигов и ломки, а такою и было английское Возрождение. В основе трагедий Шекспира лежит сложный комплекс идей, отражающий сложность социальных противоречий его эпохи. Отвергая уходящий мир феодализма, видя в то же время зло идущего ему на смену капитализма, Шекспир постигает закономерность совершающегося процесса, понимает его необходимость; и это ощущение объективной необходимости и субъективного протеста личности против этой необходимости определяет сущность его Т. как жанра.

Попытки создания жанра Т. встречаются и в испанской драматургии XVI в.—века испанского Возрождения, бурного роста капиталистических отношений в связи с открытием Америки, ломки феодального строя и становления абсолютизма, усиления военной мощи и национального подъема. В этот период расцветает испанский театр, вырастая, подобно английскому, из средневекового театра и выдвигая такого крупного драматурга, как Лопе де Вега [1562—1635], творчество к-рого и отмечено стремлением к созданию испанской Т. («Звезда Севильи», «Наказание—не мщение»). Однако особые условия исторического развития Испании—тяготевшая над ней в самую блестящую пору ее расцвета власть католической церкви с ее мрачной инквизицией, своеобразие испанского абсолютизма, сходного с «азиатскими формами правления» (Маркс) и тормозившего капиталистическое развитие страны,—придают особый характер испанской драматургии, в к-рой



Титульный лист к «Испанской трагедии» Кида, изд. 1615

веяния Ренессанса, образы типичных людей Возрождения переплетаются с художественным воплощением принципов незыблемой феодальной верности богу, королю и дворянской чести. Дух церковности, узость мировоззрения не дают испанской драме XVI в. подняться до высокого уровня Т.; даже Лопе де Вега создает лишь кровавые трагедии, где драматический конфликт строится на столкновении притязаний личности с волей короля или бога и на торжестве последней.



Б. Вест. Иллюстрация к трагедии Шекспира «Король Лир» (XVII в.)

Полувеком позднее, в эпоху упадка Испании, жанр трагедии стремится культивировать Кальдерон де ла Барка [1600—1681]. Его Т. проникнуты острым ощущением гибели и ничтожности земной жизни («Жизнь есть сон») и пламенным религиозным фанатизмом; они проникнуты аристократизмом; они утверждают торжество феодально-католических принципов над разумом, над необходимостью, над реальным миром («Стойкий принц»). Эти Т. передают настроение эпохи сдвигов и ломки, но эпохи, воспринятой художником уходящего мира, художником, не умеющим подняться до предчувствия нового и ищущим разрешения конфликтов не на земле, а в потустороннем мире. Испанская Т., порожденная, подобно английской, эпохой социальной ломки, не достигает

подлинного расцвета жанра, присущей ему идейной глубины. Ее застойное мировоззрение, резкое сужение ее социальной базы в сторону аристократизма зачастую стирают грани между Т. и средневековыми насыщенно-религиозными (у Кальдерона) и кровавыми (у Лопе де Вега) autos. В условиях испанской католической реакции утверждается барочный жанр трагикомедии (*см.*).



Иллюстрация к трагедии Корнеля «Медея», 1635

В XVII в., в эпоху нового наступления буржуазной культуры на средневековую, в эпоху рождения материалистической философии и борьбы опытной науки со схоластикой, во Франции вновь рождается трагический жанр. Минуя опыт испанской и английской Т., французская Т. обращается к античной древности, воспринимая ее через академические опыты гуманистов, учась у драматургов «Плеяды» и итальянского барокко. Но безжизненная формалистическая Т., которую пытались создать ученые любители древности, наполняется новым содержанием и подымается до уровня высокого искусства со значительным идейным багажом.

Вырастая на основе философского рационализма, французская классическая Т. XVII в. выдвигает передовые прогрессивные идеи единства нации и гражданского долга. Проблема личного и общественного решается в пользу общественного, принимающего своеобразную форму преданности абсолютному монарху. В Т. классицизма гибель героя есть необходимое следствие столкновения личного чувства и гражданского долга, к-рым определялось поведение героя.

Великий драматург эпохи становления абсолютизма Корнель [1606—1684] создает наиболее законченные образцы классической Т. Его Т. проникнута героическим пафосом; его темы—войны, революции, важные государственные интересы, требующие самопожертвования; его герои—фанатики гражданского долга, утверждающие в строго картезианском духе примат разумного нравственного принципа над чувством и воображением. Затянутая в строгие рамки классической поэтики, французская Т. с ее рационалистическим построением, законом трех единств, античными сюжетами, александрийским стихом,—глубоко противоположная по форме шекспировой Т.,—является по существу тем же жанром, ибо ее сущность также — в понимании жизни как движения, в признании



Ф. Шово. Иллюстрация к трагедии Расина «Вероника», 1670

связи частной судьбы человека и общей закономерности, в раскрытии гибели героя как проявления этой закономерности, в пафосе общественного звучания Т.

Когда бурное становление абсолютизма сменяется его мирным процветанием, когда застывает в неподвижности сословное государство, классическая Т. становится кано-

ническим «высоким» жанром придворного театра, утрачивает свое передовое общественное значение, переходит в творчестве Расина [1639—1699] к личным проблемам любви и страсти и, сжимая свои рамки, изощряя формальную сторону, деградирует как жанр.

В XVIII в. передовая роль переходит к иным драматическим жанрам. В эпоху первой французской революции классическая Т. еще раз оживает, наполняясь новым, революционным содержанием, у М.-Ж. Шенье [1764—1811] (знаменитая Т. «Карл IX или Варфоломеевская ночь»), Сорена, Лагарпа и др. Но «едва новая общественная формация успела сложиться, как исчезли допотопные гиганты и все римское, воскресшее из мертвых,—Брут, Гракхи, трибуны, сенаторы и сам Цезарь» (Маркс, «18 брюмера Луи Бонапарта», Собр. соч., т. VIII, стр. 424), исчезла во Франции и Т.

В период Sturm und Drang'a—этого эстетического и морального бунта против гнета феодализма—в Германии возникает трагедия Шиллера [1759—1805] и Гёте [1749—1832]. Мятежные трагедии Шиллера («Коварство и любовь», «Заговор Фиеско», «Разбойники») ставят проблемы буржуазно-демократической революции, переустройства общества, рисуют героические образы борцов за свободу. Подобно социально заостренным Т. раннего Гёте («Гец фон Берлихинген»), изображая всемирно-исторический конфликт уходящего феодализма с нарождающейся эрой бюргерства, отражают бурную эпоху своего возникновения не только пафосом содержания, но и художественной формой, разрушающей каноны классицизма.

Когда же эстетический бунт против действительности сменяется в творчестве Гёте и Шиллера примирением с действительностью,—трагедия Гёте становится чисто эстетической формой, застывшим слепком классических античных образцов, воплощающим чуждые Т., как жанру, идеи отречения, примирения («Ифигения»); Шиллер обращается к т. наз. «трагедии рока».

В первые десятилетия XIX в. мучительное желание разбитых и уходящих классовых групп задержать наступление капитализма, болезненное сознание невозможности противостоять ему, порождая глубокий идеологический кризис, выливаются в фетишизацию неумолимой закономерности общественного процесса, эстетически воплощающуюся в форме Т. рока, к-рые занимают видное место в творчестве Шиллера («Мессинская невеста», «Мария Стюарт»), Клейста («Пентезилея»), З. Вернера, Грильпарцера, Уланда и др. В Т. рока судьбы героев решены с самого начала; человек изъят из окружающей среды и противостоит бессмысленной судьбе; в отвлеченной внеобщественной сфере слепо действуют необъяснимые силы, «судьба играет в жмурки с человеком» (Геббель). Если для древнего грека идея судьбы была формой познания мира, если за ней скрывалось признание закономерной обусловленности всех поступков личности, связь между случайным и необходимым,—в новой «трагедии рока» раскрывается понимание мира как бессмыслицы; идея судьбы есть форма ухода от познания мира; действительность есть царство бессвязной случайности. «Трагедия рока», лишенная идеи объективной закономерности, являет признаки распада жанра.

В творчестве французских романтиков (В. Гюго) Т. как жанр переживает дальнейшее разложение. Культивируя драму, подобно



Делакруа. Иллюстрация к трагедии Гёте «Гец фон Берлихинген», 1845

Т. разрешающую драматический конфликт гибелью героя («Эрнани», «Марион Делорм» и др.), романтики, в согласии со своей художественной концепцией, выдвигают случайное в ущерб необходимому, частное в ущерб общему, разрывают связь личности со средой, ищут единичного, неповторимого, гротескного. Гибель героя романтической драмы не утверждает торжества закономерной необходимости, нравственного закона над ограниченной человеческой личностью, но имеет частный, индивидуалистический характер.

К середине XIX в. в сложившейся буржуазной лит-ре Т. как жанр исчезает, вытесняется бытовой натуралистической драмой. Лишь к концу века у Ибсена и символистов (Метерлинк, Л. Андреев) появляется тяга к созданию Т. Но тот род драмы, который возникает в результате этой тяги,—драма, проникающая в чисто психологические глубины, «все больше уходящая в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний» (Л. Андреев). Такая драма свидетельствует

именно о том, что сознанию эпохи буржуазного распада чуждо трагическое как объективная категория; она подменяется глубоко субъективным истолкованием любого жизненного явления как носящего в себе трагедию. Еще ярче выражается эта утеря объективного трагизма, наряду с усилением субъективного переживания трагического в жизни, в проникнутом ощущением безысходной гибели творчестве Кайзера, Хазенклевера, Унру и др. экспрессионистов (см.). Их драматургия, перенося центр мира в человеческую душу, разобщает человека с миром, уводя его от того признания закономерной связи человека и мира, на к-рой строится жанр Т.



Г. Мейнинген. Иллюстрация к трагедии Клейста

Т. в России является впервые в XVIII в. в творчестве Сумарокова [1718—1777]. Это — подражательные, чисто эпигонские попытки насаждения классической Т. с ее абстрактными образами, строгостью в соблюдении трех единств и напыщенным слогом. Таковы же и реторические Т. «российского Расина» — Княжнина. В начале XIX в. патриотическое возбуждение, подъем общественной жизни, глубокие переживания народа, связанные с 1812 годом, оживили русскую Т., выдвинув историческую трагедию Озерова («Дмитрий Донской»). Зотова, Глинки, Шаховского и др. В этот период выступает как теоретик трагического жанра Катенин, обосновывая принципы классической Т. Схлынувшая волна общественного подъема уносит с собою и подъем Т.; эпоха николаевской реакции культивирует в театре, наряду с чувствительной мелодрамой, фальшивую казенную историко-патриотическую трагедию Кукольника, Полевого, Гедеонова.

Во второй четверти XIX в. является пушкинский «Борис Годунов»—первая великая русская Т., первый трагический характер в русской лит-ре, самобытный по национальному содержанию и приемам творчества. В критических высказываниях Пушкин формулирует тему Т. как таковой—судьба человека и судьба народная,—в то же время подчеркивая свое следование методу Шекспира в изображении характеров. В «Каменном госте», «Пире во время чумы», «Скупом рыцаре» Пушкин вновь поднимает драму на уровень высокой Т., создавая оригинальный жанр «маленьких Т.». Но этот исключительный момент высокого проявления трагедийного творчества в России, связанный с владевшим лучшими умами ощущением того, что «воистину некий мир погибает», и «предчувствием нового, имеющего возникнуть на месте старого» (Чаадаев, письмо к Пушкину, 1831), сменяясь годами николаевской реакции, не ведет за собой создания русской национальной Т.

II. Уже этот, не исчерпывающий всего конкретного разнообразия, обзор истории жанра показывает, что отнюдь не все эпохи были способны культивировать Т. Трагедийное творчество вспыхивает с предельной силой в эпохи крупнейших социально-исторических сдвигов, смены социальных укладов, когда воочию обнажаются основные жизненные узлы, в эпохи великих переоценок философских, этических и эстетических норм. Периоды расцвета Т. совпадают с теми периодами истории человечества, когда «старый порядок, как существующий миропорядок, боролся с миром, еще только рождающимся; на его стороне было всемирно-историческое заблуждение, но не личное» (Маркс, Соч., т. I, стр. 402). Греческая Т. вышла из недр синкретического культового обряда и стала художественным жанром, ибо новое мировоззрение, резкий переход от патриархальной неподвижности к бурной ломке старого социального уклада породили эту но-

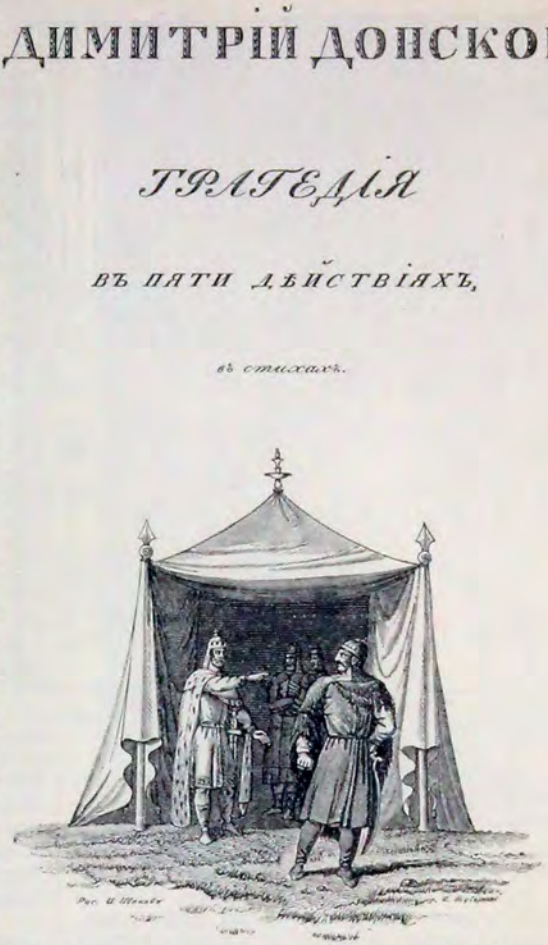


Деверия. Иллюстрация к трагедии В. Гюго «Эрнани», 1830

вую поэтическую конструкцию, художественную форму, являющуюся адекватным выражением ощущения жизни как бурно протекающего процесса. Идея рока, заложенная в античной Т., не составляет ее сущности, эта идея привнесена в Т. унаследованным религиозным мировоззрением древнего грека, но не существенна для Т. как жанра. Сущность античной Т.—в ощущении столкновения человека с необходимостью и возможности его борьбы с нею; в признании органической связи между судьбой отдельного человека и общей закономерностью жизни. Та же сущность жанра вскрывается и в трагедии Шекспира, умевшего осознать противоречия жизни героев как противоречия живых социальных сил. То же острое чувство борьбы двух принципов отношения к миру заложено и в творчестве Корнеля. И как бы ни были различны особенности исторического сознания, общественные запросы, конкретные художественные идеи, к-рые отражались в различных Т.,—Т. как жанр выражает собой определенный тип самосознания, определенные настроения, определенное отношение к действительности, к-рое может быть сформулировано как отрицание плавного и постепенного хода жизни, как острое восприятие жизни в движении, как стремление проникнуть в действительность путем «раздвоения единого и познания противоречивых частей его» (Ленин, Философские тетради, 1936, стр. 325).

Содержанием Т. всегда являются великие исторические противоречия, столкновения противоречивых социальных сил, предстоящие художнику, в зависимости от его мировоззрения, то в абстрактной мистифицированной форме — как рок, как провидение, как непреложный нравственный кодекс, то—в разрыве со старой метафизикой,—как закономерности исторического процесса. «Для трагедии в ходе и развязке частного действия должно быть видно господство какой-нибудь высшей силы, которая управляла бы событиями этого мира» (Гегель). Являясь адекватной художественной формой выражения трагического, как объективной категории действительности, Т. создается на основе признания торжества необходимого над случайным, общего над частным,—торжества утверждающей себя жизни над единичным поражением. В Т. художник подымается над миром единичного и случайного, не занимается замкнутой в себе индивидуальностью, но дает широкое обобщающее драматическое изображение значительного этапа развития человечества, выступает с драматическим решением философских проблем. Мир предстает в Т. как закономерно движущееся целое, и необходимость, открывающаяся в развязке, «есть уже не слепая судьба и неразумная, которую многие называют древней судьбой. Эта судьба есть высокий разум событий» (Гегель).

Замкнувшаяся в себе индивидуальная страсть, печальная участь человека, сложившаяся в силу бытовых условий, несчастный случай, обрушивающийся на человека извне—не могут быть темой Т. Трагическим событием, трагической судьбой является лишь та, к-рая с необходимостью постигает героев; герой Т. гибнет в силу своеобразного величия своей натуры. «Великие религиозные реформаторы, мученики за свои убеждения, бойцы за политическую свободу ... люди


ДИМИТРІЙ ДОНСКОЙ,

ТРАГЕДІЯ

ВЪ ПЯТИ ДѢЙСТВІЯХЪ,

въ стихахъ.

И. Иванов. Титульный лист 1-го изд. трагедии Озерова «Дмитрий Донской», СПБ, 1828

мысли, падающие жертвой своих открытий—таковы герои трагедии» (Готшалль). Судьба трагического героя необычайна; его душа раскрывается незаурядно; его страсти достигают титанического напряжения, но они никогда не становятся болезненными, патологическими. Трагическая судьба героя не вызывает ни тоски, ни ужаса перед жизнью; в гибели героя запечатлевается «торжество истины над ограниченной человеческой личностью» (Белинский). Жанру Т. органически чуждо слезливо-сентиментальное или романтически-упадочное отношение к действительности; развязка Т. долженствует вызывать не пессимистическое отчаяние, не грустное примирение с судьбой, но волю к жизни и борьбе; гибель героя Т. вызывает не страх перед судьбой, необходимостью,

гибелью, но учит, что «есть нечто сильнее судьбы: это дух, мужественно сносящий ее».

III. Теория Т. как художественного жанра насчитывает многовековую давность. Первые намеки на теорию Т. сохранены во фрагментах высказываний великих греческих трагиков. Известно предание о споре Софокла с Еврипидом, в к-ром Софокл утверждал, что «людей в трагедии нужно изображать такими, какими они должны быть», Еврипид же—что «такими, каковы они в действительности».



К. Шредер. Иллюстрация к трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов», СПБ, 1842

Впервые изложил стройную теорию трагедии Аристотель в своем трактате «Поэтика» (написанном между 336—332). Излагая историю возникновения Т. из дифирамба, Аристотель определяет Т. в ее законченной форме как «подражание действию важному и законченному, имеющему определенную величину, при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной, посредством действия, а не рассказа, совершающее посредством страха и сострадания очищение (катарсис) подобных страстей». Это определение, решающее вопрос о сущности Т. раскрытием ее конечных целей, ее художественного эффекта, послужило предметом обширных комментариев, обсуждавших, какое значение—этическое, эстетическое или патологическое—имеет катарсис, и стало одним из спорных пунктов теории Т. в буржуазной эстетике. Страх и сострадание, являясь сущностью Т., не должны, по Аристотелю, возбуждаться внешними эффектами, но вытекать из связи действия самой Т. Эти ощущения вызываются зрелищем страсти,— «действия болезненного и разрушительного». Страсть свойственна трагическому вымыслу, она неразделима с трагическим действием. Страх и сострадание определяют облик героя Т. Героем Т. не может быть человек добродетельный, ибо переход добродетели от счастья к несчастью возмущает зрителя; не может быть им и порочный, ибо «сострадать можно лишь тому, кто несет кару незаслуженную, а страшиться можно лишь за равного нам». Трагический герой не должен быть ни добродетелен, ни порочен; он должен впасть в злосчастие по какому-нибудь греху и притом ранее пользоваться великим почетом и счастием. Развязка Т. не должна награждать добродетель и карать порок,—она должна представлять незаслуженную, но объективно оправданную гибель героя, вытекающую из развития действия. Т. должна развивать одно законченное действие, образуя логическое целое.

Все эти положения Аристотеля возникли как наблюдение и обобщение живого творческого опыта греческой Т., но в эпоху Возрождения они были восприняты как законы нормативной эстетики и подверглись многим истолкованиям и кривотолкам. На ранних ступенях развитие теории Т. в буржуазном обществе шло исключительно в плане интерпретаций «Поэтики» Аристотеля. Эстетическая мысль молодой буржуазии цепко хваталась за античные образцы как за оружие в борьбе против средневековой культуры. Подлинная трагедия Ренессанса, органически выраставшая из средневекового театра, — трагедия Марло и Шекспира, — игнорировалась теоретиками, отвергалась как внеэстетическая, варварская форма. Трагедия Шекспира возникла без теоретических предпосылок, сама давая обильный материал для новых теоретических обобщений и выводов. Т. же классицизма, создаваясь на основе ряда академических опытов гуманистов, получила от теории готовую форму и установленные правила, в к-рые втискивала свое содержание. Трагедии Корнеля предшествовал ряд трактатов, разрабатывавших каноны «правильной» Т., окончательно сформулированные Буало в его «L'Art poétique» [1674]. Тщательно разрабатывая правила формального построения Т., теория классицизма не обогатила классической Т. в смысле ее философского содержания; напротив, она дезориентировала трагедийное творчество, выпячивая узко-формальные вопросы, вроде трех единств, и подчеркивая как существенное в Т. не ее широкие обобщения, гражданский пафос и общественную значительность, а метафизические «страдания» и «страсти».

В XVIII в., когда Т. уступила место новым драматическим жанрам, возникла новая теория драмы, враждебная классицизму в его теории и творческой практике. Дидро и Мерсье выступили с резким отрицанием Т., какую оставил им в наследие классицизм, ее канонов, ее событий и ее героев и выдвинули бытовую буржуазную драму с сюжетом «простым, семейным, близким к действительной жизни».

Почти одновременно с развитием новой теории драмы во Франции, с оппозицией классицизму в Германии выступил Лессинг [1729—1781], уделивший в своей «Гамбургской драматургии» большое место истолкованию Аристотеля, в неверном понимании к-рого Лессинг упрекал представителей классицизма. Комментируя Аристотеля, Лессинг раскрывал сущность Т. и ее воздействия на зрителей как морализирующей семейной «буржуазной трагедии»—жанра, аналогичного мещанским драмам Дидро.

Вместе с немецкой классической философией появилась общеэстетическая теория Т., ставившая проблему сущности Т. как явления искусства и трагического как явления действительности. Отправляясь от суждения Канта о трагическом, как о «виде возвышенного, осложненном моментом борьбы и гибели сильной личности в столкновении с непреодолимой силой обстоятельств», Шиллер создал теорию Т., в к-рой «страдание» является центральным пунктом Т., ибо «высшее нравственное удовольствие всегда сопровождается страданием». Законы трагического искусства состоят в изображении страждущей натуры и нравственного сопротивления страданию. «Трагедию можно бы назвать поэтическим подражанием связному роду событий, показывающим нас, людей, в состоянии страдания и имеющим целью вызвать наше сострадание» (ст. «О трагическом искусстве»). В свете дуализма кантовской этики Шиллер определяет трагическое страдание как вечную борьбу слепого инстинкта и разумной воли, как конфликт между чувственным стремлением и моральным долгом; если это страдание выявляется по закону необходимости, когда человек вынужден искупить свою вину,—то это страдание эстетически велико и должно служить основой Т. При этом «та трагедия будет самой совершенной, в которой вызванное страдание будет последствием не столько содержания, сколько наилучшим образом употребленной формы. Она может считаться идеалом трагедии». Таким образом снимается смысл Т. как художественной формы, адекватной пониманию трагического как объективной категории действительности.

В условиях идеологического кризиса начала XIX в., в атмосфере болезненного распада и бегства от действительности, столь ярко выразившихся в немецком романтизме, возникла как своеобразная параллель к «трагедиям рока» теория трагедии Шопенгауэра, усматривавшая в Т. изображение неизбежного зла мироздания и отрицание воли к жизни.

Теорию Т. развивали также немецкие романтики в лице А. Шлегеля, выдвигавшего как наиболее существенное для Т. идею необходимости, лежащую, по мнению Шлегеля, в основе Т. как жанра. Трагическое для Шлегеля есть борьба свободы с необходимостью, причем завязка Т. есть ощущение свободы; развязка ее—сознание необходимости.

Наконец Гегель ставит вопрос о теории Т. в систематическом и в историческом разрезе. Подчеркивая объективный характер Т., Гегель считает содержанием Т. коллизию характеров, их целей и поступков, враждебно восстающих друг против друга. В Т. господствуют великие субстанциальные цели, каковы силы мира, семьи, государства; они-то и составляют содержание трагических характеров. В форме исключающих друг друга индивидуальностей нравственные силы выступают друг против друга, впадая в раздор, влекущий за собой вину. Трагическая вина



Вейнраух. Иллюстрация к трагедии Шиллера «Коварство и любовь», с гравюры XVIII в.

формулируется Гегелем как основа трагической коллизии. «С таким же правом, как трагическая цель и характер, с такою же необходимостью, как трагическая коллизия, существует и трагическое решение этого противоречия». Решение это состоит, по Гегелю, в гибели трагического героя, причем «не страдание и несчастие, а удовлетворение духа служит завершением трагедии, так как лишь при таком конце необходимость того, что случается с индивидуумом, может представляться абсолютной разумностью, и душа в самом деле успокаивается, потрясенная судьбою героев, но примиренная положением вещей». Трагическое есть необходимое следствие конечности, и в то же время все ограниченное и печальное, что содержится в трагическом, разрешается в Т. в высшее единство и ясность.

Рассматривая историю Т., Гегель считает принципом античной Т. субстанциальный пафос; сострадание, возбуждаемое несчастием

героя античной трагедии, есть субстанциальное, а не субъективное сострадание, не растроганность; принципом же трагедии Шекспира является субъективное величие характера.

Эстетика Гегеля возвращает так. обр. Т. ее сущность, состоящую не в особенностях формального построения, как то полагали представители теории французского классицизма, и не в изображении эстетически великого страдания, о чем учил Шиллер, но в широком раскрытии через частные коллизии героев общих законов движения мира. Выражая эту сущность Т. как определенного типа самосознания, Гегель, хотя и в превратной, идеалистической форме, решает проблему жанра Т. и уясняет те формально-творческие принципы, на основе к-рых Т. может раскрыть движение окружающего мира. Так наз. три единства, указывает Гегель, ведут свое начало не от Аристотеля, а от французов; «к числу действительно ненарушимых законов принадлежит лишь единство действия, к-рое может быть более или менее строгим. Основой действия служит коллизия характеров, поэтому единство действия состоит в предрасположении к коллизии, в обнаружении ее, в борьбе противоположных целей и в разрешении ее. Настоящее драматическое течение событий есть движение к конечной катастрофе без задерживающих эпических эпизодов».

Суждение Гегеля о Т. развертывается на материале античной и шекспировской Т. Современная ему драма, как и драма последующих десятилетий, не поднималась до уровня Т. Буржуазная драма XIX в., проникая в психологические глубины узко-личных, порою патологических переживаний своих героев, снимает проблему трагического как объективной категории действительности. Для позитивистской эстетики XIX в. трагическое есть ужасное в жизни человека.

Точно наблюдая и изображая буржуазную действительность в ее психологических проявлениях, драма XIX в. не идет далее анализа застывшей противоположности обнажившихся противоречий. Трагическое существует отныне лишь в субъективном чувстве. Так с деградацией человека в капиталистическом обществе деградирует высокий жанр большой философской емкости, способный воплотить большое социальное содержание.

Проблема создания социалистической Т. стоит как одна из проблем осуществления метода социалистического реализма в лит-ре и театре. Если уже в Т. прежних веков борьба народа, борьба человека против родовой, феодальной или капиталистической деградации подымала Т. на уровень высокого пафоса, огромного напряжения творческой мысли,— то пафос становления социалистического общества в борьбе со всеми стоящими на его пути препятствиями, в борьбе с капитализмом должен наполнить Т. неизмеримо более высоким содержанием, ибо он связан с неизмеримо более высоким преобразованием общества. В свете понимания действительности как движущегося, противоречивого, вечно изменяющегося целого, в свете величайшей в истории ломки общественных отношений и человеческого сознания, связанной с процессом формирования нового человека, с развитием нового героизма, Т. как жанр, способный с особой силой и глубиной воплотить все коллизии борьбы за будущее человеческого общества, раскрыть перспективы великих побед сквозь отдельные поражения, отдельные потери,—в лит-ре социалистического реализма может быть возведена на небывалую высоту.

Библиография: II. Общие проблемы трагедии и трагического: Маркс К., Энгельс Ф., Об искусстве., Сборник под ред. М. Лифшица, изд. «Искусство», М.—Л., 1937; Аристотель, Поэтика, пер., введ. и прим. Н. И. Новосадского, изд. «Academia», Л., 1927; Буало, Поэтическое искусство, пер. С. С. Нестеровой, ред. и вступ. ст. П. С. Когана, изд. «Огни», СПБ, 1914 (то же, Гослитиздат, М., 1937); Лессинг, Г.-Э., Гамбургская драматургия, изд. «Academia», М.—Л., 1936; Дидро Д., Собр. соч., т. V, Театр и драматургия, изд. «Academia», М.—Л., 1936; Шиллер Ф., Статьи по эстетике, изд. «Academia», М.—Л., 1935; Гегель Ф., Курс эстетики или наука изящного, третья книга, М., 1869 [устарелый перевод]; Его же, Принцип трагедии, комедии и драмы, «Литературный критик», 1936, №№ 3, 5 и 7 [перевод отрывка из «Эстетики»]; Белинский В. Г., Полное собр. соч., под ред. С. А. Венгерова, т. VI, СПБ, 1903 [статья «Разделение поэзии на роды и виды»]; Шопенгауэр А., Полн. собр. соч., т. I. Мир как воля и представление, М., 1901; Эйхенбаум Б., Сквозь литературу, изд. «Academia», Л., 1924; Волькенштейн В., Драматургия, изд. «Искусство», М.—Л., 1937; Лукач Г., Литературные теории XIX века и марксизм, ГИХЛ, М., 1937; Corneille P., Oeuvres, vol. I, P., 1862 [Discours...du poème dramatique de la tragédie—des trois unites]; Saint-Évrémond, Oeuvres, vol. IV, P., 1753 [«Réflexions sur les tragédies»]; Lessings Briefwechsel mit Mendelsohn und Nicolai über das Trauerspiel, Lpz., 1910; Schlegel A. W. von, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, 2 Bde, Bonn, 1923; Hegel G. W. F., Sämtliche Werke (Jubiläumausgabe), Bd XII—XIV—Vorlesungen über die Aesthetik, Stuttgart, 1927—1928; Schelling F. W. J., Schriften zur Philosophie der Kunst, Lpz., 1911; Vischer F., Aesthetik, oder Wissenschaft des Schönen, 3 Tle, Reutlingen—Stuttgart, Lpz., 1846—1858; Hebbel F., Sämtliche Werke, Bd II, B., 1901 [«Ein Wort über das Drama», «Vorwort zu Maria Magdalene»]; Nietzsche F., Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, Lpz., 1873; Bahnsen J., Das Tragische als Weltgesetz.., Lpz.—Lauenburg, 1877; то же, Lpz., 1931; Dejob Ch., Études sur la tragédie, P., [1897]; Lipps T., Der Streit über die Tragödie, Hamburg, 1891; Volkelt J., Aesthetik des Tragischen, München, 1897; то же, 3. Aufl., 1917; Courtney W. L., The Idea of tragedy in Ancient and Modern Drama, Westminster, 1900; Georgy E. A., Das Tragische als Gesetz des Weltorganismus, B., 1905; Görland A., Die Idee des Schicksals in der Geschichte der Tragödie, Tübingen, 1913; Hirt E., Das Formgesetz des epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung, Lpz., 1923; Lucas F. L., Tragedy in relation to Aristotel's Poetics, N. Y., 1928.

История трагедии: Гуковский Г., О сумароковской трагедии, в сб.: «Поэтика», I, изд. «Academia», Л., 1926; Klein J. L., Geschichte des Drama's, Bde I—XIII, Lpz., 1865—1876; Creizenach W., Geschichte des neueren Dramas, Bde I—IV, Halle, 1893—1909; Bernays J., Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie, Breslau, 1857; Günther G., Grundzüge der tragischen Kunst aus dem Drama der Griechen entwickelt, Lpz.—B., 1885 (русский перевод 7 и 8 главы книги Гюнтера в кн.: «Педагогический сборник», 1895, №№ 1 и 2); Laehr H., Die Wirkung der Tragödie nach Aristoteles, B., 1896; Knoke F., Begriff der Tragödie nach Aristoteles, B., 1906; Wilamowitz-Moellendorff U., Einleitung in die griechische Tragödie, 3. Abdruck, B., 1921; Matthaei L., Studies in Greek Tragedy, Cambridge, 1918; Goodell T. D., Athenian Tragedy, New Haven, 1920; Schadewaldt W., Monolog und Selbstgespräch (Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie), B., 1926; Fansler H. E., The evolution of Technic in Elizabethan Tragedy, Chicago, 1914; Lucas F. L., Seneca and Elizabethan Tragedy, Cambridge, 1922; Green C. C., The neoclassic theory of tragedy in England during the eighteenth century, Cambridge (Massachusets), 1903; Faguet É., La Tragédie française au XVI-e siècle, P., 1883; то же, P., 1912; Lanson G., Esquisse d'une

histoire de la tragédie française, 2 éd., P., 1927; Brunetière F., Études critiques sur l'histoire de la littérature française, VII-e série, P., 1903 [«L'évolution de la tragédie]; Weddingen O., Lessing's Theorie der Tragödie, B., 1876; Poensgen M., Geschichte der Theorie der Tragödie von Gottsched bis Lessing (Diss.), Lpz., 1899; Clivio J., Lessing und das Problem der Tragödie, Zürich—Lpz., 1928; Steinweg C., Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen, Halle, 1912; Zinkernagel F., Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie, B., 1904; Benjamin W., Ursprung des deutschen Trauerspiels, B., 1928. *Е. Козина*

ТРАГИЧЕСКОЕ—*см.* «*Эстетика*».

ТРАФАРЕТ—термин, означающий установившиеся, ставшие привычными шаблонами поэтические средства. Складываясь на основе типичных, повторяющихся явлений, Т., в силу схематизации, обеднения в нем многообразия жизни, приобретает характер поэтической условности, лишается художественной убедительности. Поэтому употребление Т. говорит о творческой слабости, об эпигонстве автора. В реалистической критике XIX—XX вв. термин этот подвергался критике в борьбе за правдивое отражение действительности и творческую индивидуализацию образа. Тот же смысл сохраняет этот термин и в нашей критике.

Нужно, однако, сказать, что указанное представление о Т. было бы неправомерно распространять на такие поэтические стили, к-рые по самым принципам своим требуют использования традиционных образов, мотивов, поэтических средств, как это имеет место напр. в фольклоре (преимущественно старинном), или придерживаются определенных канонов и правил, установленных нормативной поэтикой соответствующей школы, как это было напр. в классицизме. В таких случаях пользование готовыми, установившимися художественными формами само по себе отнюдь не является признаком творческой слабости. В особенности это нужно сказать о традиционной поэтике старинного фольклора, глубоко оправданной самим характером социальной действительности того времени, бытового уклада и мышления патриархального крестьянства. Будучи связаны с самым принципом типического образного обобщения, в основе—реалистическим, будучи проверены в своей художественной подлинности огромным коллективом носителей фольклора, традиционные фольклорные мотивы, формулы, построения обладают высокой эстетической ценностью и отнюдь не исключают своеобразной эпохиальной индивидуальности образов этой поэзии. Конечно, в значительной мере иначе приходится расценивать каноны классицизма, страдающие рационалистичностью и ограниченные требованиями «хорошего вкуса».

Стиль социалистического реализма принципиально исключает Т. и каноны, сочетая в художественных образах широкую типическую обобщенность с богатством и разнообразием их индивидуализации, так как расцвет человеческой индивидуальности в коммунистическом обществе исключает трафаретность и шаблонность в самой жизни.

ТРДИНА Янез [Janez Trdina, 1830—1905]—словенский писатель и собиратель фольклора, участник борьбы против угнетения словенского народа австрийской буржуазией и помещиками, сторонник радикального направления в словенском национально-освободительном движении. Во всех его сочинениях проявляются политические требования словенского крестьянства (сам Т. происходил из крестьянской семьи). В народные басни и сказки, собранные им в ряде словенских провинций, он вносил свои политические взгляды, подвергая критике австро-венгерскую реакцию. Он часто брал только мотивы народных сказок, подвергая их полнейшей переработке. Такими являются его «Народне приповетка из Бистришке Долине» [1846—1850] и особенно несколько томов «Bajke ин повести о Горданцих» [1882—1888]. Кроме того им был написан ряд исторических повестей («Аров ин зман», 1850), «Приповетка од Гласан-Бога» [1850]. Очень интересны его мемуары»—Бахови хузарји цін Имери» (Гусари Баха, 1887), где он подвергает суровой критике наступившую в Австрии после революции 1848 реакцию и австро-венгерскую монархию вообще.

Превосходен язык сочинений Т., и особое их значение заключается как раз в том, что он обогатил словенский язык народными, до него неизвестными, словами и оборотами.

ТРЕДИАКОВСКИЙ Василий Кириллович [1703—1769]—поэт и лит-ый теоретик, один из основателей русского классицизма. Р. в Астрахани, в семье священника. По невыясненным причинам (сам Т. ссылался на тягу к учению; по другим сведениям—стремясь избежать неприятного брака) поэт убежал в 1723 в Москву и поступил в Славяно-греколатинскую академию. Здесь он написал не дошедшие до нас драмы «Язон» и «Тит Веспасианов сын», а также «Элегию на смерть Петра Великого» [1725] и «Песенку» [1725]. В 1725 Т. отправился в Голландию и пробыл два года в Гааге, затем переехал в Париж, где обучался «математическим и философским наукам, а богословским там же, в Сорбонне». В эти годы Т. писал элегии и любовные песенки на французском и русском языках. В 1730 вернулся в Россию. С 1732 поступил на службу в Академию наук в качестве переводчика, с 1733 «под титлом секретаря» поставлял оригинальные и переводные оды к дворцовым торжествам. В 1745 одновременно с Ломоносовым и др. Т. был назначен профессором Академии по кафедре элоквенции. В 1759 вышел в отставку.

В лит-ой деятельности Т. наиболее важными сторонами являются: а) борьба за русский лит-ый язык; б) попытка реформы стихосложения и в) теоретические работы по вопросам жанров и проблеме перевода. В 1730 Т. начал свою деятельность с отрицания традиционного лит-ого языка той эпохи, условного славяно-русского «диалекта», настаивая на обогащении лит-ого словаря из языковой бытовой практики высших слоев общества. Однако в царствование Елизаветы, решительно опиравшейся в своей внутренней политике на церковь, Т. начал ограничивать свою ставку на «почти самое простое русское слово, то есть каковым мы между собой говорим», и усиливать славянский элемент в своем лит-ом языке. В этом направлении переработана им

в «Сочинениях и переводах», 1752, «Речь к членам Российского собрания», 1735. Последующие его переводы («Аргенида», 1751, «Тилемахида», 1766) изобилуют изысканными славянизмами, создавшими специфическую славу Т. как бездарному писателю, абсолютно лишенному языкового такта и вкуса.

Вопрос о языке имел для Т. как переводчика не столько теоретическое, сколько прак-



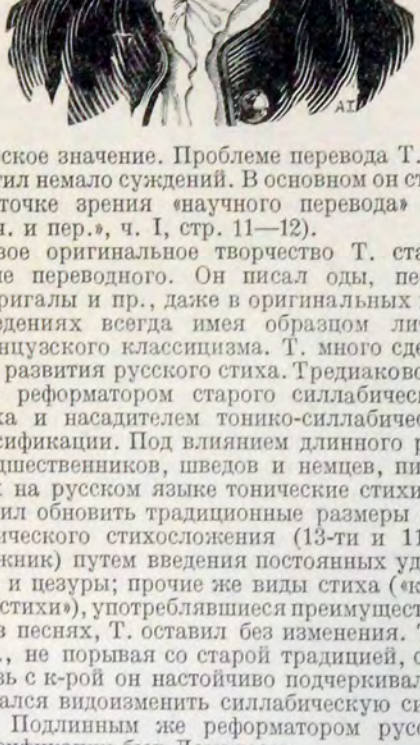
тическое значение. Проблеме перевода Т. посвятил немало суждений. В основном он стоял на точке зрения «научного перевода» (ср. «Соч. и пер.», ч. I, стр. 11—12).

Свое оригинальное творчество Т. ставил выше переводного. Он писал оды, песни, мадригалы и пр., даже в оригинальных произведениях всегда имея образцом лит-ру французского классицизма. Т. много сделал для развития русского стиха. Тредиаковский был реформатором старого силлабического стиха и насадителем тонико-силлабической версификации. Под влиянием длинного ряда предшественников, шведов и немцев, писавших на русском языке тонические стихи, Т. решил обновить традиционные размеры силлабического стихосложения (13-ти и 11-тисложник) путем введения постоянных ударений и цезуры; прочие же виды стиха («краткие стихи»), употреблявшиеся преимущественно в песнях, Т. оставил без изменения. Так. обр., не порывая со старой традицией, свою связь с к-рой он настойчиво подчеркивал, Т. пытался видоизменить силлабическую систему. Подлинным же реформатором русской версификации был Ломоносов.

Т. дал широко разработанную теорию жанров классицизма как в переводных работах (Гораций, Буало), так и в оригинальных, пользуясь иногда даже исторической точкой зрения. Во всех теоретических работах Т. было много свежего и интересного не только для своей эпохи, но и для более позднего времени. Именно в этом смысле надо понимать слова Пушкина о том, что изучение Т. приносит больше пользы, чем изучение многих других старых писателей.

Стиль самого Т. во многом определялся связью его с силлабической традицией, от к-рой идут сокращения слов («что либ» вм. «что либо»; «зерцая», вм. «созерцая»), произвольные расширения слов («Из каменя потек им мед, Елей из тверда камя равно»), применение enjambement (в «Элегии на смерть Петра Великого»), скудость эпитетов и т. д. Позднее, в начале 1730-х гг., в связи с изучением устной словесности, у Т. появляются стойкие эпитеты «народной поэзии» («ясны очи», «лесы дремучи», «сахарны уста» и т. д.). В конце жизни, под влиянием античной поэзии, у Т. появляется эффектный сложно-составной эпитет («каплеросный», «златошвейный»). С самого начала поэтической деятельности Тредиаковский проявлял интерес к строфике, в области которой он настойчиво работал до конца жизни.

При жизни Т. находился в почти постоянной, очень острой полемике со своими современниками — Ломоносовым и Сумароковым; несмотря на все расхождения с последним, Т. создавал, совместно с ними, русский классицизм. Однако по своим политическим убеждениям, отразившимся преимущественно в



ТИЛЕМАХІДА

ИЛИ

СТРАНСТВОВАНІЕ ТИЛЕМАХА СЫНА ОДЎССЕЕВА

ОПИСАННОЕ

ВЪ СОСТАВѢ ИРОІЧЕСКІЯ ПѢСНЫ

ВАСІЛІЕМЪ ТРЕДІАКОВСКИМЪ

Надворнымъ Совѣтникомъ

ЧЛЕНОМЪ

САНКТПЕТЕРБУРГСКІЯ ІМПЕРАТОРСКІЯ АКАДЕМІИ НАУКЪ

СЪ ФРАНЦУЗСКІЯ НЕСТІХОСЛОВНЫЯ РѢЧИ

СОЧИНЕННЫЯ

ФРАНЦІСКОМЪ ДЕ-САЛІНЬЯКОМЪ ДЕ-ЛА-МО́ТОМЪ

ФЕНЕЛО́НОМЪ

АРХІЕПІСКОПОМЪ-ДЮКОМЪ КАМБРЕЙСКИМЪ

ПРІНЦОМЪ СВЯЩЕННЫЯ ІМПЕРІИ

ТОМЪ ПЕРВЫЙ

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ 1766 ГОДА

переводах («Аргенида», «Тилемахида»), Тредиаковский был левее многих современных ему писателей; это, наряду с невысокими художественными достоинствами его лит-ого творчества, было основной причиной преследований его при жизни и постоянных глумлений у последующих поколений историков литературы.

Библиография: I. Езда в остров любви, 1730; Речь... к членам Российского собрания..., СПБ [1735]; Новый и краткий способ к сложению российских стихов, СПБ, [1735]; Сочинения и переводы как стихами, так и про-

зою, 2 тт., СПБ, 1752; Сочинения, изд. А. Смирдина, 3 тт. (в 4 книгах), СПБ, 1849; Избранные сочинения, изд. П. Перевлесского, М., 1849; Стихотворения Тредиаковского, в кн.: «Русская поэзия» под ред. С. А. Венгерова, т. I, вып. I, СПБ, 1893, и вып. VI, СПБ, 1897; новейшие издания: Стихотворения, под ред. акад. А. С. Орлова, изд. «Советский писатель» [Л.], 1935 (Биб-ка поэта, под ред. М. Горького); В. Тредиаковский, М. Ломоносов, А. Сумароков—Стихотворения, изд. «Советский писатель» [Л.], 1935 (Биб-ка поэта, малая серия, № 4).

II. Сборник материалов для истории имп. Академии наук в XVIII в., издал А. Куник, ч. I, СПБ. 1865; Пекарский П., История имп. Академии наук, т. II, СПБ, 1873 (обширная биография Тредиаковского); Русская поэзия, под ред. С. А. Венгерова, т. I, вып. VI, СПБ, 1897 (примечания, сводка критических отзывов о Тредиаковском); Перетц В. Н., Историко-литературные исследования и материалы, т. III—Из истории развития русской поэзии XVIII в., СПБ, 1902 [гл. III. В. Тредиаковский как новатор в области теории поэзии и русского стиха]. Ср. полемику с автором в отзыве об этой книге Соболевского А. И. в «Сб. Отд. русск. яз. и слов. Акад. наук», т. LXXXI, № 2, СПБ, 1905; Орлов А. С., «Тилемахида» В. К. Тредиаковского, в кн.: XVIII век, сборн. статей и материалов, изд. Академии наук СССР, М.—Л., 1935.

III. Мезиер А. В., Русская словесность..., ч. II, СПБ, 1902.

ТРЕНЕВ Константин Андреевич [1878—]—советский писатель. Р. в семье бывшего крепостного крестьянина Харьковской губернии. Учился в уездном земледельческом училище, в семинарии, окончил три высшие школы. Впервые выступил в печати с рассказами из жизни дореволюционной украинской и донской деревни. Первый рассказ «На ярмарке» был напечатан в газете «Донская речь» [1898]. Крестьянин, сельский учитель, священник, торговец — основные образы в произведениях Т. («Мокрая балка», «По тихой воде»). Лирическая окрашенность бытовых рассказов писателя сочетается нередко с иоическими, социально-заостренными зарисовками обывателей, представителей духовенства («Заблудились», «На хуторе» и др.). Хорошее знание материала, красочное описание быта, мастерская передача языка персонажей, в частности диалогов — таковы достоинства прозы Т. Тонкий мастер пейзажа, Т. с особенной любовью рисует степные просторы, передает аромат степи, приближаясь нередко в своих описаниях к художественной выразительности и лиризму чеховских пейзажей. Решающую роль в творческом развитии Т. сыграл М. Горький, к-рый поддержал молодого автора, внимательно следил за его дальнейшим ростом. Особенно высоко оценивал Горький повесть Т. «Владыка», напечатанную в 1911, и его украинские очерки.

После революции Т. приобрел известность как драматург. Однако в первой своей пьесе «Пугачевщина» (напеч. в 1924, постав. на сцене Московского Художественного театра в 1925) Т. не дает исторически верного освещения пугачевского движения, не сумев освободиться от традиционной трактовки личности Пугачева и его роли буржуазными историками. Но уже в этой пьесе автор проявил себя как мастер сценического сюжета и живого сочного диалога. Вторая пьеса—«Любовь Яровая» (поставлена впервые в 1926 на сцене Малого театра; напеч. в 1927) — пользуется огромным и заслуженным успехом. Это одна из тех советских пьес, которые не сходят со сцены наших театров уже в течение двенадцати лет. Это единственная советская пьеса, показанная МХАТ в 1937 на Всемирной выставке в Париже. Художественно яркое обобщение героики гражданской войны, острота поставленных проблем, живость действия, драматизм сюжета, типизация характеров, наряду с подчеркиванием своеобразия каждого из них, индивидуализация речи персонажей выделяют эту пьесу среди других произведений советской драматургии.



Пафос утверждения революции, изображение замечательного героизма людей, выковывавшихся в бурные годы гражданской войны (Любовь Яровая, Кошкин, Шванда), сочетаются в пьесе с резким разоблачением враждебных начал революции, с едким смехом над чуждыми элементами, примазавшимися к великому делу (Дунька Панова).

В комедии «Жена» (1928), воспроизводящей быт и характеры, сложившиеся в условиях нэпа, образ Веры Грушиной, человека новой формации, противопоставлен целой галлерее бюрократов, карьеристов, спекулянтов, оживших в нэповской обстановке. В противоположность ярким и выразительным зарисовкам отрицательных персонажей — всей этой буржуазной накипи, положительные герои—инженер Грушин и его жена — изображены бледно и неотчетливо. В этом — слабость комедии.

Пьеса «Опыт», написанная в 1933, ставит в центр внимания героический образ крупного советского ученого, смелого инициатора, труженика науки—Соболева, доводящего необычайный научный опыт до конца, невзирая на все трудности. Пьеса, интересная по своему замыслу, в художественном отношении представляет меньшую ценность, чем «Любовь Яровая».

Революционным событиям в Петрограде, происходившим в промежуток между февральской и Великой Октябрьской социалистической революцией, посвящена последняя пьеса Т.—«На берегу Невы» [1937], написанная к 20-летию Октябрьской революции. Эта пьеса—о нарастании большевистских настроений

среди рабочих и солдатских масс Петрограда, руководимых Лениным, о победоносном ходе революции. Образ великого вождя конкретно ощутим во всей пьесе, несмотря на то, что он только эпизодически появляется в ней. Значение этой пьесы, очень тепло встреченной советским зрителем,—в остроте и выразительности социальных характеристик.

В 1938 Т. подверг пьесу значительной переработке, добавив ряд дополнительных сцен, в частности создав новую сцену, в к-рой Ленин выступает как непосредственно действующее лицо.

Из драматургических произведений Т. наибольшей популярностью пользуется пьеса «Любовь Яровая». не только прочно утвердившаяся в репертуаре советского театра, но и являющаяся значительным этапом в развитии советской драматургии.

За выдающиеся заслуги в этой области Т. в июне 1938 (в связи с 40-летием лит-ой деятельности) был награжден орденом Трудового Красного Знамени. В 1939 награжден орденом «Знак Почета».

Библиография: I. Собр. соч., 2 тт., ЗиФ, М.—Л., 1928 (т. I—«Владыка», т. II—«Мокрая балка»); Батраки, Рассказы, изд. «Недра», М., 1927; Избранные произведения, ГИХЛ, М., 1933; Рассказы и пьесы, изд. Моск. т-ва писателей [М.], 1933; Пьесы, Гослитиздат, М., 1935; Гимназисты. Пьеса, изд-во «Искусство», М., 1936; то же, Гослитиздат, М., 1937; Любовь Яровая. Пьеса в 5 д. Новый вариант, изд-во «Искусство», М.—Л., 1936; На берегу Невы. Пьеса в 4 д., изд-во «Искусство», М., 1937; Моя работа над «Любовью Яровой», «Литературная газета», 1937, № 1, 5 января. *А. В.*

ТРЕССОЛ Роберт [R. Tressall]—англ. пролетарский писатель, автор повести «Оборванные филантропы» (The Regged—Trousered philantropists, 1914). Т. был маляром и умер от туберкулеза. Оставил повесть в рукописи. Т. называет рабочих «филантропами, надрывающимися для обогащения капиталиста», ведет антирелигиозную пропаганду, разоблачая в лице ханжи Слайма всех христианских социалистов и мелкобуржуазных реформистов. В 1926 повесть была переделана в агитационную пьесу Джо Корри и закончена призывом вступить в компартию.

Библиография: I. На русском яз. переведено: Филантропы в рваных штанах. Роман, пер. Э. Выгодской. Под ред. А. Н. Горлина. Предисловие Джесси Поп, Гиз, Л., 1924; то же, под названием: Оборванные филантропы. В сокращ. пер. С. И. Цедербаум, изд. РИО ВЦСПС, М., 1925.

ТРЕФОЛЕВ Леонид Николаевич [1839—1905]—поэт. Род. в г. Любиме, Ярославской губ., в семье мелкого чиновника. В 1856 окончил ярославскую гимназию. В следующем году впервые начал печататься (на страницах «Ярославских губернских ведомостей»). В течение нескольких лет Т. продолжал сотрудничать в этом издании, поместив в нем довольно много стихотворений («Иван Сусанин», «Катанье» и др.) и переводов, в частности из Беранже («Добрая старушка»). С 1864 стихи Т. начинают появляться в столичной печати—журналах и газетах: «День», «Дело», «Искра», «Развлечение», «Народный голос», «Отечественные записки» (80-х гг.), «Вестник Европы» и др. Т. почти всю жизнь прожил в Ярославле. С 1866 по 1871 Т. редактировал неофициальную часть «Ярославских губернских ведомостей». С 1872 до смерти служил в земстве, одновременно редактируя «Вестник ярославского губернского земства». Т. много занимался историей Северного края. Его исторические статьи и краеведческие очерки печатались в «Русском архиве», «Историческом вестнике» и др. журналах.

Как поэт Т. сформировался в некрасовской школе. Для лучших произведений Т. характерны мотивы любви к народу, горячего сочувствия его нуждам. В стихах Т. тепло очерчены образы столичной городской бедноты (напр. «Песня рабочих»); но с особенным вниманием он рисует жизнь нищего, задавленного нуждой и трудом крестьянства («Песнь о камаринском мужике», небольшая поэма «На бедного Макара и шишки валятся» и др.).

Демократической поэзии Т. не свойственна яркая революционная целеустремленность, придававшая такую силу творчеству Некрасова. В отдельных стихах его (особенно 80-х гг.) звучат ноты уныния, смирения, народнического преклонения перед долготерпением крестьянства. Но следует подчеркнуть, что даже в годы мрачной реакции поэта не оставляла вера в могучие силы народа и его грядущее освобождение. Об этом свидетельствуют, в частности, стихотворение «Макар», сказка «Два Мороза Морозовича».

В отличие от многих других поэтов, Т. не сложил оружия в эпоху вырождения народничества. Именно во вторую половину своей деятельности он создал ряд сатир, обличавших современный строй. В 1881 в щедринских «Отечественных записках» была напечатана прекрасная сатира на либерализм («Буйное вече»). Т. принадлежат также злые эпиграммы на «литературного жандарма» Каткова, Александра III, Победоносцева и других апологетов самодержавия. Эти эпиграммы не могли появиться в печати до революции.

К оригинальным стихотворениям Т. примыкают его многочисленные переводы из П. Дюпона, Гейне, Гервега, Шевченко, Сырокомли и др. поэтов, народная и обличительная тематика к-рых совпадала с тенденциями гражданской поэзии Т.

Поэтическое мастерство Т. в значительной мере определяется его интересом к народной речи, стремлением отразить песенные размеры и ритмы. Благодаря простоте языка, напевности, песенным интонациям, многие стихи Т. приобрели широкую известность в качестве народных песен; сюда относятся «Дубинушка», «Камаринская», «Когда я на почте служил ямщиком» (перевод «Ямщика» В. Сырокомли) и др. Известна высокая оценка, данная Трефолеву Некрасовым: «Стих его бьет по сердцу. Это—мастер, а не подмастерье».

Лит-ое наследие Т. до сих пор не собрано полностью. Основной сборник его стихотворений [1894] крайне не полон и испорчен цензурой. В издание 1931 включены стихотворения, к-рые не могли быть напечатаны до революции; однако это издание совершенно неудовлетворительно как в отношении обработки текстов, так и, особенно, в отношении сопроводительного аппарата.

Библиография: I. Славянские отголоски [вып. I], Ярославль, 1877; Стихотворения (1864—1893), М., 1894; Собрание стихотворений, ОГИЗ—ГИХЛ, М.—Л., 1931; Неизданные стихи и автобиография, «Литературное наследство», № 3, М., 1932, стр. 227—246; Избран-

ные стихотворения. Вводная статья и редакция И. А. Мартынова. Ярославское областное изд-во, 1937.

II. «Русское богатство», 1894, X (рецензия на сб. 1894); Михеев В., Л. Н. Трефолев и его поэзия, «Северный край», [Ярославль], 1905, № 291 от 8 декабря; Огурцов Н., Л. Н. Трефолев (К 10-летию со дня смерти), «Голос» (Ярославль), 1915, № 272 от 28 ноября; Дмитриев С. С., Сотрудничество Л. Н. Трефолева в исторических журналах в кн.: Ярославский край, сб. II (Ярославское естественно-историческое и краеведческое общество. Труды секции краеведения, т. III, вып. 2), Ярославль, 1929; Достоевский А. М., Воспоминания, изд. Писателей в Ленинграде, 1930 [см. по указателю].

III. Огурцов Н. Г., Опыт местной библиографии. Ярославский край, Ярославль, 1924 (см. по указателю. Неполная библиография исторических работ Т. Дополнения см. в статье С. Дмитриева).

В. Жданов

ТРЕХДОЛЬНЫЕ РАЗМЕРЫ—стихотворные размеры, образуемые по силлабо-тонической теории сочетанием стоп, состоящих из трех ритмических долей—одной сильной и двух слабых: ⏑⏑–, дактиль; ⏑–⏑, амфибрахий; –⏑⏑, анапест. Пропуск ударений, столь характерный для двудольников, в ритмике Т. р. мало употребителен. Это объясняется тем, что акцентные соотношения, присущие русскому языку (в среднем, около 2,7 слога на 1 ударение), оказываются более близкими к схеме трехдольных (3 слога на 1 ударение), чем двудольных размеров (2 слога на 1 ударение). Зато традицией узаконено в Т. р. внесение излишних ударений, не предусмотренных схемой размера. Это явление изложено в работах по русской метрике (В. Брюсов, Г. Шенгели) в виде учения о заменах основных стоп Т. р. рядом вспомогательных: трибрахий, амфимакр, бакхий, антибакхий, молосс.

В русской поэзии, после эпизодических опытов XVIII в., Т. р. разрабатываются Жуковским и затем приобретают широкое распространение в творчестве Лермонтова, Фета, Некрасова. Опыты символистов закрепили наметившийся еще до них органический переход от Т. р. к дольникам.

Библиография: Жирмунский В., Введение в метрику, Л., 1925.

М. Ш.

ТРИБРАХИЙ—название стопы в античной метрике. Т. состоит из трех кратких слогов (⏑⏑⏑) и произносится в три единицы времени. В восходящем размере Т. получается в результате распущения долгого слога в ямбе (⏑–) на два кратких и поэтому имеет ритмическое ударение на втором кратком (⏑⏑⏑). В нисходящем размере, образуясь путем распущения долгого слога в трохее (–⏑) на два кратких, Т. имеет ритмическое ударение на первом кратком (⏑⏑⏑). Т. встречается в античной лирике и драме.

Н. Д.

См. «Стихосложение».

ТРИГО Фелипе [Felipe Trigo, 1864—1916]—испанский писатель, автор социальных романов, близкий к Бласко Ибаньесу и писателям его круга. Наиболее волнующая Т. тема—борьба против католического мещанского взгляда на брак и на любовь и противопоставление ему свободной любви, как естественного инстинкта и как пути к возрождению человечества. Заимствованный у Золя натурализм, доведенный Т. до последней степени, снискал ему славу порнографического писателя, но социальная заостренность сделала лучшие из его романов («Las ingenuas», 1901; «La sed de amor», 1903; «Sor Demonio», 1908, и др.) исключительно популярными в самых широких кругах читателей. Языковая небрежность и стилистическая нечеткость значительно снижают художественную ценность произведений Т.

Библиография: Peseux-Richard H., F. Trigo, un romancior es pagnol, «Revue Hispanique», 1913, v. XXVIII, p. 317—389; Abril M., F. Trigo: Exposición y glosa de su vida, Madrid, 1917.

ТРИЛОГИЯ [греч.]—первоначально в греческой лит-ре три трагедии (*см.*), объединенные в одно целое единством фабулы или идейного содержания; в новейшее время термин «Т.» применяется в соответствующих случаях к произведениям драматическим, эпическим и даже лирическим.

У древних греков Т. состояла из трех трагедий с мифологическим или историческим сюжетом; представлялись они на поэтических состязаниях в дни празднеств Дионисий. Первоначально отдельные части Т. обязательно воспроизводились в течение одного дня; присоединение к Т. так наз. «драмы сатиров», контрастирующей с ней по построению и назначению, создавало «тетралогию». С V в. до н. э. это требование начинает нарушаться, а с IV в. до н. э. «драма сатиров» отделяется от трагической Т. и ставится на особых состязаниях. Античные Т. дошли до нас в обломках; так из сохранившихся семи трагедий Эсхила четыре являются частями Т., посвященных мифам о Данаидах, Эдипе, Прометее и историческому событию—поражению персов; из этих Т. только «Орестейя» сохранилась полностью; утрачена лишь «драма сатиров»—«Протей». В дальнейшем, уже у Софокла, трагедии приобретают самостоятельную законченность и отдельную значимость; так «Эдип-царь», «Эдип в Колоне» и «Антигона», хотя и связанные единством сюжета, не объединялись поэтом в Т.

В драматическом творчестве нового времени встречаются попытки возродить Т.; таковы трилогии Шиллера («Валленштейн»), Грильпарцера («Золотое руно»), Вагнера («Нибелунги»), Суинберна («Мария Стюарт») и др. В русской лит-ре известность получила трилогия А. Толстого («Смерть Ивана Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Борис Годунов»). Примером Т., отдельные части которой—комедии, а не трагедии, является трилогия Бомарше («Севильский цырюльник», «Свадьба Фигаро», «Виновная мать»). Однако в целом в драме нового времени Т. не получает широкого развития.

Принцип Т. применяется в строении романа и повести; таковы Т. романов Дюма («Три мушкетера», «Двадцать лет спустя», «Виконт де Бражелон»), Сенкевича («Огнем и мечом», «Потоп», «Пан Володиевский»), Золя («Лурд», «Рим», «Париж»), Г. Манна («Три богини»). В русской лит-ре «Мертвые души» Гоголя были задуманы в форме Т. Трилогию представляют собой «Детство», «Отрочество» и «Юность» Л. Толстого, «Детство», «В людях» и «Мои университеты» Горького. Следует, однако, отметить, что эпическая полнота изображения, допуская расширение его

за рамки отдельного романа, в то же время нередко нарушает стройность и четкость трехчленного строения; эпическая Т. не представляет такого тесного единства, как Т. драматическая, и легко перерастает в многотомный цикл романов (ср. цикл «Ругон-Маккаров» Золя, «Жан Кристоф» Р. Роллана и др.).

В лирике термин Т. почти не применяется, несмотря на попытки некоторых поэтов ввести его (Гёте «Trilogie der Leidenschaft», Гейне «Trilogie»).

Библиография: H. H e r m a n n G., Die tragischen Tetralogien der Griechen, Lpz., 1819; W e l c k e r F. G., Die Äschylische Trilogie, Darmstadt, 1824; S t e i n w e g C., Studien zur Entwicklungsgechichte der Tragödie, B. VI. Halle a/s., 1924; W i e s m a n n P., Das Problem der tragischen Tetralogie, Diss., Zürich, 1929 (дана основная литература). *Н. К.*

ТРИМЕТР—название метрического члена (стиха) в античном стихосложении, состоящего из трех метров. Т. может состоять: из трех стоп—в том случае, когда каждая стопа произносится в четыре единицы времени (моры); или из шести трехморных стоп, в к-рых метр образуется двумя стопами (диподией), объединенными одним ритмическим ударением. Т. встречаются в л о г а э д а х, но чаще мы видим ямбический Т.—обычный размер диалога в греческой и римской драме.

См. «Стихосложение».

ТРИОЛЕ Эльза Юрьевна [1897—]—писательница, переводчица. Р. в Москве, в семье адвоката. Много путешествовала, была в Калифорнии, на Таити, объездила Европу. С 1918 живет в Париже, где сотрудничает с французским писателем Луи Арагоном. Первая книга «На Таити» вышла в 1925. В книге сделана попытка преодолеть традиции дореволюционной экзотической лит-ры и реалистически описать жизнь таитян. Но писательница останавливает свое внимание гл. обр. на перипетиях своей личной жизни, тем самым затушевывая основную тему.

О своем детстве и юности рассказывает Т. и в книге «Земляничка», лишенной всякого социального значения. Любовно, с мягким юмором описывая уютный, комнатный мирок своих героев, писательница не умеет подняться над ним.

Такова и книга Т. «Защитный цвет» [1928], где описана жизнь молодой буржуазной женщины со всеми тончайшими нюансами ее интимных переживаний. Действие романа происходит в Париже, в годы мировой войны.

В последние годы, живя в Париже, Т. перешла гл. обр. на переводческую работу, изредка печатая очерки и корреспонденции («Бусы», «Письма из Парижа», «Десять дней в Испании»). Лучшие переводы Т.—«Путешествие на край ночи» Луи Селина и «Базельские колокола» Луи Арагона. Совместно с Луи Арагоном Т. переведена на французский язык поэма В. Маяковского «Во весь голос» и др. его произведения.

Библиография: I. На Таити, изд. «Атеней», Л., 1925; Земляничка, Артель писателей «Круг», М., 1926; Защитный цвет, роман, издательство «Федерация» и Артель писателей «Круг», Москва, 1928; Бусы, «Красная новь», 1933, № 2; Париж 9 февраля, «30 дней», 1934, № 4; Народный фронт (Письма из Парижа), «30 дней», 1935, № 8. *Е. Ш.*

ТРИОЛЕТ [франц. triolet]—одна из особых, так наз. «твердых» форм лирической поэзии, французского происхождения, восходящая к старофранцузскому р о н д о. Т. состоит из восьми стихов и строится только на двух рифмах—одной мужской и одной женской, расположенных по схеме: a b a a a b a b. Своеобразие формы Т. заключается в повторах целых стихов, к-рые, однако, не подходят под тип обособленного рефрена, а тесно сплетаются с тканью стихотворения. Эти повторы появляются в Т. дважды: 1) первый стих воспроизводится буквально в четвертом стихе; 2) первый и второй стихи повторяются без изменений в седьмом и восьмом стихах. Если выделить повторяющиеся элементы Т. прописными буквами, то приведенная выше схема приобретает следующий вид: A B a A a b A B. Эта троекратность появления одной из строк (A) и объясняет происхождение названия триолета. Пример:

«Лизета чудо в белом свете»,
Вздохнув, я сам себе сказал:
«Красой подобных нет Лизете;
Лизета чудо в белом свете;
Умом зрела в весеннем цвете».
Когда же злость ее узнал...
«Лизета чудо в белом свете»,
Вздохнув, я сам себе сказал.

(К а р а м з и н.)

В качестве канонического стихотворного размера Т. в России закреплен наиболее близкий к французским образцам 4-стопный ямб; однако у нас имели место неоднократные попытки применять другие размеры и даже дактилические рифмы, что неизменно приводило к искажению замысла и стиля Т.

Главная трудность формы Т. заключается в задаче органического слияния повторяющихся стихов с остальными в композиции целого. Поэтика французского Т., в целях облегчения этой задачи, регламентировала систему знаков препинания Т. Такого рода правила, создавая удобные, хотя и вряд ли желательные трафареты, разумеется, обязательной силы не имеют. Гораздо большего внимания заслуживает запрещение вносить в повторяющиеся строки даже незначительные изменения, к-рые ослабляют ощутительность повтора.

Т. принадлежит к легким жанрам лирической поэзии, с игривым содержанием, нередко окрашенным в тона грациозной эротики. Во Франции в XVII в. он был любимой забавой «светского» общества. Появившись в России в XVIII в., Т. неизменно оставался в стороне от «большой» лит-ры и совершенно отсутствует среди форм, разрабатывавшихся крупнейшими русскими поэтами XIX в. Отдельные образцы можно найти у кн. Шаликова, Буниной, а в конце века у Фофанова. Некоторый интерес к нему выказали символисты XX в.—Ф. Сологуб, И. Рукавишников, к-рый написал две книги Т. и не только пытался усвоить технику строгого Т., но и немало экспериментировал, стремясь к расширению его возможностей.

Библиография: II. Ш у л ь г о в с к и й Н. Н., Теория и практика поэтического творчества, изд. т-ва Вольф, СПБ—М., 1914, стр. 444—447; G a u d i n P., Du rondeau, du triolet, du sonnet, C. F., 1870; R a s s m a n n C. F., Triolette der Deutschen Essseu, Duisburg, 1815. *М. Ш.*

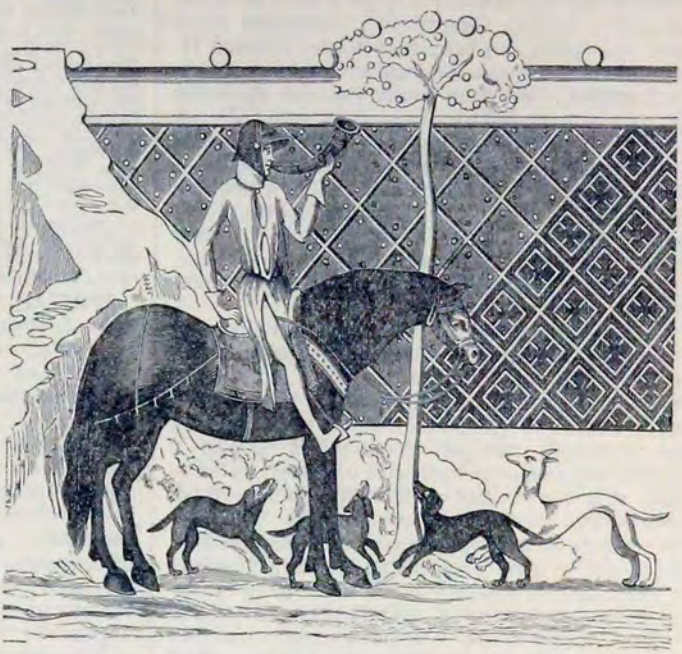
ТРИССИНО Джанджорджо (Trissino Giangiorgio, 1478—1550). Р. в Виченце, в богатой ари-

стократической семье. Блестящий знаток античной литературы, Т. был поборником утонченности вкуса и боролся за внедрение античной традиции в итальянскую лит-ру. Им создано первое подражание греческой трагедии на итальянском языке «Sofonisba» (напис. 1515, изд. 1524). Сюжет трагедии заимствован из XXX книги Тита Ливия. Наиболее известное из его произведений — поэма «Италия, освобожденная от готов» (Italia liberata dai Goti, 1547—1548)—подражание «Илиаде» Гомера. Оба эти произведения холодны и рассудочны. Подражание «Близнецам» Плавта—«J simillimi» [1548] лишено живой силы подлинного таланта.

Значительную роль сыграл Т. в споре о лит-ом яз. Т. боролся за признание лит-ым итальянским языком искусственно созданного из всех наречий Италии языка. Эту теорию он изложил в диалогизированном трактате «Il Castellano» [1528], который вызвал отпор со стороны Макиавелли, Бембо и др.

Аристократ по рождению и идеологии, он очень отрицательно относился ко всем произведениям, написанным живым разговорным языком (известен его резко отрицательный отзыв о «Неистовом Роланде» Ариосто), требовал утонченности стиля и изысканности словаря.

Библиография: I. Tutte le opere di G. G. Trissino, Verona, 1729; Morsolin B., Giangiorgio Trissino, 2-a ed., Firenze, 1894; Ciampolini E., Un poema eroico nella prima metà del Cinquecento, Lucca, 1881; Его же, La prima tragedia regolare nella letteratura italiana, Lucca, 1884, nuova ediz., Firenze, 1896; Ermini F., L'Italia liberata dai Goti di Giangiorgio Trissino, Torino, 1894; Spingarn J. E., A History of literary criticism in the Renaisance, 2 nd ed., N. Y., 1908; Гаспари А., История итальянской литературы, т. II, М., 1897, стр. 487—494; Овэтт А., История итальянской литературы, СПБ, 1908 [по указателю]; то же, под назв.: Оветт А., Итальянская литература, Гос. изд., М., 1922 [по указателю]. *Г. Р.*



Тристан на охоте (миниатюра из рукописи XV в.)

ТРИСТАН И ИЗОЛЬДА—легендарные персонажи средневекового рыцарского романа XII в. Параллели к мотивам романа мы находим в сказаниях древневосточных, античных, кавказских и др. Но в поэзию феодальной Европы сказание это пришло в кельтском оформлении, с кельтскими именами, с характерными бытовыми чертами.

Сказание это возникло в районе Ирландии и кельтизированной Шотландии и впервые было исторически приурочено к имени пиктского принца Дростана [VIII в.]. Оттуда оно перешло в Уэльс и Корнуэльс, где окрасилось рядом новых черт. В XII в. оно стало известно англо-нормандским жонглерам, один из к-рых около 1140 переложил его в французский роман («прототип»), до нас не дошедший, но послуживший источником для всех (или почти всех) дальнейших лит-ых его обработок.

Непосредственно к «прототипу» восходят: 1) утраченное нами промежуточное звено, породившее—а) французский роман Беруля (ок. 1180, сохранились только отрывки) и б) немецкий роман Эйльгарта фон Оберге (ок. 1190); 2) французский роман Томаса (ок. 1170), породивший: а) немецкий роман Готфрида Страсбургского (начала XIII в.), б) небольшую английскую поэму «Сэр Тристрем» (конца XIII в.) и в) скандинавскую сагу о Т. (1126); 3) эпизодическая французская поэма «Безумие Тристана», известная в двух вариантах (около 1170); 4) французский прозаический роман о Т. (ок. 1230) и т. д. В свою очередь к перечисленным французским и немецким редакциям восходят более поздние редакции—итальянские, испанские, чешские и т. д., вплоть до белорусской повести «О Трыщане и Ижоте».

Путем сличения производных версий ряд исследователей (Бедье, Гольтер и др.) восстановил в основных чертах содержание и конструкцию «прототипа». В нем подробно рассказывалась история юности Т., бретонского королевича, к-рый, рано осиротев и лишившись наследства, попал ко двору своего дяди, корнуэльского короля Марка, заботливо воспитавшего его и намеревавшегося, по причине своей бездетности, сделать его своим преемником. Юный Т. оказывает своей новой родине большую услугу, убив в единоборстве ирландского великана Морольта, взимавшего с Корнуэльса живую дань. Сам тяжко раненный отравленным оружием Морольта, Тристан садится в ладью и плывет наудачу в поисках исцеления, к-рое он получает в Ирландии от принцессы Изольды, искусной во врачевании. Позже, когда вассалы понуждают Марка жениться для получения законного наследника, Т. добровольно ищет ему невесту и привозит И. Но в пути он с нею выпивает по ошибке любовный напиток, к-рый

ей дала мать для обеспечения прочной любви между нею и мужем. Отныне Т. и И. связаны любовью столь же сильной, как жизнь и смерть (у Томаса Т. говорит: «Изольда моя милая, Изольда моя любимая, в вас моя жизнь, в вас моя смерть»). Между ними происходит ряд тайных свиданий, но наконец они изобличены и осуждены. Они бегут и долго скитаются в лесу. Затем Марк прощает их и возвращает И. ко двору, но велит Т. удалиться. Т. уезжает в Бретань и там, плененный сходством имен, женится на другой И.-Белорукой, однако, верный своему чувству к первой И.—не сближается с женой. Смертельно раненный в одном сражении, он посылает гонца к своей И. с мольбой приехать и снова исцелить его. Они условились, что если гонцу удастся привезти И., на его корабле будет выставлен белый парус, в противном случае—черный. Ревнивая жена Т., проведав об этом, велит служанке сказать, что показался корабль с черным парусом. Т. тотчас же умирает. И. сходит на берег, ложится рядом с телом Т. и умирает тоже. Их хоронят в двух соседних могилах, и растения, выросшие из них за ночь, сплетаются между собой.

Автор «прототипа» чрезвычайно развил сюжетно кельтское сказание, присоединив к нему ряд дополнительных черт, взятых им из разнообразных источников—из двух кельтских сказаний (плавание Т. за исцелением), из античной лит-ры (Морольт-Минотавр и мотив парусов—из сказания о Тезее), из местных или восточных сказаний новеллистического типа (хитрости влюбленных). Он перенес действие в современную ему обстановку, включив в него рыцарские нравы, понятия и учреждения и по большей части рационализировав сказочные и магические элементы.

Но главным его нововведением является оригинальная концепция взаимоотношений между тремя основными персонажами. Т. все время терзается сознанием нарушения им троякого долга по отношению к Марку—его приемному отцу, благодетелю и сюзерену (идея вассальной верности). Это чувство усугубляется великодушием Марка, к-рый не ищет мести и готов был бы уступить ему И., но защищает свои права только во имя феодального понятия престижа короля и чести мужа.

Этот конфликт между личным, свободным чувством любящих и общественно-моральными нормами эпохи, проникающий все произведение, отражает глубокие противоречия в рыцарском обществе и его мировоззрении. Изображая любовь Т. и И. с горячим сочувствием и рисуя в резко отрицательных тонах всех, кто хочет помешать их счастью, автор не решается открыто протестовать против господствующих понятий и учреждений и «оправдывает» любовь своих героев роковым действием напитка. Тем не менее объективно роман его оказывается глубокой критикой старозаветных феодальных норм и понятий.

Это социальное содержание «прототипа» в форме художественно разработанной трагической концепции перешло в большей или меньшей степени во все последующие обработки сюжета и обеспечило ему исключительную популярность вплоть до эпохи Возрождения. В позднейшее время он также много раз разрабатывался поэтами в лирической, повествовательной и драматической форме, особенно в XIX в. Крупнейшими обработками его здесь являются—опера Вагнера «Т. и И.» (1864; по Готфриду Страсбургскому) и композиции Ж. Бедье «Роман о Т. и И.» (1898; был дважды издан на русск. яз.), в основном воспроизводящий содержание и общий характер «прототипа».

Библиография: Le Roman de Tristan par Thomas, publié par J. Bédier, 2 vls, P., 1902—1905 (Текст и исследование); Le roman de Tristan par Béroul et un anonyme, pub. p. E. Muret, P., 1903; Les deux poèmes de la Folie Tristan, pub. p. J. Bédier, P., 1907; Golther W., Tristan und Isolde in der Dichtung des Mittelalters und der neuen Zeit, Lpz., 1907; Loth J., Contribution à l'étude des Romans de la Table ronde, P., 1912; Schoepperle G., Tristan and Isolt, 2 vls, Frankfurt u. London, 1913; Bruce T. D., The Evolution of Arthurian Romance..., t. I, Göttingen, 1923; Ranke Fr., Tristan und Isolde, München, 1925; Kelemina J., Geschichte der Tristan-Sage nach den Dichtungen des Mittelalters, Wien, 1923; Bauerhorst K., Bibliographie der Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur, B.—Lpz., 1932 (дана лит-ра: 21 название); Сборник «Тристан и Исольда», «Труды Института языка и мышления» при Академии наук, II, Л., 1932.

А. С.

ТРИСТАН Л'ЭРМИТ Франсуа [François Tristan L'Hermite, 1601—1655]—французский поэт и драматург. Происходил из разорившейся аристократической семьи. С детства жил при дворе, был пажем незаконного сына Генриха IV, маркиза де-Вернейль. В возрасте 13 лет убил одного человека на дуэли и принужден был бежать в Англию. В 1620 он получил прощение и вернулся во Францию. Эту часть своей жизни Т. описал в автобиографическом романе «Опальный паж («Page deisgracie», 1643). Поступив затем на службу к герцогу Орлеанскому, Т. жил в постоянной бедности, усугублявшейся его страстью к игре.

В творчестве Т. отразились социальные противоречия первой половины XVII в., эпохи становления абсолютизма. Примыкая в общем к господствующему при дворе литературному направлению, он многими чертами своего творчества отражал настроения фронды. Т. оставил несколько сборников стихов и упомянутый автобиографический роман, но главное место в его творчестве занимают драматические произведения. Наиболее значительной является трагедия «Марианна» («Marianne», 1635, 2 испр. изд., 1637), соперничавшая с «Сидом» Корнеля—отчасти благодаря талантливой игре актера Мондори. В «Марианне» разрабатывается один из популярных в то время сюжетов, взятый у историка Иосифа Флавия и позже использованный Вольтером: арабский вождь Ирод женится на иудейке Марианне, семью к-рой он истребил. Она ненавидит его, он любит ее страстно. Родственники Ирода устраивают заговор, в результате к-рого Марианна гибнет. «Марианна» является произведением переходным от трагедии французского Ренессанса к трагедии развитого классицизма. Как и в «Сиде» Корнеля, к александрийскому стиху здесь примешиваются другие размеры. Единство времени и действия соблюдены, но единство места не выдержано строго. В диалоге встречаются элементы большой естественности, почти бы-

товые интонации. Характеры персонажей не лишены реализма. В XVIII в. «Марианна» была переиздана в обработке Ж.-Б. Руссо. Из других произведений Т. следует отметить трагедию «Смерть Криспа» («La morte de Crispe», 1645) и комедию «Паразит» («Le Parasite», 1654), к-рая считается предшественницей комедий Мольера.

Библиография: I. Théâtre de Tristan L'Hermite, éd. par N.-M. Bernardin, P., 1907; Les plaintes d'Acante et autres oeuvres, édition critique, publ. par J. Madeleine, P., 1909; Le Page disgracié... éd. par A. Dietrich, P., 1898; Marianne, éd. critique, publ. par J. Madeleine, P., 1917; La mort de Sénèque, éd. critique, publ. par J. Madeleine, P., 1919; Le parasite, éd. annoté par J. Madeleine, P., 1934.

II. Lanson, G., Esquisse d'une histoire de la tragédie française, P., 1927, p. 92—93; Lotheissen F., Geschichte der französischen Literatur im XVII Jahrhundert, Bd. II, Wien, 1879; Larroumet G., Histoire de la tragédie française au XVII siècle, «Revue des Cours et Conférences», 1897; Bernardin, N.-M., Un précurseur de Racine, Tristan L'Hermite, Sieur du Soleil, P., 1895. *Н. Ш.*

ТРОЛЛОП [Anth. Trollope, 1815—1882]—английский писатель. Долгое время служил почтовым чиновником в Ирландии. Вышел в отставку лишь в 1867, когда не смог больше совместить службу со своей лит-ой деятельностью.

К его лучшим произведениям принадлежат так наз. Барчестерские повести, состоящие из: «Надзирателя» (The Warden, 1855), «Башен Барчестера» (Barchester Towers, 1857), «Трех клерков» (The three Clerks, 1858), «Барчестерской хроники» [1861] и «Последней Барсетской хроники» (The last chronicle of Bareset, 1864). Они представляют собой картины из жизни провинциального мещанства, гл. обр. духовенства. Главный интерес романа заключается в бытописании и зарисовке комических характеров.

Заслуживают упоминания: роман «Домик в Аллингтоне» (The Small House of Allington), сочетающий художественность языка с тонкостью психологического анализа; политические повести: «Финнеас Финн» (Phinneas Finn, 1869, русск. перев., СПБ, 1875), «Премьер-министр» (The Prime Minister, 1876, русск. перев., СПБ, 1877) и «Американский сенатор» (The American Senator, 1877).

По политическим воззрениям Т.—умеренный либерал, воспринимающий «неравенство как волю всемогущего».

Язык Т. прост и свободен от манерности; излюбленной формой является диалог. Т. особенно удаются комические типы современной ему косной английской буржуазии.

Библиография: I. На русск. яз. переведены, кроме указанных в тексте, многие др. романы Т.: Орлийская ферма, 2 чч., СПБ, 1864; Рэчель Рэй, СПБ, 1864; Клевэринги, СПБ, 1867; Булгамптонский викарий, М., 1869; Наследник Ральф, СПБ, 1871; Сэр Герри Готспур, СПБ, 1871; Леди Анна, «Русский вестник», 1873, №№ 5—9, 11, 12, 1874, №№ 1—4 и отд. изд., М., 1874; Бриллиантовое ожерелье, СПБ, 1873; Попенджой ли он? СПБ, 1878; Ангел Аглаи, 2 чч., М., 1882 (др. назв. «Эйлин ангел», СПБ, 1898); и многие др. романы.

II. Дружинин А. В., Собрание сочинений, т. V, СПБ, 1865; Полонский Л., Очерки английского общества в романах А. Троллопа, «Вестник Европы», 1870, №№ 8 и 10; Онже, Женские типы в романах Троллопа, там же, 1871, № 8; Escott T. H. S., Anthony Trollope, L., 1913; Sadleir M., Trollope, A commentary, L., 1927; Saintsbury G., Trollope revisited, в сб.: Essays and Studies by members of the Englich Association, v. VI, L., 1920.

III. Sadleir M., Trollope (A bibliography), L., 1928. *Н. Е.*

ТРОПЫ [греческое tropoi]—термин античной стилистики, обозначающий художественное осмысление и упорядочение семантических изменений слова, разнообразных сдвигов в его семантической структуре. *См. «Семасиология».* Определение Т. принадлежит к числу наиболее спорных вопросов уже в античной теории стиля. «Троп,—говорит Квинтилиан,—есть изменение собственного значения слова или словесного оборота, при котором получается обогащение значения. Как среди грамматиков, так и среди философов ведется неразрешимый спор о родах, видах, числе тропов и их систематизации».

Основными видами Т. у большинства теоретиков считаются: метафора, метонимия и синекдоха с их подвидами, т. е. Т., основанные на употреблении слова в переносном значении; но наряду с этим в число Т. включается и ряд оборотов, где основное значение слова не сдвигается, но обогащается путем раскрытия в нем новых дополнительных значений (созначений)—каковы эпитет, сравнение, перифраза и др. Во многих случаях уже античные теоретики колеблются, куда отнести тот или другой оборот—к Т. или к фигурам. Так, Цицерон относит перифразу к фигурам, Квинтилиан—к тропам. Оставляя в стороне эти несогласия, можно установить следующие виды Т., описанные у теоретиков древности, Ренессанса и Просвещения:

1. Эпитет (греческое epitheton, латинское appositum)—определяющее слово, преимущественно тогда, когда оно прибавляет новые качества к значению определяемого слова (epitheton ornans—украшающий эпитет). Ср. у Пушкина: «румяная заря»; особое внимание теоретики уделяют эпитету с переносным значением (ср. у Пушкина: «дней моих суровых») и эпитету с противоположным значением—так наз. оксюморону (ср. Некрасова: «убогая роскошь»).

2. Сравнение (латинское comparatio)—раскрытие значения слова путем сопоставления его с другим по какому-то общему признаку (tertium comparationis). Ср. у Пушкина: «быстрее птицы младость». Раскрытие же значения слова путем определения его логического содержания называется истолкованием и относится к фигурам (*см.*).

3. Перифраза (греческое periphrasis, латинское circumlocutio)—«способ изложения, описывающий простой предмет посредством сложных оборотов». Ср. у Пушкина пародийную перифразу: «Юная питомица Талии и Мельпомены, щедро одаренная Аполлоном» (вм. молодая талантливая актриса). Одним из видов перифразы является евфемизм—замена описательным оборотом слова, по каким-либо причинам признаваемого непристойным. Ср. у Гоголя: «обходиться с помощью платка».

В отличие от перечисленных здесь Т., построенных на обогащении неизмененного основного значения слова, следующие Т. построены на сдвигах основного значения слова.

4. Метафора (латинское translatio)—«употребление слова в переносном значении».

Классический пример, приводимый Цицероном—«ропот моря». Стечение многих метафор образует аллегорию и загадку.

5. Синекдоха (латинское intellectio)—«случай, когда целая вещь узнается по малой части или когда по целому узнается часть». Классический пример, приводимый Квинтилианом—«корма» вместо «корабль».

6. Метонимия (латинское denominatio)—«замена одного названия предмета другим, заимствуемым у родственных и близких предметов». Ср. у Ломоносова: «читать Вергилия».

7. Антономасия (латинское pronominatio)—замена собственного имени другим, «как бы извне заимствованным прозвищем». Классический пример, приводимый Квинтилианом—«разрушитель Карфагена» вместо «Сципион».

8. Металепсис (латинское transumptio)—«замена, представляющая как бы переход от одного тропа к другому». Ср. у Ломоносова—«десять жатв прошло...: здесь через жатву разумеется лето, через лето—целый год».

Таковы Т., построенные на употреблении слова в переносном значении; теоретики отмечают еще возможность одновременного употребления слова в переносном и прямом смысле (фигура синойкиозы) и возможность стечения противоречащих друг другу метафор (Т. катахрезы—латинское abusio).

Наконец выделяется ряд Т., в к-рых изменяется не основное значение слова, но тот или иной оттенок этого значения. Таковы:

9. Гипербола—преувеличение, доведенное до «невозможности». Ср. у Ломоносова: «бег, скорейший ветра и молнии».

10. Литотес—преуменьшение, выражающее посредством отрицательного оборота содержание положительного оборота («немало» в значении «много»).

11. Ирония—выражение в словах противоположного их значению смысла. Ср. приводимую Ломоносовым характеристику Катилины у Цицерона: «Да! Человек он боязливой и прекроткой...».

Основными Т. теоретики нового времени считают три Т., построенных на сдвигах значения—метафору, метонимию и синекдоху. Значительная часть теоретических построений в стилистике XIX—XX вв. посвящена психологическому или философскому обоснованию выделения этих трех Т. (Бернгарди, Гербер, Вакернагель, Р. Мейер, Эльстер, Бэн, Фишер, на русском языке—Потебня, Харциев и др.). Так пытались обосновать различие между Т. и фигурами как между более и менее совершенными формами чувственного воззрения (Вакернагель) или как между «средствами наглядности» (Mittel der Veranschaulichung) и «средствами настроения» (Mittel der Stimmung—Т. Фишер). В том же плане пытались установить и различия между отдельными Т.—напр. хотели видеть в синекдохе выражение «непосредственного воззрения» (Anschaung), в метонимии—«рефлексии» (Reflexion), в метафоре—«фантазии» (Гербер). Натянутость и условность всех этих построений очевидны. Поскольку, однако, непосредственным материалом наблюдения являются языковые факты, ряд теоретиков XIX в. обращается к лингвистическим данным для обоснования учения о Т. и фигурах; так Гербер противопоставляет Т. как стилистические явления в области смысловой стороны языка—фигурам как стилистическому использованию синтактико-грамматического строя языка; на связь стилистических Т. с кругом семантических явлений в языке (в особенности на ранних ступенях его развития) настойчиво указывают Потебня и его школа. Однако все эти попытки найти лингвистические основы стилистических Т. не приводят к положительным результатам при идеалистическом понимании языка и сознания; только при учете стадиальности в развитии мышления и языка можно найти лингвистические основы стилистических Т. и фигур, в частности разъяснить текучесть их границ как результат текучести границ между семантикой и грамматикой в языке,—*см. «Семасиология», «Синтаксис», «Язык»*. Следует далее помнить, что лингвистическое обоснование стилистических Т. отнюдь не заменяет и не устраняет необходимости литературоведческого их рассмотрения как явлений художественного стиля (как это пытались утверждать футуристы). Оценка же Т. и фигур как явлений художественного стиля (*см.*) возможна лишь в результате конкретного литературно-исторического анализа; в противном случае мы вернемся к тем отвлеченным спорам об абсолютной ценности тех или других Т., к-рые встречаются у риторов древности; впрочем, и лучшие умы древности оценивали Т. не абстрактно, а в плане применимости их в жанрах реторических или поэтических (так—Цицерон, Квинтилиан).

См. «Стилистика», «Семасиология». R. S.

ТРОХЕЙ—*см. «Хорей»*.

ТРУБАДУРЫ [от провансальского trobar—«находить», «изобретать», отсюда «создавать поэтические и музыкальные произведения», «слагать песни»]—средневековые провансальские поэты-лирики, составители песен на старопровансальском языке. Обычно Т. были и певцами-исполнителями своих произведений, и только некоторые из них ограничивались составлением лишь поэтического текста и музыкальной мелодии, поручая исполнение их жонглеру (так напр. Бертран де Борн неоднократно обращается в своих песнях к своему жонглеру—Папиолю). Творчество Т. развивалось гл. обр. в Провансе, но культивировалось также в Северной Франции, в Италии и Испании, что при политической, культурной и языковой близости, существовавшей между этими странами и Провансом в пору деятельности Т. [XII и XIII вв.], представляется весьма понятным. Во многих областях Испании и Италии язык провансальских поэтов был в те времена единственным лит-ым языком. Немало провансальских поэтов побывало в Испании, в Италии, в Северной Франции, с другой стороны—многие испанцы, итальянцы и французы слагали свои песни на провансальском языке. Есть основание думать, что некоторые провансальские Т. переносили свою деятельность даже в Ан-

глию, лит-ым языком к-рой после завоевания норманнов [1066] стал французский. Поэзия Т. оказала также значительное влияние на развитие миннезанга. Все это свидетельствует о том, что поэзия Т. пользовалась в средние века европейской славой.

Для суждения об условиях жизни и поэтической работы Т. одним из самых ранних источников служат их биографии, составленные в XIII в. в духе кратких средневековых хроник. Однако сведения, сообщаемые биографами Т., не раз заставляют усомниться в своей достоверности: в этих биографиях немало легендарного вымысла, многие факты явно сочинены ad hoc, в виде наивной попытки истолковать ту или иную поэтическую тему, встречающуюся в песнях данного Т.; использованы здесь и так наз. «сюжеты бродячие» (см.) повествовательной лит-ры. Все же биографии Т., даже если рассматривать их как вымышленные новеллы, верно воспроизводят основные черты той исторической и бытовой обстановки, в к-рой развивалась деятельность Т. Немаловажным источником в этом отношении могут послужить и сами произведения Т., где авторы упоминают об исторических и бытовых фактах, связанных с особенностями и судьбою их творчества и творчества их собратьев по искусству.

Поэзия Т. была тесно связана с жизнью рыцарского замка. В биографиях Т. не раз говорится об их знатных покровителях, крупных феодальных владетелях. Сами Т. в своих стихах нередко упоминают о милостях или об опале, испытанных ими от меценатов, восхваляют их щедрость или осуждают скупость. Многие дворцы и замки знатных любителей поэзии в Провансе, Италии и Испании превратились в своеобразные центры поэтического искусства. Такие центры существовали напр. при дворах графов тулузских, виконтов марсельских, дофина овернского, графов родезских—в Провансе, королей арагонских и кастильских—в Испании, маркизов монферратских и д'Эсте, императора Фридриха II—в Италии. Немало Т. (среди них известные поэты—Бернард де Вентадорн, Арна́ут Даниэль, Пе́йре Видаль) жили у знатных меценатов в качестве их придворных поэтов. Другие вели жизнь странствующих певцов. Произведения Т. распространялись и при помощи жонглеров. Так. обр. значительная часть Т. состояла из поэтов-профессионалов, которым лит-ое творчество доставляло средства к существованию. Социальный состав этих поэтов-профессионалов был пестрый: здесь были и небогатые рыцари (напр. Гильельм де Кабестан, Раймон де Мираваль), и монахи (Пейре д'Альвернья, Пейре Карденаль, к-рому монастырь разрешил предаваться сочинению светских песен и даже исполнять их в замках по соседству, с тем чтобы получаемая за это плата поступала в монастырскую казну); были здесь и представители третьего сословия (Фолькет де Марселья и др.), и люди без роду и племени (Маркабрюн). Но, кроме поэтов-профессионалов, искусством Т. занимались и представители феодальной аристократии: первый известный нам Т. был Гильельм де Пейтьеу, герцог Аквитанский. Среди четырехсот с лишним Т., сведения о к-рых до нас дошли, насчитываются имена знати старого Прованса: Гильельм де Пейтьеу, герцог Аквитанский, Джауфре Рюдель, принц Блайский, граф Рамбаут д'Ауренга, графиня Беатриса де Диа, Бертран де Борн и мн. др. Поэтому поэзию Т. нельзя рассматривать как совершенно единое целое; в ней достаточно ясно выступают и противоречия между демократическими настроениями и суждениями Т. из народа и восхвалением феодальных отношений трубадурами-аристократами. Так выходец из народа Маркабрюн пользуется изысканной формой пастурели для осмеяния бездельников-рыцарей, тогда как феодал Бертран де Борн в страстных сирвентах прославляет набеги и грабежи как единственно достойное рыцаря занятие.

По своему происхождению провансальская лирика, возникшая, повидимому, в конце XI в., связана с народным песенным творчеством. Некоторые жанры поэзии Т. наглядно демонстрируют эту фольклорную традицию. Так баллада (провансальское balata — «плясовая») хранит в себе многие черты (и в словесном тексте, и в музыке), подтверждающие ее связь с народными хороводными песнями; в одной балладе прямо упоминается «апрельская королева», традиционный персонаж народных весенних обрядов. Другой жанр, альба, изображающая расставание влюбленных при наступлении дня (провансальское alba—«утренняя заря»), связан со свадебным фольклором и свадебными народными обрядами. Для самого распространенного жанра поэзии Т., кансоны, любовной песни (провансальское canso—«песня»), характерны так наз. «весенние запевы», состоящие в том, что поэт начинает свою песню с описания весны, птичьего щебета, расцветающих цветов и распускающейся зелени,—эти традиционные запевы, как установлено, тесно связаны с народной лирикой. Однако, возникнув на почве народной песни и народного поэтического языка, заимствуя и в дальнейшем некоторые свои мотивы из фольклорных источников, провансальская поэзия выступает—впервые в истории новоевропейских лит-р — как поэзия индивидуальная, как лирика осознающей себя личности.

Правда, феодальная ограниченность и замкнутость налагают свой отпечаток на поэзию Т.; реабилитация земной радости и земной любви, поклонение женщине, к-рую церковь со своей проповедью аскетизма объявляла «сосудом скудельным всяческия скверны», выливаются в форму феодальных отношений вассала и синьора, в форму «служения даме». Особенно ярко это выступает в любовной лирике Т. Любовная лирика старого Прованса часто отличается условностью и узостью эмоционального содержания, однообразием и бедностью поэтических образов. Нередко обращенная к знатной покровительнице поэта кансона превращается в форму своеобразного феодального служения не только самой «даме», но косвенно и ее супругу. За любовными признаниями Т. часто не стоит никакого ре-

ального жизненного содержания. Высказываемые поэтом чувства подчиняются строгой регламентации, неписанному кодексу любовного «служения», так наз. «куртуазной» любви. Создатель любовных песен должен был быть не только хорошим поэтом, но и совершенным—с точки зрения этого кодекса—или, как выражались Т., «лойяльным» влюбленным. Т. (среди них особенно Ригаут де Барбезье) много внимания посвящают характеристике такого «лойяльного» влюбленного: он должен отличаться скромностью и терпением, должен подчиняться всем капризам избранной им дамы, должен довольствоваться самыми малыми знаками внимания с ее стороны и т. п. Подчиняясь этому любовному кодексу, поэты не только сочиняли свои песни, но, так сказать, и самую свою биографию, как бы инсценируя новые и новые варианты традиционного сюжета о певце, влюбленном в знатную красавицу. Конечно, лучшие из провансальских поэтов умели преодолевать все эти шаблоны и создали ряд прекрасных канцон, отличающихся большой искренностью выражения, свежестью образов, богатой и глубокой эмоциональностью (Бернард де Вентадорн, Джауфре Рюдель, Беатриса де Диа), но и они не свободны от многих условностей провансальской любовной лирики и кодекса «лойяльной» любви. Изредка, правда, попадаются среди Т. сознательные нарушители этого кодекса,—так, у Маркабрюна и его последователя Пейре Карденаля можно найти песни, исполненные нападок на женщин и на любовь, но лишь в виде исключения, притом исключения, подтверждающего правило, т. к. оригинальность этих поэтов-женоненавистников со всей яркостью выступает лишь на фоне молчаливо подразумеваемого или общепринятого в провансальской поэзии кодекса любовного служения, от к-рого они отталкиваются. Создав впервые в истории лит-ры концепцию любви-служения, сыгравшую такую большую роль в развитии лирической поэзии Европы, Т. сами запутались в формальностях созданного ими кодекса любовных отношений и осудили себя на бесплодные перепевы некогда новых и своеобразных тем.

Менее условен, чем канцоны, более насыщен конкретным жизненным материалом другой распространенный жанр поэзии Т.—с и р в е н т ы (провансальское sirventes—«служебная песня»). От канцон сирвенты отличаются своей социальной, иногда сатирической, заостренностью; под пером некоторых Т. они превращаются в агитационные произведения, нередко в памфлеты. Лучший и известнейший из авторов сирвент—Бертран де Борн, один из политических деятелей провансальской военной аристократии, сам принимавший участие в феодальных усобицах на юге Франции, в военной распре из-за владений в Провансе, возникшей между сыновьями английского короля Генриха II—Ричардом Львиное Сердце и Генрихом, по прозванию Молодой Король. Сирвенты служили Бертран де Борну одним из средств феодальной борьбы. Поэтому, несмотря на прекрасные, полные жизни, чрезвычайно живописные и динамичные картины сражений, к-рые могут служить образцом батальной поэзии, сирвенты Бертран де Борна, обращенные к его военным союзникам или противникам, носят слишком узкий феодально-аристократический характер. Иными настроениями насыщены сирвенты Пейре Карденаля, тоже прославленного мастера этого жанра. В своих сатирических песнях, написанных в мужественном и энергическом стиле, он клеймит гордость и жестокосердие богачей и знати, выражает симпатии к бедному и бесправному люду, негодует на французские войска и инквизицию, предававшие разгрому альбигойцев. В песнях Гильельма Фигейра, современника Пейре Карденаля, можно найти высказывания, направленные против папства, и нападки на монахов.

В области словесного искусства Т. достигли большого совершенства. Они создали богатый и разработанный лит-ый язык, в основу к-рого, повидимому, было положено лимузенское наречие (свой язык Т. первоначально и называли лимузенским—el lemozi). Поэтическая речь Т. отличалась богатством и разнообразием художественной формы. В биографиях Т. упоминаются состязания, имевшие место между поэтами (биография Арнаута Даниэля), вопросы поэтического мастерства дебатируются и в песнях Т. В одной из своих канцон Бернард де Вентадорн задается вопросом о том, в чем состоит достоинство его как лирического поэта, и видит это достоинство в силе и искренности своего чувства. Сохранилась одна провансальская песня, написанная в диалогической форме и воспроизводящая спор между двумя поэтами—Гираутом (повидимому, Гираутом де Борнель) и Линором (графом Рамбаутом д'Ауренга) о преимуществах общепонятного, «ясного» поэтического стиля (trobar clar) и стиля, непонятного для непосвященных, темного, «замкнутого» (trobar clus). В другом произведении, принадлежащем Г. де Борнелю, поэт говорит о своем желании петь так понятно и просто, чтобы песни его были доступны даже маленькому его внуку. Подобные высказывания отображают борьбу «ясного» и «замкнутого» стилей, имевшую место в поэзии Т. Представителями первого были, в числе других, Бернард де Вентадорн, Бертран де Борн, Гираут де Борнель, Беатриса де Диа; представителями второго—«первый трубадур» Гильельм де Пейтьеу, Арнаут Даниэль, Маркабрюн и др. Поэты, писавшие в «замкнутом» стиле, проявляли повышенный интерес к формальной стороне поэзии, достигая в этой области необычайной виртуозности (особенно отличался в этом отношении Арнаут Даниэль, мастерство которого высоко ценили Данте и Петрарка). Но и для представителей «ясного» стиля характерно тщательное культивирование формальных совершенств. Лирика Т. отличается большим разнообразием жанров. Кроме к а н с о н ы, с и р в е н т ы, б а л л а д ы и а л ь б ы, большим распространением пользовалась т е н с о н а (от tenso—спор), или иначе п а р т и м е н (partimen—раздел), диалог-диспут на художественные, психологические или философские темы (как напр. упомянутый выше спор между Гирау-

том и Линором). Распространен был и так назыв. плач (planh), выражающий скорбь поэта по поводу смерти своего знатного покровителя или какого-нибудь близкого человека (один из ярких образцов—«Плач» Б. де Борна на смерть «Молодого Короля»). Популярен был и жанр пасторелы (pastorella или pastorela), песни, изображающей беседу рыцаря с пастушкой; в этом жанре большим мастером был Маркабрюн. Существовало и много других, второстепенных жанров,—напр. эскондидж (escondig—оправдание), песня, в которой поэт оправдывается перед своею дамой; дескорт (descort—разногласие), песня с беспорядочной композицией, передающей смятенное состояние поэта, и др. Такое обилие поэтических жанров сопровождалось строгой регламентацией их тематики и словесной формы. Правда, у Т. встречаются попытки преодолеть жанровые трафареты, создавать новые жанры или по-новому трактовать старые. Так в противовес альбе создается серена (serena—вечерняя песня). Ук де ла Баккаларia задается целью создать альбу «на новый лад», где он посылает проклятие не утренней заре, разлучающей влюбленных, а ночному мраку, полному одиночества неразделенной любви; Рамбаут де Вакейра составляет дескорт на пяти наречиях, чтобы таким смешением языков выразить расстроенное состояние своей души.

В ритмическом отношении лирика Т. отличается большим богатством и разработанностью. Метрическая система Т.—силлаботоническая, близкая к итальянской, т. е. построена на закономерном распределении числа слогов в каждой строке и закономерном чередовании ударений. Рифмовка характеризуется большой точностью (ассонансы почти не встречаются) и изысканностью, нередки случаи, когда одни и те же две-три рифмы проходят через всю большую строфу или даже через все стихотворение. Строфика поражает своим разнообразием,—у Т. насчитывают до 1 000 строфических форм. Очень распространен в старопровансальской лирике рефрен, связанный с ее фольклорным происхождением и песенным характером. Служа в руках таких Т., как Бернард де Вентадорн, Бертран де Борн, Беатриса де Диа или Пейре Карденаль, прекрасным орудием поэтической выразительности, для других певцов (напр. для Арнаута Даниэля) формальное совершенство провансальской лирики превращалось почти исключительно в самоцель.

Разорение Прованса в результате альбигойских войн [1209—1229] положило конец искусству Т. Центры провансальской культуры были разгромлены, многие Т. и жонглеры переселились в Испанию и Италию. Установление инквизиции, образование монашеских орденов неблагоприятно отразилось на положении Т., чье искусство в пору его расцвета было исключительно светским. В Провансе поэзия начинает принимать все более и более религиозный характер. Формы любовной лирики используются для разработки религиозных тем, культ дамы трансформируется в мистический культ богородицы. Условность поэтического языка, и ранее свойственная Т., достигает крайней степени в религиозной лирике Прованса. Крупнейший представитель этой лирики—Гираут Рикьер, «последний трубадур». Угасания провансальской поэзии не могла остановить и образованная в начале XIV в. Тулузская «консистория веселой науки» (gai saper—веселая наука,—так называли свое искусство Т.). В этой «консистории» культивировалась исключительно религиозная лирика, приобретавшая с течением времени все большую сухость, условность и формализм. Традиция старопровансальской лирической поэзии совершенно прекращается. Но влияние провансальской поэзии на все развитие европейского поэтического искусства было очень велико. Влияние это обнаруживается и во французской лирике, и в испанской, и в немецком миннезанге, и особенно в итальянской поэзии (Данте, Петрарка, весь dolce stil nuovo находились под несомненным и большим воздействием старопровансальских поэтов). Произведения Т. имеют для нас так. обр. большое историческое и историко-литературное значение, а некоторые из этих произведений до сих пор не потеряли своей художественной ценности.

Библиография: I. Изд. текстов: Raynouard F., Choix des poésies originales des troubadours, 6 vls., P., 1816—1821; Die Werke der Troubadours in provenzalischer Sprache, hrsg. v. C. A. F. Mahn, 4 Bde, B., 1846—1853; Gedichte der Troubadours, hrsg. v. C. A. F. Mahn, 4 Bde., B., 1856—1873; Chabaneau C., Les biographies des troubadours, Toulouse, 1885; Bartsch K., Chrestomathie provençale, 6-me éd., Marburg, 1903; Appel K., Provenzalische Chrestomathie, 6. Aufl., Lpz., 1930; Crescini V., Manualetto provenzale, Padova, 1905; Anglade J., Anthologie des troubadours, P., 1928. На русском яз. переводы: отдел «Провансальская литература» в кн.: Хрестоматия по западноевропейской литературе. Литература средних веков (IX—XV вв.). Сост. проф. Р. О. Шор, Учпедгиз, М., 1936, 2-е изд., М., 1938.

II. Историко-литературные работы о Т.: Diez F., Leben und Werke der Troubadours, 2. Aufl. von K. Bartsch, Lpz., 1882; Его же, Die Poesie der Troubadours, 2. Aufl., von K. Bartsch, Lpz., 1883; Bartsch K., Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur, Elberfeld, 1872; Stimming A., Provenzalische Literatur, в кн.: Gröbers Grundriss der romanischen Philologie, Bd. II, 2. Abteil, Strassburg, 1904—1906; Jeanroy A., La poésie provençale du Moyen Age. II—La poésie politique chez les troubadours, «Revue des Deux Mondes», P., 1899, t. 155, 3-e livraison, 1/X; Его же, Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age, 2-e éd., P., 1904; Restori A., Letteratura provenzale, Milano, 1891; Pätzold A., Die individuellen Eigentümlichkeiten einiger hervorragender Trobadours im Minneliede, Marburg, 1897; Anglade J., Les troubadours, leurs vies, leurs oeuvres, leur influence, P., 1908; Его же, Les origines du gai savoir, P., 1920; Шишмарев В., Лирика и лирики позднего средневековья. Очерки по истории поэзии Франции и Прованса. Париж, 1911; Де Ла-Барт Ф., Беседы по истории всеобщей литературы, ч. I, 2-е изд., М., 1914; Веселовский А., Из истории развития личности. Женщина и старинные теории любви, «Беседа», 1872, кн. III, март; Аничков Е. В., Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян, чч. 1—2 (Сборник Отделения рус. яз. и слов. Акад. наук, т. LXXIV, № 2, и т. LXXVIII, № 5), СПБ, 1903—1905; Его же, Очерк литературной истории Арраса в XIII веке, «Журн. мин. нар. просв.», СПБ, 1900, февр.; Иванов К. А., Трубадуры, труверы и миннезингеры, СПБ, 1901.

III. Pillet A., Bibliographie der Troubadours, Halle, 1933. *В. Д.*

ТРУБАРЬ Примож [1508—1586] — первый словенский писатель, основоположник словенского лит-ого языка и организатор протестантизма в Словении. Т. происходил из зажиточной крестьянской семьи. Сперва Т.

изучал католическую теологию, однако вскоре примкнул к протестантизму и стал протестантским проповедником в Любляне, но под давлением католической церкви должен был уйти в деревенский приход, откуда вследствие угрозы ареста бежал в Германию.

Здесь Т. начал свою писательскую работу. В 1550 он выпустил две маленькие книжки на словенском языке, писанные немецким готическим шрифтом. Это первые книги, напечатанные на словенском языке. В 1555 Т. выпустил новое издание этих двух книг и «Евангелие по Матфею», но уже латинскими буквами. Впоследствии Т. издал целый ряд церковных книг и песенников, переводов из немецкой протестантской лит-ры и ряд полемических сочинений против католического духовенства. В 1575 его друзья, по его инициативе, организовали первую типографию в Словении (в Любляне), но в 1580 она была запрещена австрийским эрцгерцогом, правителем Словении.

Библиография: I. Pr. Trubers Briefe, ges. u. erläutert v. Th. Elze, Tübingen, 1897.

II. Schnurrer C. F., Slavischer Bücherdruck in Württemberg im 16. Jahrn., Tübingen, 1799; Sillem H. C. W., Primus Truber, Erlangen, 1861; Loserth J., Die Reformation und Gegenreformation in den innerösterreichischen Ländern, Stuttgart, 1898. *Ф. Бирк*

ТРУБИНА Марфа Дмитриевна [1888—]—чувашская писательница. Р. в крестьянской семье. Окончила чувашскую учительскую школу в Симбирске (Ульяновск); Т.—знатный человек Чувашии—учительница, проработавшая в школе 29 лет.

В ряде рассказов и повестей Т. изобразила борьбу за коллективизацию, дала образы колхозников, противопоставляемых врагам колхозного строя,—кулакам, подкулачникам, спекулянтам, сектантам и др. В повести «Мучар» Т. удачно показала рост социалистического сознания чувашки, всевозможные ухищрения классового врага.

Особое место занимает серия «Детских рассказов», к-рыми она и начала свою лит-ую деятельность в 1919. Эти рассказы охватывают самые разнообразные явления из жизни детей советской деревни: участие детей в культурной и хозяйственной жизни деревни, счастливое детство в советской стране и т. п.

Повести и рассказы Т. написаны живым, образным языком народных сказок; они пользуются большой известностью среди читателей, многие из них вошли в школьные хрестоматии. Т. нехватает, однако, искусства художественного обобщения. В 1919 издан сборник чувашских сказок (собранных Т. еще до революции), представляющий большую ценность.

Библиография: I. На чувашском яз.: Чувашские сказки, Чебоксары, 1924; Рассказы для детей, Чебоксары, 1925; Красный галстук, Чебоксары, 1925; Победил, Чебоксары, 1927; Марина, Чебоксары, 1929; Маленькие бригадиры, Чебоксары, 1931; Из гостей, Чебоксары, 1931; Идет, Чебоксары, 1933; Мучар, Чебоксары, 1934.

ТРУВЕРЫ [ед. ч. troveres, trouveres, от глагола trover, trouver—находить, изображать, сочинять]—так назывались в средневековой Франции, с конца XI до начала XIV в., поэты, слагавшие произведения как лирические, так и эпические или повествовательные (героические поэмы, романы, фабльо). В некоторых случаях Т. являлись лишь авторами произведений, исполнявшихся другими лицами, но очень часто они были жонглерами или менестрелями, т. е. сочинителями и исполнителями одновременно.

Наряду с этим в литературоведении существует употребление слова Т. в узком значении (по аналогии с «трубадурами»)—исключительно лишь как лирических поэтов



Трувер, аккомпанирующий себе на виоле (скульптура XII в.)

Франции в названную эпоху. В дальнейшем имеется в виду только это значение.

Поэзия Т. распадается на три основных периода. В первый, докурту азный, период [до середины XII в.] творчество Т. носит анонимный характер и содержит, в отношении как формы, так и тематики, много черт народной поэзии (ритмы, припев, параллелизм с миром природы и животных, календарные и обрядовые мотивы), в большей или меньшей степени стилистически

переработанных. Главные жанры—романсы или «ткацкие песни» (chansons d'histoire, chansons de toile), излагающие какую-нибудь трогательную любовную историю, песни плясовые и весенние (rondel, reverdie, retroenge и т. п.), песни—жалобы на женскую долю (chansons de mal mariée), пасторели и т. п. Все эти песни дошли до нас в поздних списках и обычно уже в переделанном виде. Для них характерны простота языка и большая непосредственность.

Во второй период [приблиз. 1150—1240] поэзия Т. приобретает усложненный, определенно личный и куртуазный характер. Содержание для этой поэзии дает новое светско-рыцарское мировоззрение с его культом земной радости и любви, понимаемой как чувство, возвышающее человека, и переходящей часто в экзальтированный «культ дамы». Выросшая из тех же общих условий, что и поэзия трубадуров юга Франции (*см.* «*Трубадуры*»), эта лирика Т. по своей тематике и стилистике очень близка к ней. Она испытала кроме того и прямое, довольно сильное, влияние поэзии трубадуров благодаря интенсивному лит-ому обмену, происходившему между Провансом и Францией в XII в. [поездки Т. во Францию, насаждение провансальских лит-ых вкусов и нравов двумя дочерьми «первого трубадура»—Гильельма, графа Пейтьеу (Пуатье), из к-рых одна стала королевой французской, другая—графиней шампанской]. Эта «провансализирующая» (наиболее аристократическая) линия в лирике Т. характеризуется сложной, условной фразеологией и очень приподнятой концепцией любви, причем, однако, мы не встречаем здесь нарочитой установки на «темный стиль» (trobar clus) некоторых трубадуров. Образцом такой вычурной поэзии может служить лирика Кретьена де Труа. Другие крупнейшие Т. периода—Блондель де Нель, Конон Бетюнский, Тибо Шампанский—король Наварры и т. д. Более непосредственна и проста поэзия Гаса Брюлэ и особенно Колена Мюзе, ук-рого вновь оживают мотивы и формы народных песен. Преобладающие жанры периода—песня (chanson), прение (débat и разновидность его—jeu parti), альба (albe), сирвента (serventois—полемического или агитационного характера), переработанная в куртуазном духе пасторель и т. п.

Третий период, соответствующий выступлению городского сословия, характеризуется в лирике Т. показательным перерождением рыцарских жанров и стиля. Новые городские Т., объединяющиеся в крупных торговых и промышленных центрах Франции (особенно на севере—Артуа) в особые организации (puys) наподобие поэтических цехов, сохраняют многое из форм и техники куртуазной лирики, но привносят в нее новые элементы рационализма, натурализма, субъективизма, моральную дидактику и, между прочим, религиозную тематику (культ богоматери и т. п.). Движение это, начавшееся еще в самом конце XII века, в середине XIII века получило свое полное развитие. Наиболее ярким из Т. этого периода является Рютбеф (*см.*), насытивший свою поэзию злободневным и публицистическим содержанием; другие видные Т.—Жан Бодель (хронологически принадлежащий еще к предыдущему периоду, но уже дающий все элементы нового стиля), Адам из Галль и др.

См. «*Французская литература*».

Библиография: H. Gröber G., Französische Literatur, в «Grundriss der romanischen Philologie, hrsg. von G. Gröber, II Bd., I Abt., Strassburg, 1902; Jeanroy A., Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge, 2-e éd., P., 1904; Шишмарев В., Лирика и лирики позднего средневековья, Париж, 1911; Aubry P., Trouvères et troubadours, P., 1909. *А. С.*

ТРУЛСТРА [Troelstra Pieter Jelles, 1860—1931]—видный деятель реформистского рабочего движения в Голландии, приобрел имя также как фризский писатель. Его поэзия включает лирические стихотворения и стихотворения о природе, песни в честь фризского народа и его прошлого. Хотя некоторые песни и призывают фризский народ к борьбе против нужды, они тем не менее не стоят ни в какой связи с рабочим движением. По своим лит-ым вкусам и симпатиям Т. консервативен; движение «Молодой Голландии» прошло мимо него. Стихи Т. собраны в сборниках: «Урожай» и «Старые и новые стихи» (Alde en nye fersen, 1909).

Журналистская деятельность Т. на голландском языке не представляет интереса. Несколько статей о рабочем движении с некоторыми боевыми песнями на голландском языке (ни одна из них не стала популярной) были изданы под заглавием «О нужде и борьбе»—Van Leed en Strijd [1898]. Т. написаны также «Воспоминания»—Gedenkschriften, в 4 тт. [1927—1931].

ТРУС Павлюк [1904—1929]—белорусский советский поэт. Р. в дер. Низок, Узденского района. Окончил Минский белорусский пед-техникум. Работал журналистом.

При жизни поэта изданы два сборника его лирических стихотворений («Вершы», 1925, и «Ветры буйные», 1927). Произведения Т. посвящены гл. обр. героике гражданской войны, комсомолу («Червоныя ружы», «Юны змаганец», «Астрожнік», «Ленін» и пр.) и показу новой жизни белорусских крестьян, основанной на завоеваниях Великой Октябрьской социалистической революции. Лучшие стихи Т. проникнуты пафосом революционной борьбы, революционной романтикой. Правда, на раннем этапе в творчестве Т. сказывалась крестьянская ограниченность и некоторое влияние белорусских националистов. Однако к началу реконструктивного периода поэт начал преодолевать воздействие враждебной идеологии. В своей лирико-эпической поэме «Дзесяты падмурак» [1928] он с романтическим подъемом отразил начальный период индустриализации Советской Белоруссии.

Поэзия Т. в значительной степени питалась белорусским фольклором.

Библиография: I. Собр. соч. (в одном томе), Минск, изд. Бел. Академии наук, 1935.

«ТРУТЕНЬ»—один из лучших сатирических журналов, выходивших в России в 1769 и 1770. Издателем его был Н. И. Новиков. «Т.» выходил еженедельно в размере печатного полулиста. В 1769 вышло 36 номеров,

в 1770—17. Об успехе «Т.» свидетельствует вышедшее вскоре 2-е издание этого журнала. Третье издание выпущено было в 1865 под редакцией П. А. Ефремова.

Новиков в первом своем журнале «Т.» подверг довольно резкой критике порядки и нравы екатерининского времени. «Т.» открыто и энергично вел борьбу против всякого рода общественных злоупотреблений, бичевал невежество, пошлость, предрассудки и распущенность тогдашнего общества. «Т.», правда осторожно, подводил читателей к критике экономической основы крепостного права.

Статьи «Отписки крестьянские» и «Помещичий указ» вскрывают дикий произвол помещиков, бесправие и гнет крепостного крестьянства. Сочувствие журнала—на стороне «подлого» сословия. Но «Т.», как и последующие новиковские журналы—«Пустомеля» [1770], «Живописец» [1772—1773] и особенно «Кошелек» [1774],—ведя борьбу против крепостной эксплоатации и помещичьего произвола, против господ Безрассудовых, свою «власть во зло употребляющих», не ставил вопроса о крепостном праве так, как поставил его Радищев. Отсюда—идиллические картины счастливой жизни крепостных крестьян в поместьях «добросердечных» помещиков. Несмотря на это, новиковская критика крепостнической действительности имела значительное влияние на дальнейшее развитие общественной мысли в России.

Библиография: П. Неустроев А. Н., Историческое разыскание о русских повременных изданиях и сборниках за 1703—1802 гг., СПБ, 1874; Лисовский Н. М., Библиография русской периодической печати 1703—1900 гг. (материалы для истории русской журналистики), П., 1915; Афанасьев А. Н., Русские сатирические журналы 1769—1774 гг., 2-е изд., Казань, б. г.; Семенников В. П., Книгоиздательская деятельность Н. И. Новикова и типографической компании, П., 1921; Каллаш В. В., История русской журналистики, «Русская мысль», 1903, кн. IV и V. *К. Новицкий*

ТРУЭБА-И-ЛА КИНТАНА Антонио, де [Antonio de Trueba, 1819—1889]—поэт и романист, представитель раннего испанского реализма XIX в., вышедший из школы бытописателя Фернан Кобольеро. Его творчество носит ярко выраженный областной характер: как в своих первых поэтических опытах («Книга песенок»—El libro de los cantares, 1852), довольно удачно подражающих поэтике народной песни, так и в последовавших за ними сборниках новелл из народной жизни («Народные рассказы»—Cuentos popularas, 1859; «Розовые рассказы»—Cuentos de color de rosa, 1859; «Деревенские рассказы»—Cuentos campesinos, 1860, и др.), выполненных в духе «деревенских повестей» Жорж Санд, он дает ряд бытовых, исторических и фольклорных картин, почти неизменно воспроизводящих нравы его родины, Бискайи. Под влиянием революции (Эспартеро) Т. перешел на сторону консерваторов и сознательно работал над созданием массовой лит-ры, превратившейся в его руках в типическую «литературу для народа». Он рисует длинную галлерею прекраснодушных, смиренных тружеников, всецело преданных церкви и мещанской морали. Несмотря на ограниченность своего творческого кругозора, Т. умел изображать сочные жанровые сцены из жизни мелкой городской буржуазии и крестьянства, с большим искусством воспроизводя лукавую грацию и простодушный юмор народной речи («Соседки», «Черная собака», «Счастливица» и др.). Недостаток общей культуры и серьезного образования заметно сказывается в его исторических повестях [«Сид» (El Cid Campeador, 1851), «Дочери Сида» (Las hijas del Cid)] и в романах из современной жизни [«Деловые бумаги», «Современный искупитель» (El Rodentor moderno, 1876)], свидетельствующих о неумении Т. справиться с темой крупного социального масштаба.

Библиография: I. Obras, 11 vls, Madrid, 1905—1924. II. Louis-Lande L., Un conteure espagnol contemporain, «Revue des Deux Mondes», 1876, 15/I; González Blanco A., A. de Trueba, su vida y sus obras, Bilbao, 1914; Ortega Munilla J., A. de Trueba Rasgos del hombre y del poeta (Raza Espanola, 1920); Mújica G., Trueba, Su significación en la moderna literatura vasca, San Sebastián, 1914. *Б. Кржевский*

ТУГЛАС Фридеберт [1886—]—известный писатель современной Эстонии, выдающийся как своим художественным творчеством, так и своими критическими, литературно-историческими произведениями. Первые его рассказы появились в 1901. В 1905 Т. втянулся в водоворот революционного движения, примкнув к социал-демократии. Арестован в Ревеле в декабре 1905 и освобожден весной 1906. В эмиграции до 1917. Соприкосновение с социалистическим учением оставило, однако, мало следов в творчестве Т. Еще до революции он присоединился к кружку «Noor Eesti» («Молодая Эстония») и, наряду с Г. Суйтс, сделался руководящей фигурой движения неоромантиков. Мимолетное увлечение революцией—тоже романтическое—быстро сменилось разочарованием и отчаянием мелкобуржуазного интеллигента. Чем дальше от революции, тем глубже шел отрыв от жизни, от реального мира, тем дальше вел путь в дебри эстетизма, символизма, мистицизма. Т. вынужден был признать [1919] непроходимую пропасть между реальной жизнью и представляемым им лит-ым течением. Он бросил беллетристику и окончательно перешел в область критики и истории лит-ры. Он написал множество статей, очерков, ряд монографий, из к-рых история «Эстонского общества литераторов» дает весьма солидный материал для изучения культурной истории Эстонии. Но, исходя в своих критических и теоретических трудах из идеалистических установок, из принципа культа формы, из определения лит-ого творчества как религиозного психического явления, Т. и в этой области запутался в неразрешимых противоречиях между реализмом действительной жизни и абстрактными представлениями о лит-ре как искусстве. По своим политическим взглядам Т. не пошел дальше мелкобуржуазного радикализма даже в 1905. С установлением в Эстонии господства национальной буржуазии Т. воспевал величие «народа-короля». После переворота в Эстонии [1934] Т. очутился в группе эстонских писателей (вместе с Таммсааре, Суйтс и др.), относящихся оппозиционно к существующему политическому режиму.

Наиболее известные из его произведений рассказы «Hingemaa», «Suveoo armastus», «Toome helbed», «Felix Ormusson»; сборники—«Liivakell» I, II; «Raskuse vaim», «Hingede randamine»; критические очерки—«Eesti nuem ilukirjandus», «Ed. vilde ja E. Peterson», «A. H. Tammsaare», «Mait Metsanurk»; монографии—«Juhan Liiv», «Eesti Kirja-meeste Selts» (посл. изд. 1932); критические сборники—«Kirjanduslik päevaraamat», «Kritika», I—IV.

Библиография: H. K a l l a s A., Noor-Eesti, «Eesti Biografiline Leksikon», IV, Tartu, 1929.

ТУВИМ Юлиан [Julian Tuwim, 1894—]—современный польский поэт. Еще будучи студентом, выступил со стихотворением «Весна» [1918], резко эпатировавшим польского буржуа. Стихотворение отнюдь не заслужило обвинения в порнографичности, каковую пытались приписать ему реакционные круги. Но тревога буржуазных кругов имела основания: стихотворение отражало презрение молодого поколения к тому настоящему, к-рое утверждалось в «независимой» Польше. В течение 20-ти лет своей лит-ой деятельности Т. со своим пессимизмом, выраженным уже в этом стихотворении, являлся поэтом распада и гниения буржуазного общества, живым олицетворением трагедии творчества, переживаемой многими крупными художниками Запада. Усталость и одиночество, антиобщественный индивидуализм, утонченная самоуглубленность, презрение к массе, безыдейность, бегство от жизни и от самого себя—вот что характеризует большинство произведений Тувима. Т. ненавидит буржуазию, обличает и зло высмеивает ее пороки, ее ничтожество. Но с глубокой и горькой иронией, свойственной его творчеству, он вынужден признать, что сам замкнут в ее порочном кругу. Он пытается убедить себя, что функции человека не в открывании миров, не в спасении человечества, не в заботе о потомстве и даже не в писании стихов, что все это стократ суета. Забытье и смерть, смерть и забытье—вот что видится поэту как избавление.

Но если декаденты на рубеже нового века еще успокаивали себя тем, что можно всецело отрешиться от конкретной действительности, то в наши бурные дни это становится все труднее. Очень характерно стихотворение Т. «Далекий тигр» [1933], в к-ром он сам иронизирует над тщетностью надежды, будто можно укрыться в четырех стенах от жизненных бурь. И у поэта является желание стоять на «всемирном сквозняке» («Кричу»). В такие моменты он пишет глубоко прочувствованные стихи, как «Первое мая», или простые и реалистические стихи о страданиях человеческих, как «Слепцы», или обращается к народу, как в стихотворении «К простому человеку», предупреждая его об угрозе новой войны и восклицая: «Эй, в землю штык! Винтовку к чорту! Им нефть, а нам... Нам брань и ложь? И крикни им в лицо, в упор ты: Нет дураков, мы тоже терты, очков нам больше не вотрешь».

Правда, этот призыв к пассивному сопротивлению («в землю штык и винтовку к чорту») не направит «простого человека» по единственно правильному пути организованной, руководимой коммунистической партией, борьбы. Когда польская пресса после появления этого стихотворения стала обвинять автора чуть ли не в большевизме, он поспешил отречься от него. Но как бы то ни было, это обращение к действительности убеждает, что поэт сознает невозможность отрешиться от нее. Перед нами выразитель настроений той части мелкобуржуазной интеллигенции, которая, чувствуя и видя разложение буржуазного мира, в то же время не находит в себе силы примкнуть к пролетарскому движению, так как проникнута «аристократическим» презрением к массе и неверием в ее силы. Именно поэтому Т. так мечется от одного лагеря к другому, то выступая с враждебными капитализму заявлениями, увлеченный волной массового революционного движения, то клевеща на СССР.

Польская критика говорила о Тувиме как о классике польской поэзии, но не случайно она его сравнивает с Райнер Мариа Рильке; и точно так же не случайно она говорила о том, что «весь мир для него двойник», что стихи его—«моментальные снимки рождающегося потустороннего мира» (Ст. Наперский). Эти свойства поэзии Т., к-рые польская критика выставляла как достоинство, являются главным пороком его поэтического творчества, основой его творческой трагедии.

Т., мастер стиха, обогативший польский словарь, дал прекрасные образцы поэтической формы, в частности блестящие переводы стихов Пушкина, Маяковского. Брюсова, Пастернака, «Слова о полку Игореве». Они являются достижениями переводческой культуры. Но для того, чтобы оригинальное творчество Т. стало подлинно значительным, поэт должен проникнуться лучшими идеями современности и понять, что только они способны оплодотворить подлинное поэтическое творчество.

Библиография: I. Czyhanie na Boga, 1918; Sokrates tanczacy, 1920; Siódma jeś'leń, 1921; Czwarty tom wierszy, 1923; Słowa we krwi, 1926; Rzecz czarnoleska, Wiersze zebrane, 1929; Biblja cygańska, 1933; Balmont i Briussow, przekłady z liryki rosyjskiej, 1920; Obłak w spodniach Majakowskiego, 1921; Rimbaud wspólnie z. J. Iwaszkiewiczem... (1921); Słowo o wyprawie Igora, Jeździec Miedziany Puszkina, 1933; Wybór wierszy Puszkina, 1937; Czary i czarty polskie, ora wypis czarnoksięskie, 1925; Polski slownik pijacki i dzieje pijaństwa w Polsce, 1931. *М. Живов.*

ТУКАЙ Абдулла [1886—1913]—татарский народный поэт, один из основоположников дореволюционной татарской лит-ры и татарского лит-ого языка. Детство и юность провел в нищете и мытарствах. Учился в медресе и русско-татарской школе. С 1905 работал наборщиком и корректором, а затем сотрудником в разных газетах и журналах г. Уральска и Казани. Исключительно тяжелые условия жизни рано надорвали его здоровье; он умер от туберкулеза в возрасте 27 лет.

Т.—зачинатель татарской демократической поэзии. Его творчество охватывает период революции 1905 и последовавший период реакции. Первоначально Т. подражал древним арабским и персидским поэтам. Револю-

ция 1905 толкнула Т. на демократический путь: он скоро освободился от тяготевшей над ним панисламистской и пантюркистской идеологии татарской буржуазии и начал выступать в своих произведениях против самодержавия и капитализма. Его эмоционально насыщенные, высокохудожественные стихи острием своим были направлены против угнетателей народа. В замечательной сатирической поэме «Новый кисекбаш» Т. бичевал консервативных татарских купцов, представите-



лей реакционного духовенства и паразитов-шакирдов («Паразитам»), высмеивал тупого обывателя-мещанина, двурушника-националиста, беспощадно критиковал продажную националистическую интеллигенцию (стихи «Националисты», «Сибгатуллин», «Молодежь» и т. д.). В его лирических стихах отражалась скорбь обездоленных народных масс (стихи «Осенние ветры», «Гнет», «Чего нехватает мужику») и в особенности горькая участь оскорбленной и униженной женщины-татарки («Униженной», «Жалоба»).

Т. все же не смог подняться до полного осознания действительных причин социального неравенства и не смог освоить идеи революционной борьбы пролетариата. После поражения революции 1905 в некоторых произведениях Т. отразилась пессимистическая настроенность. Оторванность от действительности и растерянность поэта сказались в некоторых стихах («Разбитая надежда», «Вечное желание» и др.).

В основных своих произведениях Т. оставался носителем демократических идей и выразителем переживаний и чаяний угнетенных народных масс. Поэзия его разоблачала эксплоататоров, срывала маски с консервативной националистической татарской буржуазии и духовенства. В этом смысле творчество Т. имеет четко выраженный прогрессивный характер. Он дал первые образцы чисто народной поэзии на подлинно народно-татарском языке.

Т. собирал и художественно разрабатывал татарский фольклор. Ряд поэм и сказок написан Т. по сюжетам народных сказок («Леший», «Речная ведьма», «Таз» и др.). Поэзия Т. отличается художественной простотой и ясностью.

Т. создал первые замечательные стихи для детей на татарском языке. Он также впервые переводил на татарский язык стихи западноевропейских и русских классиков.

Библиография: I. На татарском яз.: Сочинения, т. I—II, Казань, 1925; т. III, Казань, 1931; Избран. соч., Татгосиздат, 1937. На русск. яз.: Сборник татарской литературы (дореволюционной) под редакцией П. Радимова, М.—Л., 1931; Стихи, Татгосиздат, 1936.

ТУКАРАМ или **ТУКА** [1608—1649, Tukārām, Tukā]—крупнейший поэт маратхи, одной из новоиндийских лит-р. По преданию, Т. принадлежал к низкой касте, шудров, в молодости занимался мелкой торговлей, во время голода разорился и более не возвращался к торговой деятельности. Вид потрясающих бедствий низших каст, ремесленников и крестьян так подействовал на Т., что он выступил с проповедью, в к-рой говорил о равенстве всех каст, о страданиях низших каст, угнетаемых высшими. Речи и песни Т. имели огромный успех среди низших каст. Большая социальная заостренность его песен и их направленность против высших каст вызвали ненависть брахманства, и Т. был изгнан из родной деревни близ г. Пуна, а его произведения были брошены в реку. Однако популярность Т. среди низших каст настолько возросла, что брахманство вскоре было вынуждено отказаться от открытого преследования его. Сам знаменитый раджа Шиваджи, основатель маратхского государства, послал приглашение Т. переселиться к своему двору; но Т., дав царю совет облегчить положение низших каст, отклонил его приглашение и до конца жизни продолжал жить, как нищий.

Вся поэтическая продукция Т. состоит из коротких песен, число которых достигает десяти тысяч. Эти песни записаны не самим Т., а его последователями. Все песни сложены на простом разговорном языке, свободном от традиционных лит-ых украшений. Простой, зачастую грубый словарь и метр сообщает им большую выразительность и силу. Песни составлены гл. обр. на религиозные и моральные темы, однако Т. сумел вложить в них столько ярких картин из жизни низших каст, что они в настоящее время являются единственными в своем роде во всей индийской лит-ре. Несмотря на очень архаичный язык Т., его песни пользуются широкой популярностью и, модернизированные в отношении языка устной традицией, стали народными.

Библиография: Баранніков О., Короткий начерк новоіндійських літератур, Харків, 1933; The Poems of Tukārāma, translated by J. Nelson Fraser, vol. I—III, L.—Madras, 1909; The Poems of Tukārāma, ed. by Vishnu Parashuram Shastri, Bombay, 1869; Fraser J. N. a. Edwards J. F., Life and teaching of Tukārāma, Madras, 1922. *А. Б.*

ТУЛСИ Дас [1532—1624, Tulsi Dās]—крупнейший поэт лит-ры хинди и один из величайших поэтов всей индийской лит-ры. Биография Т., как и биографии большинства

индийских авторов, мало известна. С несомненностью известно только, что он был брахманом и вскоре после рождения был покинут своими родителями. Воспитан бродячими нищими-брахманами. Под их руководством он изучал санскритскую и новоиндийские лит-ры. После кратковременного брака Т. сделался аскетом и несколько десятков лет провел в непрерывных скитаниях по Северной Индии. Под конец жизни он поселился в Бенаресе, где и умер. Тесное соприкосновение с широкими народными массами сказалось в том, что Т. отказался от традиционного брахманского лит-ого языка—санскрита—и перешел на язык народных масс, чем возбудил глубокое негодование ортодоксального брахманства. Все произведения Т. написаны на диалекте авадхи и посвящены величайшему мифическому герою Индии—Раме. У Тулси Рама—воплощение высочайшего божества Вишну. Он нисходит в страдающий от несправедливости правителей мир, чтобы дать людям пример служения человечеству, научить каждого исполнять свой долг, в чем Т. видит спасение от всех социальных и моральных бедствий. Несмотря на мифический характер своего героя, Т. дает яркие картины из жизни современной ему Индии, прекрасные описания обычаев и картин природы, и это, в связи с исключительным мастерством художественной формы, сделало его произведения непревзойденным образцом индийской поэзии. Главным произведением Т. является грандиозная поэма «Рамачарита-манаса» (Rāmcharit-mānasa), т. е. «Море подвигов Рамы», или «Рамаяна» (в 7 книгах). Согласно традиции, Т. работал над своей «Рамаяной» в течение 40 лет. «Рамаяна» Т. и в настоящее время является распространенной книгой во всей Северной Индии. Из других его произведений наиболее популярны «Гитавали» (Gītābalī), собрание гимнов Раме, «Дохавали» (Dōhābalī), «Кавиттавали» (Kabittābalī), «Виная Патрика» (Binay Pattrikā).

Библиография: П. Баранніков О., Короткий нарис новоіндійських літератур, Харків, 1933; Macfie J. M., The Ramayan of Tulsidas, Edinburgh, 1930; Grierssоn G. A., Notes on Tulsi Das, Allahabad, 1921.

А. Б.

ТУМАННЫЙ ДИР [1903—]—псевдоним Николая Николаевича Панова. Поэт и прозаик. Р. в семье податного инспектора. Окончил Московский институт журналистики. Печатается с 1918—1919. Входил в группу конструктивистов. В первой книге стихов «Московская Америка» [1924] Т. стремился показать образы новых людей («Агитатор», «Председатель завкома», «Красноармеец службы ВОХР» и др.). Но четкое представление о движущих силах революции у поэта отсутствовало. Он то провозглашал, что «жизнь нелепа и мир нелеп», то восторженно утверждал, что пролетариат наперекор блокаде и голоду поставит «мировой рекорд коммунистической победы». Идеологическая расплывчатость стихов Т. сочеталась здесь с художественной незрелостью. Книга носит следы некритического усвоения поэзии символистов и футуристов.

В 1924 Т. выступил под знаком конструктивизма. Поэма «Человек в зеленом шарфе», посвященная революционной борьбе зарубежного пролетариата, по заявлению автора, имеет целью «оживление стиха прозой». Автор стремился к построению фабульной поэзии по принципу романа приключений и ставил перед собой задачу осуществления незаметного перехода из одного стихотворного размера в другой в зависимости от изменения содержания. Т. удалось избежать основного порока конструктивизма—культа асоциального техницизма. Конечную цель революционной борьбы отчетливо представляют его герои, сражающиеся как на фронтах гражданской войны, так и на фронте строительства («Пять фронтовиков», «Сны Михаила Сизова» и др.). Проза Т. очень разнообразна по тематике. Он изображает подпольную работу русских большевиков («Тайна старого дома»), деятельность иностранных компартий, крепнущих в борьбе с империалистической реакцией, рост революционного сознания в Америке, Китае («Дети черного дракона» и др.), разоблачает происки классового врага на советских предприятиях («Черное золото»). В стихах (начиная со 2-й книги) Т. стремится к многообразию стихотворных форм (рондо, баллада, сонет, она). С течением времени Т. остановился на форме «стихотворной новеллы», как наиболее отвечающей задаче максимальной сюжетной насыщенности стихотворения.

В последних произведениях Т. обращается к теме борьбы международного пролетариата против реакции (поэма «Командир танка», «Взятие Трои»—1937 и пр.).

Он пишет также ряд стихов об укреплении мощи Советского Союза («Друзья»), о строительстве «будущей Москвы» («В будущей Москве», «Путешествие в Москву», 1934—1937 гг.) и т. д. Фабульная поэзия Т. носит рационалистический оттенок, она лишена чисто лирических описаний, а порою схематична.

Библиография: I. Московская Америка. 1-я книга стихов, 1919—1923 гг., М., 1924; Человек в зеленом шарфе, поэма, сб. «Госплан литературы», М.—Л., 1925; Дети черного дракона (Необычайные приключения в Китае). Роман приключений из жизни современного Китая. В 5 вып., М., 1925; Всадник ветра (Двойники). Роман, М., 1925; Черное золото. Повесть, Л., 1925; Человек в зеленом шарфе, 2-я книга стихов (1924—1927), [М., 1928]; Тайна старого дома. Роман приключений, М.—Л., 1928; Враг своей тени. 3-я книга стихов (1928—1931), Москва, 1931; Ночь влюбленных. Поэмы, М. 1934; Новеллы [стихи], Москва, 1935; Стихи и новеллы, Жур.-газ. объединение, М., 1937.

ТУМАНСКИЙ Василий Иванович [1800—1861]—поэт. Р. в помещичьей семье в Полтавской губ. Воспитывался в St. Petri Schule; после окончания школы был вольнослушателем в Париже, в Collège de France. В 1818—1819 сотрудничал в «Сыне отечества» и «Благонамеренном», с 1821 состоял членом «Вольного об-ва любителей российской словесности», встречаясь в его рядах с писателями-декабристами. Одновременно с Пушкиным служил в Одессе под начальством гр. М. С. Воронцова. С 1825 перевелся по службе в Молдавию, позже служил при русском посольстве в Константинополе, в 1839 перешел в Государственный совет, история которого была им написана по поручению правительства. В 1846 ушел в отставку.

Лирика Т. крайне несамостоятельна. Изобиловавшие архаизмами патриотические вирши в одическом стиле, навеянные событиями 1812 («Поле Бородинского сражения»), впоследствии сменились типичными для «арзамасского» направления произведениями так наз. «легкого», вакхического жанра в духе Батюшкова («Други! Веселись! Кубки налиты, зреют любовью граций ланиты») и чрезвычайно чувствительными «песнями», посвященными воспеванию «юных фиалок» и «мягкой муравы». Последние—прямое подражание Дмитриеву. В период расцвета русского байронизма находим у Т. грустные элегии с вошедшим уже в традицию мотивом разочарования («любовь—мечта», «счастия в сем мире нет»). В результате соприкосновения с литераторами-декабристами Т. обращался к политической поэзии с либеральным оттенком (стихотворения Т., посвященные греческому восстанию). Поверхностное вольнолюбие Т. исчезло после 14 декабря. Чем дальше, тем больше срастался Т. с бюрократическими кругами и наконец перешел на откровенно верноподданнические позиции. Не случайно Т. приписываются ультрашовинистические, полонофобские стихи, написанные в связи с польским восстанием 1830.

Наряду с легкостью стиха, ограниченность кругозора, поверхностность, склонность к трафарету, к банальности характерны почти для всей поэтической продукции Т. Он прежде всего способный версификатор, удачливый и находчивый в сфере «малых» салонных жанров (альбомные стихи, увеселительные куплеты, эпиграммы, шарады).

Библиография: I. Стихотворения и письма. Ред., биографич. очерк и примеч. С. Н. Браиловского, СПБ, 1912.

ТУМАНЯН Ованес [1869—1923]—выдающийся армянский писатель. Р. в семье священника. Учился в тбилисской школе «Нерсисян». Начал писать в юности. Раннее его произведение—сказка «Собака и кот» [1886]. С начала 90-х гг. Т. начал печататься во многих армянских периодических изданиях прогрессивного направления, а также в детских журналах. Туманян принимал активное участие в лит-ой и общественно-политической жизни. Одно время тесно примыкал к буржуазно-националистической партии «дашнакцутюн», редактировал газету дашнакского направления «Оризон» (Горизонт, 1909), дважды подвергался аресту (1908—1909, 1911—1912) и судился по большому процессу партии «дашнакцутюн». Вместе с группой известных армянских писателей (Лео, Шант, В. Папазян) составил и издал букварь и книгу для чтения «Лусабер» (Светоч) для армянских школ, а также лит-ую хрестоматию «Армянские писатели». Основал детский журнал «Аскер» (Колосья). В 1912 организовал в Тбилиси «Союз армянских писателей» и руководил им. Империалистическая война и роль дашнаков в ней как лакеев империализма способствовали окончательному отказу Т. от националистических увлечений и полному разрыву с дашнаками. В первые годы Октябрьской революции [1918—1920]. Т. выступал в армянской и русской печати Закавказья как убежденный сторонник советской власти. Он горячо приветствовал советизацию Грузии и Армении. Т. как общественного деятеля характеризуют: решительное и безоговорочное приятие Великой Октябрьской социалистической революции (в то время как многие крупные армянские писатели оказались в эмиграции), гневные выступления против братоубийственных войн и распрей («Капля меду»—1909, «Конец зла»), пламенные призывы к братскому единению трудящихся Закавказья, выступления против дашнакской авантюры (1921) и белой эмиграции («Похуже голода»). В 1919 получил высокое звание народного поэта.



Вступив на лит-ое поприще в период решительной ломки феодально-патриархального уклада жизни народов Закавказья и начальной фазы развития капитализма, Т. отразил в своем творчестве этот переходный период со всеми его противоречиями. На первом этапе своего творчества Т. испытал влияния националистической романтики армянской буржуазии 90-х гг. (цикл стихотворений «С отчизной», не лишенный налета религиозности), а затем—мелкобуржуазного демократизма.

Относительно небольшое лит-ое наследство Т. весьма разнообразно: поэзия и проза, лирика и эпос, поэмы, сказки, басни и баллады. Подлинной стихией его творчества является эпос. Прекрасная обработка замечательного памятника армянского народного творчества—героического эпоса «Давид Сасунский» [1902], а также ряда народных сказок, преданий, легенд и баллад («Храбрый Назар», «Хозяин и работник», «Ахтамар», «Кукушка», «Собака и кот» и мн. др.), поэмы из народной жизни—«Сако лорийский» [1889], «Маро» [1887], «Ануш» [1901—1902] и историческая поэма «Взятие Тмбкаберда» (на сюжет которой написана опера А. А. Спендиарова «Алмаст»)—вот самое ценное в творчестве Т., отмеченное печатью глубокой народности.

В своем творчестве он особенно ярко отразил жизнь патриархальной деревни. Однако напрасно армянские буржуазно-националистические «литературоведы» пытались представить Т. апологетом патриархальной крестьянской «самобытности». Все творчество Т. в целом является мощным, беспощадным изобличением отсталости, косности, ограниченности, темноты, невежества, суеверий, эксплоатации, рабства женщины, семейного деспотизма. Осознав внутренние социальные противоречия, разъедавшие патриархальную деревню, Туманян все свои симпатии отдал эксплоатируемому труженику. Его замечательная «Песня пахаря» [1887], десятилетиями распевавшаяся крестьянами и школьниками, его трогательный рассказ «Гикор» (ныне экранизированный), песни в пользующейся популярностью опере «Ануш», рассказ «Железная дорога» и десятки других поэтических и прозаических произведений до сих пор сохранили силу воздействия на широкую аудиторию читателей. Прославление труда и труженика, честности и правдивости, трудолюбия и свободолюбия — вот в чем выражалась народность поэзии Т.

Т.—крупный мастер художественного слова. Простой и вместе с тем живой и образный язык, блестящий стиль, яркие, легко запоминающиеся образы, мягкий юмор—таковы достоинства художественных произведений Т.

Велики заслуги Т. в области детской лит-ры. Его рассказы для детей, сказки, басни, баллады поныне являются ценнейшими материалами для армянских учебников.

Т. обогатил армянскую лит-ру и рядом прекрасных переводов из Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Некрасова, Гёте, Шиллера, Байрона, Гейне и др. русских и западноевропейских поэтов.

Библиография: I. Стихотворения, тт. I и II, М., 1891—1892; Песни, 1896; Собр. сочинений, Ереван, 1926; Избранные сочинения, Ереван, 1929; Поэмы, Ереван, 1933; Художественные произведения, Ереван, 1934; Легенды, баллады, песни, Ереван, 1934; Четверостишия, Ереван, 1934; Рассказы, Ереван, 1937. На русск. яз.: Сборник «Армянские поэмы», под ред. Ар. Дервиша, М., 1902; Сборник «Поэзия Армении», под ред. В. Брюсова, М., 1916, стр. 323—364 (стихи, поэмы, баллады, сказки); «Сборник армянской литературы», под ред. М. Горького, П., 1916, стр 180—194 (стих., рассказ «Гикор»); Избранные произведения, Гослитиздат, М., 1936. *С. Гамалов*

ТУМЕР Джин [Jean Toomer, 1894—]—американский негритянский писатель. Р. в Вашингтоне; там же получил образование (в Dunbar High School). Некоторое время работал учителем. Сотрудничал в эстетско-новаторских журналах «Secession» и «Broom» и др. и в негритянских буржуазных журналах «Opportunity» и «Crisis». В конце 20-х гг. отошел от лит-ры. Т.—один из талантливых членов группы «Молодое поколение», более законченно воплотивший принципы эстетического утверждения расы и создания «универсальных ценностей». Единственная книга Т.—«Тростник» (Cane, 1923)—представляет собой сборник прозы и стихов о южном штате Джорджия. Для Т. юг—не проблема, требующая разрешения, а мир красоты, к-рый должен быть воспет; негр из Джорджии—не угнетенный раб, а материал для ярких полотен. Американская буржуазная критика с удовольствием отметила Т. как «художника, к-рого можно рассматривать независимо от расовой принадлежности» и который из негритянских тем создает «то абстрактное и абсолютное, что называют искусством».

Т.—эстет-импрессионист, к-рый и в прозе своей является прежде всего поэтом, стремящимся к музыкальному эффекту и остроте образа.

Библиография: I. Cane, N. Y., 1923. *З. Г.*

ТУР Евгения [1815—1892]—псевдоним писательницы Евгении Васильевны Салиас де Турнемир. Р. в Москве, в семье помещика Сухово-Кобылина; получила блестящее по тому времени образование. Брат Т. был писателем (А. В. Сухово-Кобылин), а также и сын (Е. А. Салиас).

Т. начала свою лит-ую деятельность на страницах «Современника» («Ошибка», 1849; «Долг», 1850). Повести Т. пользовались успехом (см. статью И. С. Тургенева в «Современнике», 1852, № 1). В этих повестях Т. изображала жизнь и быт аристократического, а также беднейшего, разоряющегося дворянства. Т. проводила передовые взгляды на воспитание и образование женщины, критически относилась к великосветскому быту, чопорному, закостенелому, симпатии ее на стороне бедных, умных, честных девушек, стойких в своих привязанностях («Ошибка», «Племянница», 1851). Подъем революционного движения в 50-х гг. напугал Т., как и других дворянских либералов; она навсегда порывает с «Современником» (с конца 1851) и со своими прежними взглядами. Позже Т. печаталась в «Отечественных записках» (повести «Две сестры», 1851, «Заколдованный круг», 1854, «Цветочница», 1859), в «Библиотеке для чтения» (роман «Три поры жизни», 1853; отп. полностью, М., 1854), а затем в катковском «Русском вестнике», где была заведующей беллетристическим отделом (повести «Старушка», 1856, «На рубеже», 1857). В соответствии с поворотом к реакции Тур в своих повестях отходит от реалистических тенденций. Этот период лит-ой деятельности Т. получил справедливую суровую оценку со стороны Н. Г. Чернышевского в рецензии на роман «Три поры жизни» («Современник», 1854, № 5 и 7).

С конца 50-х гг. Т. отошла от художественной деятельности и написала ряд критических статей в журналах «Отечественные записки», «Северная пчела», «Русская речь», в газете «Голос» и др. Эти статьи не имели серьезного значения.

С конца 60-х гг. до конца своей жизни Т. отдалась исключительно детской лит-ре («Катакомбы», М., 1866, «Семейство Шалонских», СПБ, 1880, «Княжна Дубровина», Москва, 1887, и др.). Повести для детей Т. насыщены романтикой, мистикой, религиозной экзальтацией, далеки от реальной жизни.

Библиография: I. Повести и рассказы, 4 тт., М., 1859; отд. более поздние произведения см. ниже в «Словаре» Н. Н. Голицына и в «Обзоре» Д. Д. Языкова.

II. Кроме упомянутого: Чернышевский Н. Г., Об искренности в критике, «Современник», 1854, № 7 (перепеч. в кн.: Полн. собр. соч. Н. Г. Чернышевского, изд. М. Н. Чернышевского, т. I, СПБ, 1906); Языков Д., Литературная деятельность гр. Е. В. Салиас, «Исторический вестник», 1892, V; Коз-

мин Н. К., Н. И. Надеждин и Е. В. Сухово-Кобылина (Евгения Тур), «ЖМНП», 1906, кн. 2.
П. Голицын Н. Н., Библиографический словарь русских писательниц, СПБ, 1889; Мезиер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включ., ч. II, СПБ, 1902; Языков Д. Д., Обзор жизни и трудов рус. писателей и писательниц, вып. 12, СПБ, 1912. *А. К.*

ТУРГЕНЕВ Иван Сергеевич [1818—1883]— крупнейший русский писатель-реалист. Род. в с. Спасском-Лутовинове (бывш. Орловской губ.). Мать писателя, В. П. Лутовинова, самовластная крепостница, превратила усадебную жизнь семьи в сплошной ад не только для



И. С. Тургенев в 1846

дворовых, но и для сына. Воспитываясь в немецком пансионе (в Москве с 1827), затем в Московском и Петербургском ун-те [1833—1837], продолжая свое образование в Берлине [1838—1841] и даже пытаясь служить в министерстве внутренних дел [1843], Т. непрерывно чувствовал над собой властную руку своей матери, к-рая ограничивала его в средствах. Тяжелые впечатления молодости настраивали его враждебно к старому быту и старым нравам, возбуждали в нем умственные и нравственные искания. В условиях правительственной реакции и господства бюрократических нравов эти искания, как и у всей лучшей молодежи того времени, приняли романтический характер. Т. увлекался гением Пушкина, зачитывался шеллингианскими статьями Белинского, повестями Марлинского и сам написал романтическую поэму «Стено», изобразив в ней, в подражание Байрону, таинственного страдальца с «мировой скорбью» в душе. Затем он пишет ряд лирических стихотворений; два из них появились в «Современнике» без имени автора. Это первое печатное выступление Т. [1838]. Мечтательные настроения потянули юношу в Германию, к истокам романтической философии и искусства. Здесь Т. познакомился со Станкевичем, Грановским, Бакуниным, к-рые оказали на него громадное влияние, слушал лекции гегельянцев, погружаясь в стихию немецкого идеализма с его возвышенным учением о мировом развитии, об «абсолютном духе», о высоком призвании философа и поэта. Возвращение Т. из философского паломничества совпало с оживлением мысли в кружках дворянской интеллигенции. В лит-ых салонах Москвы кипели ожесточенные споры между «западниками», во главе с Герценом и Огаревым, и славянофильскими вождями в лице братьев Киреевских, Хомякова и др. Споры эти вращались гл. обр. вокруг отвлеченных философских проблем; в центре их стояла грандиозная философская система Гегеля. Находясь в окружении реакции и умственной рутины, испытывая острую враждебность к правящим кругам, эти кружки, блиставшие разнообразными талантами, были замечательнейшим явлением своего времени. Здесь происходила переоценка общественных и моральных ценностей; здесь ставился вопрос о новом отношении к «народу», к крестьянству, о несостоятельности крепостного порядка; здесь начался в передовых умах переход от Гегеля к материализму Фейербаха и утопическому социализму. Лучшие из лучших людей этого времени перешли от слов к делу, применив к практической борьбе итоги своей философской подготовки. Но здесь же в напряженной идейной атмосфере, при отсутствии живого практического дела и связи с массами, окончательно сложился тот своеобразный тип поведения и мышления, к-рый состоит в возвышенных и отвлеченных рассуждениях, в увлечении психологическим самоанализом, в повышенной эмоциональной чувствительности, не связанных прямо с каким-либо практическим действием. В статье «По поводу одной драмы» Герцен первый назвал эту склонность своего круга к абстрактному «выразумеванию» (Grübelei)—«гамлетизмом». Будучи последовательным «западником» по своему мировоззрению, Т. состоял в близких дружеских отношениях со всеми «западниками», включая Герцена и Белинского.

В первую половину 40-х гг. в лит-ре еще господствовали традиции, доставшиеся молодому движению от предыдущей эпохи; но на этот же период падает и расцвет «натуральной школы», идущей вслед за Гоголем; Т. пришлось все это усвоить и переработать, прежде чем стать вполне самостоятельным художником. Вернувшись из Германии, он приступил к серьезной творческой работе, продолжая то, на чем он остановился в «Стено». Свои мечтательные, романтические настроения, свое презрение к господствующим нравам он пытался выразить в форме стихотворной повести (поэмы) романтического или сатирического направления, заимствованной у Пушкина и Лермонтова. Здесь он обнаружил малую оригинальность, но несомненный талант. Поэма «Параша» [1843], изображающая обычную любовную историю усадебной девицы и светского щеголя в духе Евгения Онегина, вызвала сочувствие друзей и благосклонный печатный отзыв Белинского, послуживший поводом к личному сближению писателя и критика. За ней следовала абстрактно-романтическая поэма «Разговор», ориентирующаяся на Лермонтова, потом сатирическая поэма «Помещик», напоминающая «Графа Нулина» и «Казначейшу», на-

конец лучшее произведение этого характера—поэма «Андрей» [1845, напеч. 1846], по форме опять-таки связанная с «Евгением Онегиным». Одновременно Т. пробовал силы в прозе, обнаруживая здесь больше чувства действительности и оригинальности («Андрей Колосов», 1844). К этим произведениям примыкает и пьеса «Где тонко, там и рвется» [1847, напеч. 1848], лучшая из драматических попыток Т. Во всех этих произведениях Т. делал шаг вперед в художественном освоении идейной жизни передового, преимущественно усадебного дворянства. Правда, уже Пушкин в лице Ленского и Татьяны изобразил его ранних представителей. Одновременно с ним В. Ф. Одоевский неоднократно пытался художественно утверждать тип мечтательного передового помещика-философа (напр. в повести «Дни досад»). Молодой Т. продолжил эти попытки, обнаруживая большую близость к жизни. И здесь он был не одинок. Ту же задачу ставили себе и К. С. Аксаков в своих повестях, и Н. Огарев в своих ранних поэмах. Более радикальную поэтическую трактовку тех же типов и тех же проблем одновременно дал Герцен в романе «Кто виноват?» Но ни повесть, ни поэма Т. не вызвали к себе общественного внимания; сам автор, видимо, тоже не сознавал всей значительности этих опытов; в следующих повестях он брал другие темы, дав враждебный ему тип светского дуэлянта («Бретер», «Три портрета»), пытаясь создать пьесу в господствовавшей тогда манере натуральной школы («Безденежье»). Неотчетливость художественной мысли и неуспех повестей вызвали у писателя неуверенность в своих силах и даже готовность отказаться от искусства. Тяжелая общественная атмосфера, углубляющийся разрыв с матерью, неустроенность личной жизни—все это снова вызвало в нем «охоту к перемене мест». И в начале 1847, проявив горячее участие в организации некрасовского журнала «Современник», отдав его дружественной редакции маленький рассказ «Хорь и Калиныч», Тургенев снова уехал в Германию, сопровождая туда знаменитую певицу Виардо-Гарсиа. В оставленном рассказе, появившемся в печати со скромным подзаголовком «Из записок охотника», писатель, бросив лит-ые подражания, впервые спустился в гущу русской жизни—в деревню, талантливо изобразив ее в свете тех проблем и настроений, к-рые вызревали тогда в «западническом» кругу; рассказ имел выдающийся успех, указавший Т. новый и настоящий творческий путь. В середине 40-х гг. вопрос о крестьянстве, об отношении к нему подвергался оживленному обсуждению в кругу передовых людей того времени; признание в крестьянине человеческой личности, несправедливости его угнетения, сознание неизбежности социальных изменений—таково было общее настроение, хотя напр. Герцен, с одной стороны, и Грановский, с другой, вкладывали в эти общие мысли и различное содержание. Почин в художественном выражении этих настроений принадлежал Григоровичу («Антон-горемыка», «Деревня»). Т. сделал это глубже, ярче, значительней. Он создал на протяжении четырех лет серию рассказов из жизни крестьян и помещиков. Он нашел привлекавший его душевный мир в односторонне понятом «русском мужичке» («Хорь и Калиныч», «Касьян с Красивой Мечи», «Бежин луг», «Бирюк» и др.), среди простоватых, гостеприимных помещиков («Мой сосед Радилов», «Однодворец Овсяников», «Два помещика» и др.), среди лесов и полей Средней России. Но «охотник» искал себе собеседника не на пахоте, не в людской, а на хуторе, на мельнице, в кабачке, в сторожке. Он старательно обходил крестьянскую избу, барщину и деревенский сход, где можно встретить угрюмую крестьянскую толпу, озлобленную на бар и урядников. Т. боялся этих глубоких социальных противоречий своей эпохи и поэтически их вуалировал. Он идеализировал хитроумного Хоря, мечтательного Касьяна, вдохновенного Якова и других им подобных крестьян-одиночек, дворовых, подчеркивая их одаренность и ум, их незлобивость и добродушие. В образах Полутыкина, Овсяникова, Стегунова и пр. Т. с легким юмором изображал низовое усадебное дворянство, оттеняя его патриархальность, наивность, паразитизм. Вместе с тем мы находим у Т. и полное острой иронии изображение таких помещиков-крепостников, как Пеночкин, Хвалынский и др. Поэтичные и в отдельности, казалось, невинные рассказы эти свободно печатались в «Современнике», но когда в 1852, вскоре по возвращении автора из-за границы, они соединены были в отдельном издании,—это вызвало общественное возбуждение. Крепостные крестьяне, обладающие высокими человеческими достоинствами, встали теперь рядом с провинциальными чудаками и самодовольными крепостниками-помещиками; лишенные протеста и бунтарства, самой своей нравственной кротостью и одаренностью они резко подчеркивали нелепость и несправедливость существующего неравенства и гнета. Вместе с тем книга Т. звала к гуманности, к мирному разрешению вековечного спора, к либеральным реформам. «Записки» привлекли к писателю сочувствие передовых кругов и возбудили гнев консерваторов и правительства. Власти уволили цензора, пропустившего книгу. Еще до выхода книги отдельным изданием они придрались к сочувственной статье Т. на смерть Гоголя, арестовали его, посадили на «съезжую» (здесь написан рассказ «Муму»), а затем сослали на полтора года в собственную усадьбу. Значительность «Записок охотника» заключается, однако, не только в их социальной направленности. Они художественный результат некоторого преодоления Т. тех абстрактных увлечений, той умственной рефлексии, к-рыми он страдал вместе со своим кругом в начале 40-х гг. Они отличаются не только жизненностью темы, но простотой и тонкостью художественной мысли. В проникновенных зарисовках крестьян и помещиков, сельских пейзажей, охотничьих встреч Т. нашел свою, оригинальную поэтическую манеру, свой стиль. К этому времени отчетливо определилась диференциация «западников». Когда Герцен клеймил умственную болезнь своего круга

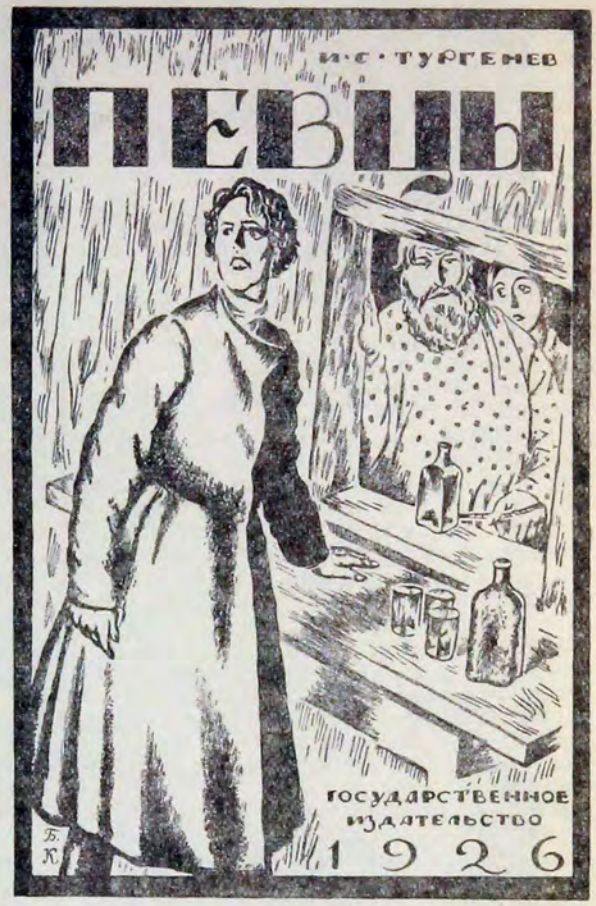
названием «гамлетизм», он боролся не против отвлеченной мысли самой по себе, а против оторванности ее от живого, практического применения; он назвал «Логику» Гегеля «алгеброй революции», он поехал во Францию учиться европейскому опыту общественной жизни. Когда Т., подхватив герценовскую формулу, художественно применил ее в рассказе «Гамлет Щигровского уезда» [1848, напеч. 1849], он понимал здесь нечто иное. Для него лево-гегельянские теории Герцена были страшны, потому что они влекли за собой крайние и опасные выводы; они вели к материализму, социализму, революции, ко всему тому, что, по его мнению, шло в разрез с русской действительностью 40—50-х гг., в особенности с дворянской усадебной действительностью, от к-рой не смог уйти Т. По свойствам своего характера он не рвал так отношений со своими левыми друзьями, как Грановский в 1845 резко порвал с Герценом в спорах об атеизме. Вместе с Грановским, Дружининым, Боткиным он бежал от всех этих крайностей во имя умеренности, от утопического во имя «возможного». Это была позиция либерального компромисса с самодержавной Россией. На этой позиции Т. остался на всю свою жизнь. В образе щигровского Гамлета Т. критически показал воображаемого участника гегельянских кружков, который дошел до полного скептицизма и самоотрицания. Проблема социальной ненужности его очень занимала. Эту тему он развернул в повести «Дневник лишнего человека» [1849, напеч. 1850], где изобразил подобного же скептика и чудака из дворян-интеллигентов—Чулкатурина. Вслед за Огаревым (поэма «Записки лишнего человека», 1849) он ввел в лит-ру это название, к-рое было на языке у людей его круга и к-рое стало затем ходовой кличкой. Настроение скепсиса и социального самоотрицания постепенно крепло у Т., являясь наиболее скрытой и глубокой стороной его общественного сознания; на их основе, еще в «Поездке в Полесье» (напис. в 1853—1857, напеч. в 1857), он поставил проблему ничтожества человека перед лицом могучей и неумолимой природы; и почти во всех последующих произведениях эти настроения сказываются то в размышлениях отдельных героев, то в сентенциях самого автора.



Н. Рачков. Иллюстрация к рассказу Тургенева «Бежин луг»

С возвращением из усадебной ссылки зимой 1853 наступил расцвет художественного творчества Т. Писатель вполне овладел теперь своими творческими силами, своим стилем, а общественная жизнь давала ему яркие впечатления, ставила перед ним новые большие проблемы. Военные поражения николаевской России и предреформенное общественное оживление—это период лучших надежд и мечтаний для либерально-дворянских кругов, с к-рыми был связан Т. Многое, правда, омрачало эти надежды: недавние левые друзья (Герцен, Бакунин) вели на Западе революционную деятельность и пропаганду своих крайних идей. В редакции некрасовского «Современника», к-рый Т. и Дружинин привыкли считать своим журналом, постепенно укреплялись Чернышевский и Добролюбов — материалисты и демократы-революционеры. Но все-таки это был период подъема, смутных социальных предвосхищений и сознания своего прогрессивного общественного значения. Пользуясь растущей лит-ой известностью, Т., живя в столице, принимал участие в полемике, раздиравшей редакцию «Современника» и приведшей ее к расколу. В этой борьбе складывались и его личные отношения с крупнейшими литераторами того времени, отношения в большинстве случаев неровные и противоречивые, отражающие идейные разногласия и социальную рознь. Наиболее ровны и близки его отношения с друзьями либералами: с Дружининым, Анненковым, Боткиным. Дружба с Некрасовым и растущее сближение с Л. Толстым наталкивались, наоборот, на препятствия, приводившие к конфликтам и отчуждению. Некрасов все теснее входил в революционно-демократическую среду. Толстой, со свойственной ему прямолинейностью, все ожесточенней выступал против либеральности и половинчатости Т., упрекая его в «вилянии», в неискренности; их идейные различия, обостренные самолюбием, привели в дальнейшем и к более глубоким конфликтам. В этот же период происходит острое столкновение Т. с Гончаровым, к-рый видел в каждом новом романе Т. плагиат из его будущих сочинений и доводил дело до

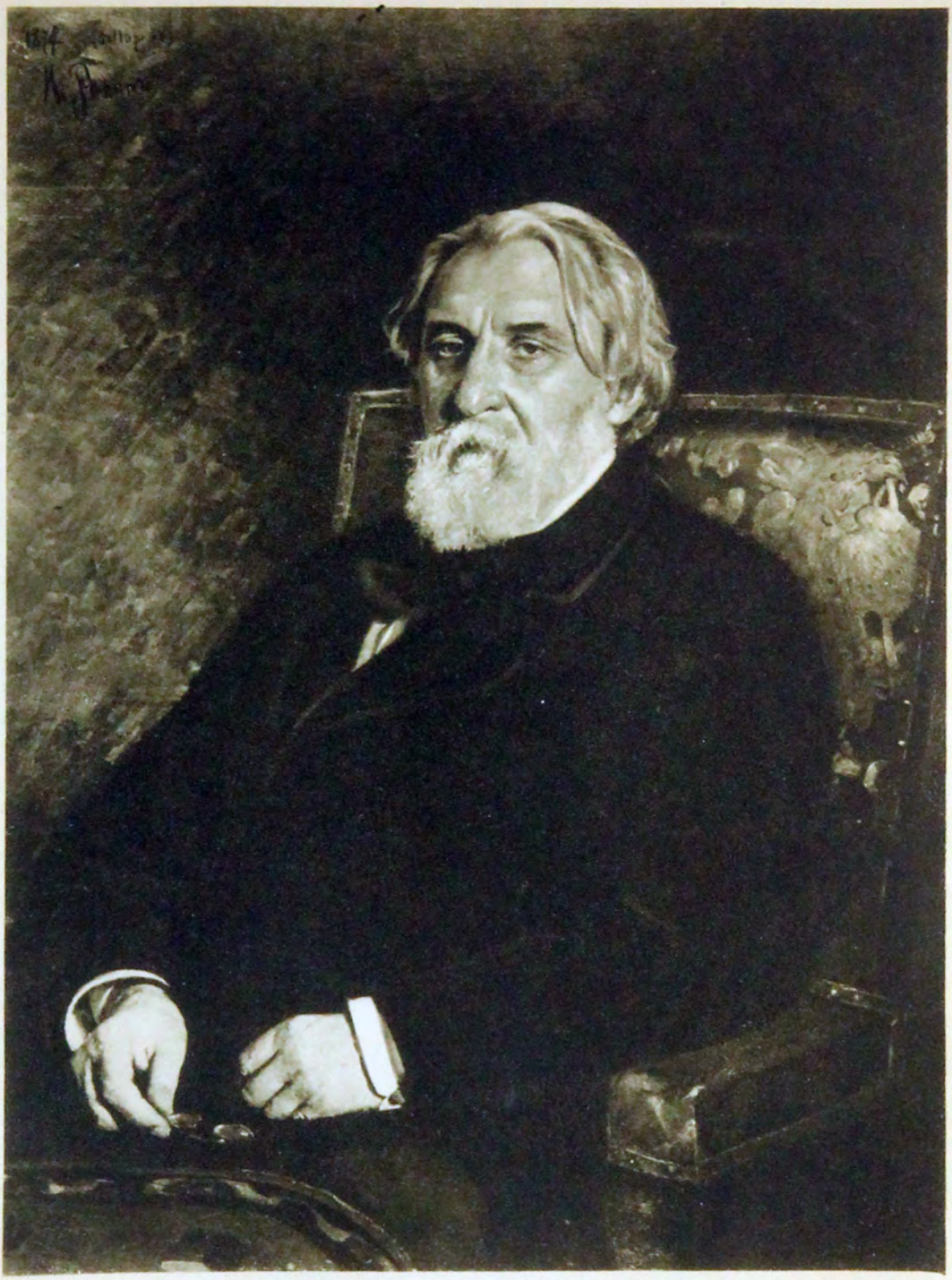
третейского суда. В это время Т. периодически бывал за границей, привлекаемый туда личными связями с семьей Виардо. Но и во время длительных пребываний на Западе [1856—1858 и 1860—1861] он чутко улавливал все новое в русской общественной жизни и горячо на него откликался, стараясь оказать помощь различным либеральным начинаниям; так напр. он принял горячее участие в организации «Общества для вспомоществования нуждающимся литераторам и ученым», произнес свою знаменитую речь «Гамлет и Дон-Кихот» [янв. 1860] и носился с проектом «Общества по распространению грамотности». Его художественные произведения этого периода чрезвычайно значительны. Ряд произведений, созданных в последние годы николаевского режима, содержал повторяющееся сюжетное сопоставление культурных, вылощенных представителей служилых слоев дворянства и простоватых усадебных добряков, мечтателей, романтиков. Одновременно Т. пробовал свои силы в большой форме и написал «Рудина» [1855, напеч. 1856]. В этом первом романе он по-своему подводит итоги идейному развитию западнической группы. В основу романа положена идейная коллизия между Рудиным и Лежневым, связанными общим участием в студенческом гегельянском кружке. Уже тогда, по признанию Лежнева, они обнаружили разное отношение к отвлеченным философским теориям. Позже пути их окончательно разошлись: Рудин носился со своими идеями, искал их применения, ораторствовал, пропагандировал; Лежнев, не видя в этом толку, уединился в усадьбу, превратился в деловитого помещика-хозяина, не доходя, однако, до скептицизма и борясь с ним (в романе скептицизм разоблачается непривлекательной фигурой Пигасова). В обоих героях не трудно увидеть типические черты двух разошедшихся групп западнического движения, хотя в Рудине автором обойдены, может быть из цензурных соображений, фейербахианство и социализм группы Герцена, а в Лежневе усиленно подчеркнута усадебная простоватость, к-рой не было у Грановского, Т. и проч. западников-либералов. Роман художественно раскрывает порочность идейной отвлеченности Рудина и утверждает торжество усадебной простоты Лежнева. Разрыв между взглядами и поступками Рудина особенно ярко обнаруживается в эпизоде с Натальей, от к-рой Рудин бежит, как только она требует на деле осуществить его красноречивые призывы. В последних главах Лежнев выступает судьей Рудина, высказывая взгляды автора. Своим романом Т. боролся против рассудочных теорий, приведших, по мнению Т., его былых друзей к отрыву от своей социальной почвы. Роман не имел большого успеха; критика (Григорьев, Писарев) клеймила Рудиных вместе с автором, мимоходом упрекая и его самого в нерешительности и непоследовательности. Вслед за «Рудиным» Т. создал ряд замечательных повестей. Первая из них, «Переписка» [1844—1854, напеч. 1856], примыкает к «Рудину». Повести «Фауст» [1856] и «Ася» [1857, напеч. 1858] примыкают ко второму роману—«Дворянское гнездо» [1856—1858, напеч. 1859] и образуют вместе с ним и последующей повестью «Первая любовь» [1860] единую по мысли группу произведений, наиболее поэтичных и глубоких по настроению во всем творчестве Т. Эпиграф к «Фаусту», взятый из одноименной поэмы Гёте, хорошо выражает их общую направленность: «Entbehren sollst du, sollst entbehren». Отрицая эгоизм, безверие и безволие борьбы, на к-рый стали левые западники, Т. противопоставил им образ Дон-Кихота; борясь со скепсисом и рефлексией, к-рые разъедали и его собственное сознание, он символически выразил эту борьбу параллелью с Гамлетом. Теперь поэтической параллелью с величайшим образом Гёте он символизировал те романтические настроения передовых кругов усадебного дворянства, к-рые возникли у них в эпоху реакции, те социальные чаяния своей среды, к-рые углубились



Б. Кустодиев. Титульный лист к рассказу Тургенева «Певцы», 1926

и обострились в период предреформенного общественного подъема. Настроения героев Т., его дворян-романтиков, возвращающихся из области философской рефлексии и из бесплодных скитаний по «святым местам» европейской культуры на родную и реальную усадебную почву, одновременно и очень возвышенны и полны жизненного, практического смысла. Их жажда личного счастья, высоких и интимных любовных отношений и дружеской близости, их стремление к женщине, поставленной на романтический пьедестал, их умиленное созерцательное любование природой, их чувство близости к жизни, принятия ее во всей ее силе и безыскусственности—все это глубоко личное, интимное выражение жажды социального самоутверждения, стремления найти положительные ценности в реальной действительности, обрести новые формы быта перед лицом углубляющихся социальных противоречий, к-рые ожидало дворянство в настоящем и будущем. Т., этот крупнейший художник-мыслитель либерально-дворянских кругов, отчетливо сознавал, как велики эти противоречия и трудности, как слаба его социальная среда, как эфемерна эта фаустианская жажда счастья, как иллюзорны надежды на светлое будущее; это было, конечно, не столько ясным пониманием событий, сколько художественной интуицией мудрого и вдумчивого человека. Сюжеты всех произведений этой линии одинаково раскрывают в событиях личной жизни героев нарастающую волну мечтательных настроений и стремления к счастью, и каждый раз, на самом его пороге, когда герой уже протягивает к нему руки, это счастье оказывается разбитым, смятым, уничтоженным, и автор приводит героя к грустным размышлениям о том, что «жизнь не наслаждение, а тяжелый труд», что надо уметь отрекаться от радостей жизни, обходиться без них («entbehren»), и сам грустит вместе с ним. В повести «Ася» безвозвратная потеря счастья мотивирована социально острее и реальнее, чем в «Фаусте». На материале этого произведения Чернышевский в своей острой статье «Русский человек на rendez-vous» заклеймил бездейственность, разрыв между словом и делом дворянской интеллигенции. В «Дворянском гнезде» [1859] идеи, выдвинутые Т. в «Асе», раскрыты с наибольшей определенностью и полнотой; здесь главный герой, Лаврецкий, наряду с мечтами о переустройстве личной жизни, обладает и определенной практической программой: «возможно лучше пахать землю» и устроить хозяйство, «быт своих крестьян»; но и здесь понимание глубоких трудностей этого дела и бессилие его выполнить символизированы в крушении личных надежд героя; выполнение программы осталось за кулисами, авансцена романа занята любовной интригой: сближение женатого героя с идеалистически настроенной девушкой, Лизой. Интрига осложнена соперничеством с выношенным бюрократом Паншиным; кульминационная сцена свидания в саду опоэтизирована музыкой Лемма; а затем появляется из-за границы мнимо умершая жена, и снова растоптано и поругано светлое будущее, разбита жизнь героя. В эпилоге одинокий бобыль Лаврецкий, а вместе с ним и автор, подводят грустные итоги жизни, и не своей только, а жизни целого поколения передового дворянства, уступая дорогу «молодым силам». Написанный с большой глубиной мысли и мастерством, роман имел громадный успех у читателей и у критики (А. Григорьев, Анненков, Писарев и др.).

В произведениях 50-х гг. окончательно сложился лит-ый стиль Т. Это простое, но вместе с тем романтическое изображение усадебного и городского дворянского быта, отличающееся психологизмом, проникнутое созерцательностью и лиричностью. Самые глубокие и сложные социальные проблемы здесь трактуются в пределах частных, интимных событий и столкновений бытового, семейного характера. Все монументальное, широкое, массовое отсюда исключено. Любовная интрига, очень ясная в своем содержании и несложная в своих перипетиях, но эмоционально-насыщенная, образует здесь обычно композиционный центр произведения, но никогда не самодовлеет, а лишь углубляет и поэтизирует идейную борьбу героев: любовь всегда является тем «пробным камнем», на к-ром испытывается жизненная сила героев Т., истинность их идейных позиций. В этом исключительном внимании к любовным переживаниям, в их возвышенной, идеалистической трактовке сказывается несомненно та философская школа, к-рую прошел автор,—школа немецкого объективного идеализма (Шеллинг, Гегель) и немецкой поэзии (Гёте, Шиллер), в которых исключительно важное место и оценку получила область эстетических, философских, любовных переживаний человека как одна из самых высоких стадий развития и самосозерцания «мирового духа». Несомненно также большое влияние немецкой натурфилософии на «чувство природы» у Т. Пейзаж играет в его произведениях большую роль, то аккомпанируя настроениям героев, то символически предвосхищая ход событий сюжета. Это пейзаж Средней России, со всеми неяркими, но тонкими переливами его красок, со всем разнообразием его реальных бытовых деталей. Но его пейзажи не только детальны и тонки, в них много эстетизма, идеализма, культивированной эмоциональности, выросших на почве того идеалистического умственного движения, к к-рому этот мечтательный художник принадлежал. Утонченная и прозрачная любовная интрига на фоне символических сельских пейзажей,—это и сила и слабость Т. Когда ему приходится развертывать на такой интриге большие и сложные социальные фигуры, интрига оказывается слишком коротка, слаба и примитивна, и главного героя приходится дорисовывать рядом дополнительных статических сцен; так это случилось с Рудиным, так произошло и с Базаровым. Слабость основного сюжетного узла, наличие добавочных, бытовых сцен, отступлений к прошлому героев делают повести и в особенности романы Т. композиционно не всегда достаточно слаженными. Их сила в углубленности образных характеристик, в проникновенности и значительности автор-



И. С. ТУРГЕНЕВ
С портрета И. Е. Репина, 1874

ского повествования, блещущего тонкими нюансами поэтического языка. Портретно-психологические зарисовки социально враждебных ему типов отличаются у него большой долей иронии, выраженной гиперболическими деталями, подчас доходящими до карикатурности, до гротеска. Наоборот, словесные характеристики близких автору героев, изображение любовных сцен и служащих им фоном пейзажей, в к-рых Т. был исключительным мастером,—все это выражает обычно большой подъем лирических настроений автора и отличается изяществом словесного рисунка, интонационной медлительностью фразы, ее эмоциональной значительностью, иногда переходящей в манерность. Семантически это выражается легкими, не бьющими в глаза психологическими метафорами, подкрепленными обычно рядом простых и вместе с тем изысканных эпитетов, усиливающих эмоциональность впечатления и начинающихся часто с неопределенных прилагательных. Синтаксически язык Т. очень правилен, ясен, прост, но и здесь это простота некоторой изысканности. Не употребляя никаких сильных эффектов, чуждый риторичности и патетики, умеренным подбором словесных повторов, инверсий, единоначатий, Т. умеет создать замедленную, значительную интонацию фразы, соответствующую значительности переживаний героя, изображаемых событий его личной жизни, обстановке, его окружающей.

«Дворянским гнездом» завершается первая половина творчества Т. и намечается предстоящий перелом в новой общественной и лит-ой эпохе. Выражением этого перелома является роман «Накануне» [1859, напеч. 1860]. Где те «молодые силы», к-рым покорно уступил дорогу Лаврецкий, выйдут ли они из новых поколений дворянства—таков вопрос, ставший перед Т. Своим новым романом он ответил на него отрицательно. Нового героя писатель не нашел среди русского общества. Т. остановился на болгарине. В образе Елены Т. полней зарисовал тип дворянской девушки, ищущей «деятельного добра» и подвига и не находящей в своей среде применения своим силам; появление Инсарова решает ее судьбу: она вся отдается своему избраннику и идет за ним по его тяжелому пути. Отстранение на второй план мечтателей-дворян и предоставление первой роли сильному герою с иной социальной идеологией было очень знаменательно. Это было косвенным художественным отражением новой расстановки классовых сил, наметившейся к 60-м гг. В статье о «Накануне» Добролюбов указал, что в России уже появляются мужественные, граждански мыслящие люди, к-рым предстоит борьба с «внутренними врагами», что «Накануне» отделено от «настоящего дня» «всего-то какой-нибудь ночью». Со свойственной ему социальной чуткостью это понимал и сам Т., но он не относился к этим «мужественным» людям с сочувствием. Статьи молодых критиков «Современника», статьи в «Русском слове» коробили и возмущали его; он порвал с «Современником» и напечатал «Накануне» в консервативном «Русском вестнике» Каткова, став его сотрудником.

Катков совсем не был единомышленником Т. и занимал более правую политическую позицию. Сближаясь с ним, уходя от Некрасова накануне решающих социальных событий, Тургенев обнаружил этим характерные черты дворянина-либерала. Он был враждебен консервативным правящим слоям, возмущался политикой реакции и репрессий, но не мог пойти за революционной демократией, выражавшей интересы крестьянской революции.

Все элементы критики Т. правящих кругов означали лишь несогласие с проводимым политическим курсом, но не содержали надлежащей критики социальных основ. Наоборот, при всем своем несомненном интересе к передовой революционной молодежи, он стал глубоко чужд и враждебен их общественной деятельности, ее тактике и ее целям. Это хорошо понял Ф. Достоевский, враждебно относившийся и к либералам вообще, и к Т. в особенности; в романе «Бесы» в образе Кармазинова он дал художественный шарж на либерала, трусливо заискивающего перед революцией и совершенно чуждого ей, имея в виду лично Т. Но все же в предреформенный период, когда политическая борьба еще не обострилась, когда происходила идеологическая подготовка будущих классовых столкновений, Т. мыслил вдумчивей и глубже, чем в дальнейшем. В этот период он понимал, что передовая разночинная молодежь различных оттенков становится ведущей социальной силой, обладает настоящей последовательностью мысли, жизнеспособностью и демократичностью, но все же не хотел ей отдать пальму социального первенства, принадлежащую, по его мнению, либеральному дворянству. «Накануне» было первоначальным откликом на происходящие перемены; к этому времени у Т. еще только складывались художественные образы новых героев. Через два года он послал Каткову новый роман—о Базарове. С этого произведения начинается новый период его творчества. В «Отцах и детях» [напис. 1860—1861, напеч. 1862] выразились социальные настроения писателя во всей их сложности и противоречивости. Приводя разночинца в чуждую ему усадебную среду, изображая его в спорах с помещиками, Т. старался выявить и подчеркнуть все крайности и парадоксы его утилитарного материалистического мировоззрения и в то же время дать почувствовать его силу, значительность, одаренность. Самоуверенно и грубовато ниспровергает Базаров все общественные ценности, выдвигаемые консервативным светским щеголем, Кирсановым-дядей (аристократизм и сословность, общину и семью, принцип и авторитет), и все идейные фетиши либерала-идеалиста, Кирсанова-отца (науку, искусство, красоту природы, романтическую любовь); с гордым оптимизмом пропагандирует он принцип общественной полезности, практическую научную работу, основанную на естественно-научном материализме, необходимость коренной ломки социальной жизни; простотой и доступностью завоевывает он любовь слуг и домочадцев; от его «нигилизма» здесь веет бодростью и силой, в ней нет пока ни скепсиса,

ни упадка. Но, столкнув два враждебных мировоззрения, автор, развертывая далее любовную интригу, показывает, какое из них оправдывается жизнью. Забыв жуков и лягушек, Базаров гостит у Одинцовой, близко сходится с ней и влюбляется в нее возвышенно, романтически, вступая в противоречие со своими нигилистическими отрицаниями любви и романтики. Но он слишком груб и демократичен для барыни-аристократки; отвергнутый ею, не умея побороть в себе свое чувство,



В. Перов. Иллюстрация к роману Тургенева «Отцы и дети»

он испытывает глубокий моральный кризис, приводящий его к апатии, к бездеятельности, к самым упадочным, скептическим настроениям, размышлениям о ничтожестве человека в природе, о субъективности истины, о тщете и ненужности социальной борьбы и труда, перекликаясь здесь с щигровским Гамлетом, Чулкатуриным, с Пигасовым. В этом моральном кризисе Базаров неизменно сохраняет свое мужество, свое благородство; в столкновении с Кирсановым-дядей, рядом с этим «светским львом», он поражает своей простотой и силой. Но жизнь не на шутку отомстила ему за его отрицание высоких ценностей: Базаров мужественно встречает смерть от случайного заражения, а у читателя остается впечатление, что эта смерть—результат его идейного крушения. Нигилизм отрицается жизнью,"идеализм и романтика торжествуют. Базарова нет, а слабые, колеблющиеся дворяне-идеалисты, Аркадий и его отец, живут, женятся, и их передовое хозяйство «на вольном труде» начинает приносить доход. И все же это роман о Базарове: его сильная и суровая фигура стоит в нем во весь рост, и перед ней жалкими и маленькими кажутся удачливые обладатели «дворянского гнезда», но в ней много мрачного и трагического. «Нигилист» показан сильным и благородным человеком и в то же время идеологическим неудачником и банкротом; а идеологическое банкротство—выражение банкротства социального. Образом Базарова Тургенев утверждал общественную несостоятельность передового демократического движения, а кличкой «нигилист» он вооружил реакционные круги в борьбе с этим движением. В решительный момент приближающихся столкновений прославленный автор «Записок охотника» занял место все же по правую сторону баррикады. И революционно-демократический лагерь, поняв это, выступил против романа Т. с резким идеологическим отпором: статьей Антоновича он обвинял писателя в сознательной клевете на передовую молодежь. Наоборот, правый лагерь, в общем сочувствуя художественной атаке на «нигилизм», был недоволен тем, что эта атака была недостаточна резка и определенна, что в романе звучали ноты уступчивости и компромисса. Со своей стороны радикальная группа «Русского слова», оставив в тени критическую сторону романа, статьями Писарева выступила с апологией базаровского «реализма». В социальной борьбе эпохи роман получил большой политический резонанс.

В пореформенную эпоху творчество Т. стало заметно оскудевать: он пишет реже и меньше; за пять лет, отделяющих «Отцов и детей» от нового романа «Дым» [напис. 1865—1867, напеч. 1867], он напечатал только три маленьких произведения. Способствовал этому и ряд внешних обстоятельств: с 1863 Т. жил почти постоянно за границей, вдалеке от событий русской жизни, прочно обосновавшись в Баден-Бадене, в собственной вилле, рядом с семейством Виардо, и на родине бывал лишь наездами, не имея постоянного притока впечатлений; некоторую роль сыграли и резкие отзывы о последнем романе, вызвавшие такое тягостное впечатление, что писатель снова готов был отказаться от творчества и выразил

свои горькие раздумья в прозаической элегии «Довольно» [напис. 1862—1864, напеч. 1865]. Но основная причина творческого перелома лежала глубже: закончилась эпоха, в к-рую вызревали все основные художественно-идеологические впечатления и настроения Т.; наступил новый период социальной жизни, на художественное освоение к-рого он уже не смог найти в себе силы и на события к-рого он мог только откликаться, пользуясь уже сложившимися идейно-творческими возможностями. Но эти отклики были все же остры. Буржуазные реформы 60-х гг. положили предел всяким неясностям и колебаниям в общественной борьбе и отчетливо противопоставили враждующие силы. Правительство взяло реакционный курс; революционная молодежь углубила политическую борьбу; в «Колоколе» Герцена и Огарева стали постепенно складываться основы народнического мировоззрения.

Тургенев, занимавший «левую» позицию в либерально-дворянских кругах, враждебно относился и к реакционным сферам, правящей знати, и к новым, народническим, идеям «лондонских агитаторов», с их «преклонением перед народом», с их отрицательной оценкой буржуазной европейской культуры. В романе «Дым» [1867] он противопоставил европеизированного либерала Литвинова, с одной стороны, революционно-народническому эмигрантскому кружку Губарева (намек на Огарева), с другой—реакционерам из кружка генерала Ратмирова. Острота политических разногласий на этот раз заставила писателя во многом отступить от художественной правдивости и глубины изображения. Впервые из-под его пера вышел образ дворянина-либерала, образованного хозяина-практика, лишенного сомнений и идейных исканий, самоуверенно и бодро смотрящего вперед; впервые Т. дал поверхностную карикатуру на своих социальных противников, изобразив Губарева и его сторонников людьми тупыми и недалекими, крикливыми и фанатичными, оставив их в стороне от основного хода событий. Отсюда и эти события лишились идейного смысла: увлечение Литвинова Ириной и его конфликт со своей невестой, Таней, кончающийся их браком, только композиционно связывает сцены романа, подчеркивает жизненную удачливость героя, но не раскрывает его духовного развития. И идейную борьбу с революционной эмиграцией Литвинов переуступает Потугину; этот образ бездействующего резонера идеологически доминирует в романе; в его длинных публицистических тирадах автор выразил основы своего западнического credo и весь свой социальный скепсис и пессимизм, корнями уходящий еще к щигровскому Гамлету. Потугин говорит о глубине и силе европейской культуры, об отсталости и дикости России, о нелепости славянофильской и народнической «веры в армяк», о «комедии жизни» с «трагическим концом». В конце 60-х гг. все это имело острый политический смысл и шло вразрез с мнениями и правого и левого лагеря. На писателя снова ополчились и слева и справа, причем справа против него выступили такие лит-ые авторитеты, как Л. Толстой, Достоевский, Тютчев, Фет. В результате Т. снова «несколько усомнился в самом себе и умолк на несколько лет». За девять лет, отделяющие «Дым» от «Нови», им не создано произведений со значительной общественный проблематикой. Произведения этого периода — это лишь рассказы на случайные сюжеты, навеянные воспоминаниями: «Несчастная» [1868, напечатано 1869], «Странная история» [1869], «Стук, стук, стук» [1870, напечатано 1871], «Пунин и Бабурин» [1872 — 1874, напечатано 1874], «Часы» [1875, напеч. 1876], или же дополнения и вариации на старые темы творчества: три новых рассказа к «Запискам охотника» с «Живыми мощами» [1874] во главе, повесть «Вешние воды» [1871, напеч. 1872], примыкающая к циклу «Дворянского гнезда», «Степной король Лир» [1870], снова раскрывающий шекспировскую тему на материале русской жизни. За это время Т. снова меняет свой образ жизни: после падения французской империи и разгрома Коммуны семья Виардо переезжает во Францию, и с ней Т.; в Париже он сближается с рядом крупнейших французских писателей (Жорж Санд, Флобер, Золя, Додэ) и много времени проводит в их обществе. Но все это не мешает ему внимательно следить за течением русской жизни, глубоко интересоваться ею. Результатом был новый и последний роман—«Новь» [1876, напеч. 1877], напечатанный уже не в «Русском вестнике», с к-рым Т. порвал еще в 1869, вследствие несогласия с реакционными взглядами Каткова, а в либерально-буржуазном органе Стасюлевича «Вестник Европы». «Новь»—это художественное осознание Т. «хождения в народ». Делая попытку изобразить последователей и участников Губарева-Огарева, Т. не мог, конечно, отнестись к ним с сочувствием; пигасовско-потугинский скепсис углубился в нем еще больше. Он снова пытался показать идейное банкротство передовых демократических слоев. Образы народников-пропагандистов, Нежданова и Марианны, занимают теперь центр романа и противопоставлены буржуазному радикалу-практику Соломину, а с другой стороны—дворянам-консерваторам, Сипягину и Калломийцеву. Их образами автор снова ударил по реакционным слоям своего класса, но в основном он бил по народничеству. Слабость, надуманность и обреченность «хождения в народ» углубленно раскрыты в идеологических сомнениях, колебаниях, а затем и в самоотрицании и скепсисе Нежданова, в его полной неудаче найти контакт с крестьянской массой. Неудача Нежданова подкреплена далее неудачами фанатичного и крайне примитивного Маркелова, выданного крестьянами властям, нелепой, безудержной активностью Кислякова и критическими рассуждениями резонера Паклина, частично повторяющего речи Потугина. Понимание сомнений и колебаний революционной молодежи у Т. очень своеобразно: его Нежданов—это «российский Гамлет», «рефлектер и меланхолик», «эстетик и скептик», это кружковый романтик, взявшийся не за свое дело. Несомненно, среди дворянской молодежи, идущей в народ под знаменами революционной демократии, могли

быть люди с зародышами подобных настроений; и в этом сила и правдивость главного образа «Нови». Но, конечно, не кающееся дворянство было основой народничества, и в этом историческая ограниченность тургеневского романа. Нежданов кончает самоубийством, считая свое дело ложью, уступая руку и сердце Марианны своему другу, цельному и сильному Соломину, к-рый связан с промышленными рабочими, враждебен дворянству, но пока не видит толку в скороспелой революционной пропаганде. Художественная символика этого самоубийства и этой любовной уступки довольно ясна. Обнаруживая слабость и бесперспективность народнического



П. Соколов. Иллюстрация к рассказу Тургенева «Бурмистр»

движения, выдвигая постепеновца Соломина в качестве передовой фигуры русской жизни, либерал Тургенев в идеологической борьбе эпохи снова сыграл наруку самодержавно-крепостнической реакции. Большое и сложное демократическое движение он нарисовал со свойственным ему эстетизованным психологизмом; он много сказал о личных колебаниях Нежданова, о любовных свиданиях в саду и очень мало о народе и его борьбе за освобождение. Именно как услугу самодержавию рассматривал «Новь» напр. Щедрин. В написанном по поводу «Нови» очерке «Чужую беду руками разведу» Щедрин резко протестовал против, с его точки зрения, неэтичного даже вмешательства Т. в непонятные ему отношения нового времени. В письме к Анненкову (от 17/II 1877) Щедрин писал о «Нови»: «Роман этот показался мне в высшей степени противным и неприятным. Я совершенно искренно думаю, что человек, писавший эту вещь, выжил из ума, во-вторых, потерял всякую потребность какого-либо нравственного контроля над самим собой... Что же касается до так называемых „новых людей", то описание их таково, что хочется сказать автору: старый болтунище! Ужель даже седые волосы не могут обуздать твоего лганья? Перечтите паскудные сцены переодевания, сжигания письма, припомните, как Нежданов берет подводу, и вдруг начинает революцию, как идейный Соломин говорит: делайте революцию, только не у меня во дворе... Все это можно писать, лишь впавши в детский возраст».

Последние годы своей жизни Т. пишет еще меньше. Продолжая оставаться во Франции, лишь наездами бывая в России, он очень тяготился этим, мечтая о переселении на родину, но не успел осуществить это и, заболев тяжело, умер в загородной вилле Буживаль (22 августа ст. ст. 1883). За эти последние годы он создал три небольших произведения на темы фантастические, с оттенком мистицизма; лучшие из них—«Песнь торжествующей любви» [1881] и «Клара Милич» [1882, напеч. 1883],—и знаменитые «стихотворения в прозе» (Senilia, 1878—1882). В очень оригинальной форме сюжетных лирических фрагментов в прозе он снова выразил здесь свой социальный скепсис и самоотрицание, дошедшие до апогея и переросшие в космические масштабы. Ничтожество человеческой жизни на земле перед лицом природы («Разговор», «Конец света», «Природа»), близость и неотвратимость смерти («Старуха, «Собака», «Черепья», «Последнее свиданье»), мимолетность и призрачность счастья («Маша», «Посещение»)—все эти безотрадные мысли нашли здесь свое законченное выражение. Творческие корни этих мыслей уходят к «Гамлету Щигровского уезда», к «Дневнику лишнего человека» и «Поездке в Полесье». Вместе с тем и в эти годы остается у Т. устремление к большой, яркой деятельности, преклонение перед отдающими себя служению человечеству, хотя конкретные формы этого служения и чужды писателю. Так образ девушки из рассказа «Порог» близок образам девушек из ранних романов.

Т. как художник замечателен тем, что он всегда умел откликаться на самые острые и боевые вопросы современности и в то же время решать эти вопросы с большой философской и психологической глубиной. В своих многочисленных повестях и романах он сумел отобразить, по его собственным словам, «самый дух и давление времени». И поэтому, хотя во всех его произведениях сказалась историческая ограниченность идеологии дворянина-либерала, они до сих пор являются и еще долго будут живыми художественными памятниками эпохи буржуазных реформ, приведших Россию к капиталистическому порядку. Именно поэтому они и являются шагом вперед на путях к художественному реализму. Реализм Т. глубок: помимо острых вопросов своего времени о путях развития России, о

судьбах лучших людей времени—помимо этого, в пределах социальной проблематики своей эпохи он сумел поставить целый ряд глубоких, исторически повторяющихся, проблем: проблему иллюзорной социальной цели (Дон-Кихот), проблему безволия (Гамлет), проблему дисгармонии личного счастья и общественного долга. Символически использовав образы мировых художников слова,—Шекспира, Сервантеса, Гёте,—он наполнил их своим собственным, новым историческим содержанием. А поэтому и его собственные лучшие образы: щигровский Гамлет, Рудин, Лаврецкий, Базаров и т. д. приобрели широкое символическое значение и вышли за пределы исторической эпохи, их создавшей. Блестящим образцом использования типов Т. является статья В. И. Ленина о графе Гейдене, содержащая яркую параллель между «гуманностью» Гейдена и «гуманностью» помещика Пеночкина из «Бурмистра», к-рый ведет культурные, возвышенные разговоры и вслед за тем отправляет лакея на конюшню за неподогретое вино. Характерная черта цивилизованного крепостника, получившая художественное обобщение, оказывается применимой к другой эпохе, к другим отношениям. После смерти Т. либеральная русская пресса создала легенду о его социальном объективизме и беспартийности. Эта легенда была противопоставлена оценке Т., данной в прокламации, написанной народовольцем П. Якубовичем и распространявшейся во время похорон Т.: «Для нас важно, что он служил русской революции сердечным смыслом своих произведений, он любил революционную молодежь, признавал ее святой и самоотверженной».

Хотя прокламация и преувеличивала значение Т., общественная направленность его творчества искренность и во многих случаях правдивость, его яркая талантливость сохраняют значение Т. для советского читателя.

Библиография: I. [В основу данной библиографии положена работа М. Клемана, указанная ниже]. Сочинения, Ред. К. Халабаева и Б. Эйхенбаума, 12 тт., Гиз—Гослитиздат, Л., 1928—1934 [лучшее и наиболее полное научно редактированное изд.; тексты проверены по автографам и первопечатным изд.; комментарии Б. Эйхенбаума, М. Азадовского и др., вступ. статьи В. Десницкого и Л. Пумпянского]; Избранные сочинения, Гослитиздат, Л., 1934 (текст однотомника дан на основе предыдущего изд.; комментарий И. И. Векслера); то же, 2 изд., Л., 1935. Научно комментированные издания отдельных произведений: Новь, Ред., введение и комментарий Н. К. Пиксанова, Гиз, М., 1928 (в серии: Русские и мировые классики); Стихотворения в прозе, Ред., статья и прим. Б. В. Томашевского, изд. «Academia», Л., 1931; Рудин. Дворянское гнездо. Подготовка текста и комментарий М. К. Клемана, изд. «Academia», М., 1933; то же, 2-е изд., М., 1936; Литературные и житейские воспоминания. Ред., комментарий и статья А. Островского. Изд-во Писателей в Ленинграде [Л., 1934]; Накануне. Отцы и дети. Подготовка текста и комментарий М. К. Клемана, изд. «Academia», М., 1936. Письма Т.: Первое собрание писем И. С. Тургенева (1840—1883 гг.), СПБ, 1884; Письма К. Д. Кавелина и И. С. Тургенева к А. И. Герцену. С объяснительными примеч. М. Драгоманова, Женева, 1892; Письма И. С. Тургенева и А. И. Герцена к А. А. Краевскому, СПБ, 1893; И. С. Тургенев. Неизданные письма к г-же Виардо и его французским друзьям (1846—1882), М., 1900; Письма И. С. Тургенева к Л. Н. и Л. Я. Стечкиным. Под ред. М. Г. Попруженко, Одесса, 1903 [письма 1878—1882 гг.]; Ivan Tourguéneff. Lettres à madame Viardot publiées et annotées par E. Halpérine-Kaminsky, P., 1906 [то же, изд. 6-е, 1926; Письма 1846—1871 гг.; русск. пер. писем в журн. «Русская мысль», 1906, кн. 9]; Письма И. С. Тургенева к графине Е. Е. Ламберт. Предисл. и прим. Г. П. Георгиевского, М., 1915 [письма 1856—1867 гг.]; Тургенев и Савина. Письма И. С. Тургенева к М. Г. Савиной. Воспоминания М. Г. Савиной об И. С. Тургеневе. Предисл. и под ред. А. Ф. Кони, П., 1918 [письма 1879—1883 гг.]; Письма И. С. Тургенева к Людвигу Пичу (1864—1883). Пер. Н. Тролль, Ред., вступит. статья и примеч. Л. Гроссмана, М.—Л., 1924; Толстой и Тургенев. Переписка, Ред. и прим. А. Е. Грузинского и М. А. Цявловского, М., 1928 [письма 1855—1883 гг.]; Ф. М. Достоевский и И. С. Тургенев. Переписка. Под ред. с введением и прим. И. С. Зильберштейна, предисл. Н. Ф. Бельчикова, Л., 1928 [письма 1860—1877 гг.]; В. П. Боткин и И. С. Тургенев, Неизданная переписка (1851—1869). По материалам Пушкинского дома и Толстовского музея, пригот. к печати Н. Л. Бродский, М.—Л., 1930; Тургенев и «Круг современника». Неизданные материалы (1847—1861), М.—Л., 1900, [письма к И. И. Панаеву, Н. А. Некрасову Е. М. Феоктистову]; Séménoff E., La vie douloureuse d'Ivan Tourguéneff. Avec des lettres inédites de Tourguéneff à sa fille, P., 1933 [письма 1855—1883 гг.]; помимо указанного, письма Т. опубликованы во многих журналах и газетах. Выборки из писем даны также в след. изд.: Бродский Н. Л., И. С. Тургенев, в воспоминаниях современников и его письмах, ч. II, М., 1924; Островский А., Тургенев в записях современников, вступ. статья Б. М. Эйхенбаума, Л., 1929; подробный перечень писем Т. по адресатам дан в книге: Клеман М. К., Летопись жизни и творчества И. С. Тургенева. Ред. Н. К. Пиксанова, М.—Л., 1934.

П. Белинский В. Г., Взгляд на русскую литературу 1847 года, «Современник», 1848, №№ 1 и 2 (перепеч. в Полн. собр. соч. Белинского, под ред. С. А. Венгерова, т. XI, П., 1917); Добролюбов Н. А., Что такое обломовщина? «Современник», 1859, кн. V (перепеч. в Полн. собр. соч. Добролюбова, т. II [М.—Л.], 1935; Его же, Когда же придет настоящий день?, «Современник», 1860, кн. III (перепеч. там же, т. II, [М.—Л.], 1935); Писарев Д. И., Писемский, Тургенев и Гончаров, «Русское слово», 1861, ноябрь (перепечатано в кн.: Д. И. Писарев, Избр. соч., т. I, [М.], 1934); Его же, Женские типы в романах и повестях Писемского, Тургенева и Гончарова, «Русское слово», 1861, дек.; Его же, Базаров, «Русское слово», 1862, март (перепеч. там же); Его же, Реалисты, «Русское слово», 1864, сент.-окт. и нояб. (перепеч. там же, т. II, М., 1935); Чернышевский Н. Г., Русский человек на rendez-vous. Размышления по прочтении повести Тургенева «Ася», «Атеней», 1858, ч. III, № 18 (перепеч. в кн.: Н. Г. Чернышевский, Избр. соч., гос. изд. «Худож. литература», М., 1934); Григорьев Ап., И. С. Тургенев и его литературная деятельность. По поводу романа «Дворянское гнездо», «Русское слово», 1859, №№ 4—6, 8 (перепеч. в кн.: Соч. Ап. Григорьева, т. I, СПБ, 1876); Воровский В., Базаров и Санин. Два нигилизма в Соч. Воровского, т. II, М., 1931; Овсянико-Куликовский Д. Н., Этюды о творчестве И. С. Тургенева, 2-е изд., СПБ, 1904 (и в Собр. соч. О.-К., т. II, 5-е изд., М.—П., 1923); Его же, История русской интеллигенции, ч. I и II, Москва, 1906—1907 (и в Собр. соч. О.-К., тт. VII—VIII, 6-е изд., М., 1924); Гутьяр Н., И. С. Тургенев. Сб. статей, Юрьев, 1907; Иванов И., Иван Сергеевич Тургенев. Жизнь. Личность. Творчество. М., 2-е изд., Нежин, 1914; Истомин К., «Старая манера» Тургенева (1834—1855 гг.). Опыт психологии творчества, «Известия Отделения русск. яз. и слов. Акад. наук», СПБ, 1913, т. XVIII, кн. 2 и 3; Тургеневский сборник (под ред. Н. К. Пиксанова), П., [1915]; Сакулин П. Н., На грани двух культур. И. С. Тургенев, М., 1918; Грузинский А. Е., И. С. Тургенев (Личность и творчество). 1818—1918, М., 1918; Венок Тургеневу. 1818—1918. Сб. статей. Одесса, 1918; Творчество Тургенева. Сб. статей под ред. И. Н. Розанова и Ю. М. Соколова. М., 1920; Тургеневский сборник под ред. А. Ф. Кони, П., 1921; Творческий путь Тургенева. Сб. статей под ред. Н. Л. Бродского, М.—П., 1923; Тургенев и его время. Первый сб. под ред. Н. Л. Бродского, М.—П., 1923; И. С. Тургенев, М., 1923 (в серии: Документы по истории литературы и общественности, вып. 2); Векслер И. И., И. С. Тургенев и политическая борьба шестидесятых годов, Л., 1934; Изд. 2-е, Л., 1935; Клеман М. К., Иван Сергеевич Тургенев. Очерк жизни и творчества, Л., 1936; Mazon A., Manuscrits parisiens d'Ivan Tourguéneff. Notices et extraits, P., 1930; Мазон А., Парижские рукописи И. С. Тургенева. Пер. с франц. Ю. Ган. Под ред. Б. Томашевского, М.—Л., 1931; И. С. Тургенев, Рукописи, переписка и документы, составлен. К. П. Богаевской, Н. А. Дилевской, Н. Б. Жаровой [и др.], ред. Н. П. Чулкова, М., 1935 («Бюллетени Гос. литературного музея», № 1); Клеман М. К., Летопись жизни и

творчества И. С. Тургенева, ред. Н. К. Пиксанова, М.—Л., 1934; Мордовченко Н., Добролюбов в борьбе с Тургеневым, «Литературный критик», [М.], 1936, кн. 2.

III. Языков Д. Д., Обзор жизни и трудов покойных русских писателей, вып. III, СПБ, 1886, и вып. XI, СПБ, 1909; Мезиер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включ., ч. II, СПБ, 1902; Витберг Ф. А., Модзалевский Б. Л., Каталог выставки в память И. С. Тургенева в Академии наук (март, 1909), 2-е изд., СПБ, 1909; Петрашкевич С. П., Библиография воспоминаний о Тургеневе, в кн.: Тургеневский сборник под ред. Н. К. Пиксанова, П., [1915]; Алексеев М. П., Материалы к тургеневской библиографии (1918—1919 гг.), в сб.: Тургенев и его время, под ред. Н. Л. Бродского, М.—П., 1923; Португалов М., Тургениана, Статьи, очерки и библиография [Орел], 1922. *Г. Поспелов*

ТУРЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА—*см. Дополнение в XII томе.*

ТУРЕЦКИЙ ЯЗЫК—известен еще под названиями: 1) османский или османско-турецкий, — название «османский» происходит от Османа—основателя свергнутой султанской династии; в настоящее время османским (osmanlica) называется дореволюционный, насыщенный арабизмами и фарсизмами лит-ый язык и 2) анатолийско-турецкий — название, возникшее после Всесоюзного туркологического съезда в Баку [1926] в связи с предложением турецкой делегации об изъятии из употребления термина «османский». О месте Т. яз. среди других языков той же системы—*см. «Тюркские языки».*

Область распространения Т. яз.—вся территория Турецкой республики (Анатолия, турецкая часть Румелии), северная часть Сирии, маленькие поселения на Балканском полуострове (Ада-Кале и пр.) и Адигенский и Ахалцихский р-ны ССР Грузии.

Т. яз. на обширной территории своего распространения подразделяется на целый ряд диалектов. Эти диалекты или совершенно еще не обследованы, или изучены далеко в недостаточной степени. Поэтому говорить о какой-либо лингвистической карте Т. яз. пока не приходится. Тем не менее существуют описания отдельных диалектов (эрзерумский, трапезундский, кастамунийский, айдинский, караманский, македонский, карамалицкий, румелийский, боснийский), произведенные преимущественно европейскими учеными. Можно заметить, что диалекты Восточной Анатолии выявляют схождения с азербайджанским, в то время как диалекты Центральной и Западной Анатолии тяготеют к стамбульскому диалекту, легшему в основу литературного турецкого языка.

Неудовлетворительная изученность письменных памятников эпохи возникновения Османской империи не позволяет обрисовать полную картину происхождения и развития письменного литературного языка. Его оформление началось под сильным воздействием арабской и персидской литературы Ислама; хлынувшая в Т. яз. волна арабизмов и фарсизмов до неузнаваемости изменила облик литературного Т. яз. Так напр. в нек-рых памятниках XVII, XVIII и последующих веков турецкий слой занимает ничтожное место (примерно 10—15%). Арабские и персидские влияния не ограничиваются многочисленными лексическими данными; заимствуются и морфологические (арабские и персидские формы множественного числа, различение грамматических родов и др.) и синтаксические (персидский «изафет», строй фразы) элементы.

Объем этих заимствований в нек-рой степени может быть показателем социальной диференцированности турецкого лит-ого языка. В высокостильном языке феодально-клерикальных кругов мы встречаем максимальное количество (80—90%) арабско-персидских слов и целых оборотов, совершенно чуждых для языка других слоев общества. Меньше заимствований наблюдается в языке демократической интеллигенции преимущественно конца XIX и начала XX вв., и наименьшее количество этих заимствований падает на язык народной массы.

С другой стороны, культурно-экономические и политические условия Турции в XIX—XX вв. вели к соприкосновению с западноевропейскими странами. Отражением этих связей является наличие в турецком языке лексических наслоений французского (в большей степени), итальянского и др. европейских языков.

В 1928 по инициативе республиканского правительства в Турции была проведена большой важности реформа в области языкового строительства. Совершенно непригодный для турецкой звуковой системы арабский алфавит был заменен латинским. Эта реформа еще более усилила уже наметившееся после революции течение по очищению Т. языка от навязанных ему чуждых языковых слоев. Под непосредственным руководством президента Кемаля Ататюрка было основано общество по изучению Т. яз. (Türk dili arastirma kurumu), к-рое провело уже два съезда. На этих съездах, происходивших с участием Кемаля Ататюрка, обсуждались вопросы об освобождении турецкого яз. от излишних и тормозящих внедрение культуры в широкие массы арабизмов и фарсизмов и об их замене турецкими эквивалентами, а также вопросы терминологии, грамматики и др. Упорная борьба, руководимая авторитетом президента, за осуществление постановлений съездов уже дала результаты: в настоящее время употребление арабизмов и фарсизмов доведено до минимума, в газетах встречаются статьи, изложенные исключительно турецкими и интернациональными словами; есть основание полагать, что приближение турецкого лит-ого яз. к языку народных масс будет успешно завершено.

Графика Т. яз. До 1928 в турецкой письменности применялся арабский алфавит с теми дополнительными буквами, к-рые введены в персидском письме, и кроме того с дополнительной буквой (sağir-nun), введенной для обозначения «н» задненёбного, совпавшего, впрочем, в константинопольском (лит-ом) произношении с «н» переднеязычным. После реформы 1928 (ср. выше) в турецкой письменности применяется латинский алфавит со следующими специфическими значениями букв: c=дж, ç=ч, ğ=звонкое фрикативное г, ı (без точки)=ы, j=ж ş=ш.

Библиография: Weil G., Grammatik der osmanisch-türkischen Sprache, B., 1917; Deny J., Grammaire de la langue turque (dialecte osmanli), P., 1921 (с обширной библиографией); Гордлевский Вл., Грамматика турецкого языка, М., 1928; Дмитриев Н., Материалы по османской диалектологии, «Зап. коллегии востоковедов», т. III (Л., 1928) и т. IV (Л., 1930) (с обширной библиографией). *С. Д.*

ТУРЕЦКО-ТАТАРСКИЕ ЯЗЫКИ—*см. «Тюркские языки».*

ТУРКМЕНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА.—Произведения старой Т. л. до сих пор еще не собраны и не систематизированы полностью. Однако материал, накопленный Туркменским научно-исследовательским ин-том языка и лит-ры, позволяет утверждать, что Т. л. является одной из богатейших лит-р народностей нашего Союза. Отдельные исследователи-тюркологи либо вовсе отрицали наличие у туркмен лит-ры (Русск. энцикл. словарь, отд. IV, т. II, 1877), либо давали очень скудный материал о ней (Chodźko A., Specimens of the popular poetry of Persia, L., 1842; Березин И. Н., Турецкая хрестоматия, т. II, вып. I, стр. 88, 1857; Vambéry A., Reise in Mittelasien, Lpz., 1865, Крымский — в словаре Граната, изд. VII, т. 41, вып. 10, Мелиоранский — в энциклопед. словаре Брокгауза, т. 34, СПБ, 1902, и др.). Известный тюрколог Фуад Кёпрюлю Заде, хотя и говорит о «довольно богатой литературе» у туркмен («Энциклопедия Ислама», Париж, 1928 — 1929), однако и он не дает полного представления о ней, обходя ее ярко выраженные национальные особенности.

Победа Великой Октябрьской социалистической революции создала все возможности как для расцвета культуры народов СССР, в том числе и туркменского, так и для ведения планомерной и плодотворной работы над собиранием и изучением культурного наследия прошлого в свете социализма. Систематическое собирание и изучение памятников старины начинается лишь с установлением советской власти в Туркмении. Следует отметить, что попытки буржуазных националистов дать неверную оценку наследию Т. л., чуждую интересам трудящихся масс (воспевание пантюркистских стремлений, религиозные мотивы, идеализация патриархальщины, родового строя, консервирование архаических форм лит-ры и языка верхов феодального общества Средней Азии XIV—XVIII вв. и т. д.), были преодолены в беспощадной борьбе рабочих и дехкан Советского Туркменистана под руководством партии большевиков.

Первым письменным памятником Т. л. является религиозно-нравственное сочинение хоросанского туркмена Вефаи «Ровнак-Уль-Ислам» (Светоч ислама), написанное им в стихотворной форме в 1464.

Значительный интерес представляют так наз. анонимные романы, фиксированные в записях, гл. обр. XIX в. Работа по собиранию и обработке большого количества этих произведений еще не закончена, что лишает возможности точно установить имена авторов, а также время, в течение к-рого создавались романы. Но анализ языка и содержания этих произведений показывает, что последние относятся к периоду XV — XVII вв. К числу этих романов относятся: «Аслы-Керем», «Гариб и Шахсенем», «Кёр-оглы», «Хюрлукга и Хемра», «Мелике Дильарам», «Ибрахим и Эдехем», «Зайнель-Араб», «Баба-Ровшан» и др. В основе их лежат часто так наз. «бродячие сюжеты», известные по всему Востоку. В них очень часто воспевается торжество любви, героизм, храбрость героев-одиночек, преодолевающих ряд преград в борьбе против фантастических существ (девов, пери, джинов и т. д.), а иногда, хотя реже, и с их помощью (романы «Хюрлукга и Хемра», «Саятлы Хемра», «Кёр-оглы», «Гариб и Шахсенем» и др.). В некоторых же романах изображается борьба представителей ислама (очень часто Али и его последователей) против «неверных» (романы «Баба-Ровшан», «Мелике Дильарам» и др.). Формой изложения упомянутых романов является обычно чередование прозаических отрывков со стихотворными.

Помимо этих произведений, имеется обилие так наз. фольклорного материала: сказок, песен, анекдотов, пословиц, поговорок, скороговорок и т. п. В них, а также и в отмеченных выше романах наряду с героями знатного происхождения выступают герои из «низов» общества, к-рые, несмотря на всю свою обездоленность и преследования со стороны имущих слоев, выходят в конце концов победителями благодаря своей трудоспособности, ловкости, находчивости и смелости. Таковыми являются популярные герои Алдар-Кёсе, Кельдже, Диалидже, девушки Акпамых, Караатлы-Кыз и др.

Существенной чертой Т. л., как это отметил еще А. Крымский, является тесная связь лит-ры с устным народным творчеством; при этом наряду с крупными поэтами и романистами у туркмен было много так наз. народных шахиров, зачастую неграмотных импровизаторов.

Последовательное изучение Т. л. пока что начинается с XVIII в. с имени поэта-дидактика Азади.

Азади Довлет-Мамед, отец знаменитого поэта-философа Махтум Кули, жил в середине XVIII в. (ум. между 1742—1774). Он известен своим религиозно-дидактическим трактатом «Вагыз Азади» (Проповедь Азада) и небольшой поэмой «Джабыр Энсар»; ему же принадлежит несколько лирических стихотворений. Трактат «Вагыз Азади» написан в форме отдельных стихотворений и кратких сказок.

В тот же период жил поэт Индалиб-Нур Мухаммед Гариб. Им написаны романы «Юсуп и Зулейха», «Лейли и Меджнун», «Сагд-Векас», а также немалое количество лирических вещей. Если язык произведения названных поэтов сравнительно далек от живого народного языка, то решающий поворот в направлении сближения с народным языком сделан величайшим туркменским поэтом-философом Махтум Кули Фраги.

Махтум Кули Фраги [1731—1780], всесторонне образованный человек своего времени, был кровно связан со всей своей эпохой. В его произведениях мы встречаем упоминания о всех почти странах, науках, лит-ых источниках, известных в то время. Махтум Кули перешагнул родовые, племенные грани, отражая в своем творчестве стремление туркменского народа к объединению. Поэт широко пользовался народным языком и сам обогащал его; многие стихи Махтум Кули стали народными пословицами, и многие народные пословицы вошли в его стихи. Махтум Кули хорошо знал и правдиво отображал тяжелое положение трудящихся масс. Но, не находя

выхода из невыносимого положения, Махтум Кули обращался к религии ислама. Смелое разоблачение противоречий эпохи, глубокая искренность, высокохудожественная значимость поэзии Махтум Кули делают его произведения образцами, к-рым подражали лучшие представители туркменской классики. В настоящее время собрано свыше 300 стихотворений Махтум Кули.

В конце XVIII и начале XIX в. видную роль в Т. л. играли поэты Шейдаи и Ганби.

Творчество Шейдаи представлено, по новейшим данным, фантастическим романом «Гуль и Сенувер», а также значительным количеством лирических произведений. Что касается Ганби, то в распоряжении Туркменского НИИЯЛ имеется сборник его стихов, включающий свыше 400 стихотворений.

В этот же период жил романист Магрупи; им написан героический роман «Юсуп и Ахмед» и любовный «Сейфель-Мелек».

XIX в., особенно его первая половина, знаменуется также замечательным творчеством романистов и поэтов, виднейшим среди к-рых является Шабенде. Он обогатил Т. л. романами и повестями: «Гуль и биль-биль», «Шабехрем», «Ходжаи-Берди хан», «Неджем-оглан». Ему принадлежит и множество лирических стихотворений. Все перечисленные романы, относящиеся к концу XVIII в. и к XIX в., носят гл. обр. фантастический характер. Их авторы воспевают храбрость, самоотверженность, героизм в борьбе с врагами-угнетателями.

К популярным поэтам первой половины XIX в. относится и Молла Непес—автор замечательного романа «Зехре и Тахир», разоблачающего подлость и коварство шахов и придворных кругов, воспевающего торжество любви и правды. Этот роман, наравне с романом «Гуль и биль-биль» (Роза и соловей), считается шедевром Т. л. Стихотворения Молла Непеса, по преимуществу любовные, написаны сочным языком; они отличаются яркостью и силой образов. Помимо указанных писателей, первая половина XIX в. выдвинула ряд поэтов, произведения к-рых еще ярче проникнуты социальными мотивами. К ним относятся Сэиди и Зелили, которые оставили большое лит-ое наследие. Сэиди [1758—1830], творчество к-рого охватывает и конец XVIII в., был поэтом-воином, с оружием в руках выступавшим против бухарского эмирата. В своих замечательных стихах Сэиди—военный вождь и одновременно поэт—призывал туркменские племена к объединению и к борьбе за свободу. Зелили [1790—1844] дал в своих произведениях яркую картину страданий и лишений приатрекских туркмен, угнетенных хивинским ханством, иранскими сатрапами и их пособниками—баями и муллами.

Для творчества Зелили характерны изобличение жадности, взяточничества и жестокости правящих классов и воспевание земных радостей.

Особенно значительно творчество Кемине—певца беднейшего дехканства (ум. в 1840). Кемине, сам выходец из беднейших слоев, показал беспощадную эксплоатацию трудящихся масс баями и духовными лицами, особенно кази, этими своего рода восточными инквизиторами; поэт смело изобличал фальшь и гнилость феодально-байского господства, тупость и ханжество кази и мулл, пиров и ишанов. В ряде произведений Кемине воспевал красочным языком любовь, свободную от всяких аскетических предрассудков, утверждал право человека на любовь «по выбору». Кемине помимо большого количества стихотворений также известен по целому циклу рассказов, анекдотов о его жизни и приключениях, гл. обр. конфликтах поэта с баями и ишанами. Кемине наравне с такими популярными поэтами, как Махтум Кули, Молла Непес, Шабенде и др., пользуется заслуженной любовью среди трудового народа.

В середине XIX в. жили и творили также поэты Досмамед, Байли шахир, Ашики, Аллази, Юсуп Ходжа (предполагаемый автор романа «Раичини»), Зинхари, Аллакули шахир, Дован шахир и Караоглан (последние известны своими стихотворными «перекличками»). К 60-м гг. XIX в. относится историческая поэма Абдусеттара «Книга рассказов о битвах текинцев» (с иранцами). До нас дошли лишь некоторые произведения этих поэтов.

В 80-х гг. XIX в. была завершена колонизация Туркменистана русским царизмом, сопровождавшаяся угнетением и жесточайшей колониальной эксплоатацией туркменского народа в течение 40 лет. Все же, несмотря на усугубление байско-феодального гнета колониальным, творчество туркменского народа продолжало жить. К этому периоду относятся поэты Мятаджи [1824—1884] и Мискин-Клыч [1845—1905].

В своих стихотворных произведениях на социально-бытовые и любовные темы они с глубокой страстью и скорбью отзывались на героическую оборону Геок-Тепе, последнего оплота туркмен против царских войск.

Для творчества поэтов начала XX в., особенно после 1905, характерны: пропаганда идей европейского просвещения, критика старой школы и быта, невежества мусульманского духовенства. Однако эти прогрессивные идеи получили ограниченное выражение благодаря влиянию так наз. джадидизма—буржуазно-националистического течения, позднее ставшего на путь контрреволюции. В это время выступают писатели Молла Дурды (сын Мятаджи), Бичаре-Мухаммед-Клыч (оба умерли в 1922), некоторые произведения к-рых носят на себе отпечаток джадидских идей. Поэты Курбан шахир и Байрам шахир выступали в период восстания 1916 с протестом против царского гнета, против отправки туркмен на тыловую работу.

Эпоха социалистической революции широко отразилась в народном творчестве—в песнях о борьбе Красной армии против белогвардейцев и интервентов, об Октябре, о Ленине и Сталине. Много песен сочинили Кёр Молла, Байрам шахир и др.

Победа Октябрьской революции, освобождение угнетенного туркменского народа при поддержке русского пролетариата, под руко-

водством партии Ленина—Сталина открыли широкий путь для бурного развития творческих способностей трудящихся масс Туркменистана. Следует сказать, что торжество социализма вызвало отчаянное сопротивление со стороны последних остатков буржуазных националистов. Некоторые из этих врагов, выдавая себя за поэтов и писателей, всячески препятствовали развитию советской Т. лит-ры. Однако беспощадный разгром врагов народа расчистил широкий путь бурному росту молодой советской Т. л., к-рая росла и крепла в борьбе с буржуазными элементами, выростила множество видных писателей благодаря каждодневной заботе партии и правительства, заботе вождя народов товарища Сталина.

Поэт Молла-Мурт [1879—1930] с начала революции смело выступал как советский поэт, воспевая торжество освобожденного народа. Его стихи отличались высокими художественными качествами, язык его прост и понятен народу.

Особо следует отметить поэтов Дурды Клыча [1886—] и Ата Салиха [1908—]. Народные шахиры Дурды Клыч и Ата Салих горячо воспевают успехи социалистической стройки, победы, одерживаемые страной социализма, доблестной Красной армией. Они значительно расширили тематику Т. л., освещая вопросы социалистического строительства и борьбы международного пролетариата. Их стихи и песни о Сталинской Конституции, о дружбе народов СССР, о колхозном строительстве, о свободных женщинах, о героях-летчиках, о разгроме врагов всех мастей распеваются во всем Туркменистане. Партия и советская власть наградили их орденами. К числу выдающихся шахиров принадлежат Халлы шахир, Тюре шахир, Оразчолак шахир и др., всем своим творчеством служащие делу социализма.

Перейдя к поколению молодых писателей, надо отметить Агахана Дурдыева [1904—], первого прозаика в советской Т. л., к-рый написал ряд произведений: «В море мечты» (рисует развернутое строительство социализма в песках Кара-Кума), «Волна ударничества» (1933), «Меред», «Курбан», «Красавица в когтях беркута» и др. Видную роль в творчестве Агахана Дурдыева играют вопросы раскрепощения женщин.

Дурды Агамамедов [1904—] написал пьесы: «Сона» (о девушке-трактористке), «Колхозный строй» (о зажиточной колхозной жизни), «Сын Октября» (о конном пробеге) и пр. Ему же принадлежат свыше ста стихотворных произведений, изображающих успехи страны социализма.

Беки Сейтаков [1914—] выступил в 1929 с юмористическими стихами. Помимо высокохудожественных стихотворений, к-рые вошли в сборник «Молодость» [1938], он—автор ряда рассказов: «Акча-Гюль», «Коммунар», поэмы «В огне» и т. д.

Кемал Ишанов [1911—] создал интересные по форме и замыслу произведения: «Счастливая старость» (рассказ о Сталинской Конституции), стихи «Гуль-Эдже», «Папанинцы», «Шота» и др.

Алты Карлыев—талантливый советский драматург, автор ряда оригинальных пьес [«Хлопок», «Анна Гюль», «Айна» (1937), «1916 год»], пользующихся большой популярностью.

Эсенова Товшан [1915—], первая туркменская поэтесса-драматург, написала интересную комедию из колхозной жизни «Дочь миллионера». Ей принадлежат также стихотворения и поэмы: «Стальные девушки», «Лина» и т. д. Заслуживает внимания творчество Сарыханова (*см.*).

Помимо отмеченных выше представителей советской Т. л., советский Туркменистан имеет еще целый ряд молодых писателей и поэтов, как Ата Каушутов, Меред, Клычев, Помма-Нур-Бердыев, Чары-Кулиев, Монтон Джанмурадов, Ахмед Ахундов-Гургенли, Сеидов, Хемраев и др.

Продолжается бурный рост массового народного творчества: создаются новые народные песни, среди к-рых особый интерес представляет ляле—девичьи песни.

Молодые советские писатели Туркменистана, повышая свою квалификацию, идейно-политический уровень, крепнут и растут. Успех их плодотворной творческой работы обеспечен заботой партии и правительства, учителя и вождя народов, мудрого Сталина.

Б. Каррыев и О. Оразов

ТУРКМЕНСКИЙ ЯЗЫК входит в систему так наз. тюркских языков (*см.*). Территориально сосредоточен в Туркменской ССР; группы туркмен, существовавшие в средние века в Дагестане (ныне так наз. «теракеме»), а также известные по работе F. Giese туркмены Анатолии и предполагаемые туркмены Крыма ничего «туркменского» в своих говорах к настоящему времени не сохранили.

Т. яз. феодальной эпохи известен по стихотворениям Махтум Кули, Камьяба, Молла Непеса, Молла Кемине и др. Образцов дореволюционного народного Т. яз. в более или менее точной записи не сохранилось; косвенно судить об этом языке можно только на основании фольклора. В дореволюционных школах Туркмении учили искусственному «среднеазиатско-чагатайскому» языку; большинство населения было безграмотно. Только после Великой Октябрьской социалистической революции началась работа по созданию лит-ого Т. яз.; начало ее протекало в обстановке острой классовой борьбы и межплеменных споров. Установившейся лит-ой традиции не было, наиболее важные туркменские диалекты—йомудский и текинский—претендовали на то, чтобы каждый из них стал исключительной основой для оформления лит-ого языка. Другие, более мелкие, диалекты (эрсаринский, гокленский, салырский, сарыкский и др.) с такими претензиями не выступали. Ныне споры эти разрешены.

Проведение ленинско-сталинской национальной политики привело к расцвету культуры туркменского народа—культуры, национальной по форме и социалистической по содержанию. На Т. яз. издается несколько газет и журналов. С русского переводятся на Т. яз. сочинения классиков марксизма и художественной лит-ры; растут собственные кадры

туркменских писателей и литераторов (*см. «Туркменская литература»*).

Т. яз. отличается от других языков тюркской системы рядом существенных особенностей. В звуковом отношении сюда входят долготы гласных, в известных случаях имеющие диференциальное значение (ōt очень—ot трава, ata отец—atā отцу и т. д.); s и z (в любой позиции)—как интердентальных ð и ð́; губная ассимиляция гласных после «широких» гласных 1-го слога [при начертании dogan (брат) произносят doga°n] и т. д. В текинском диалекте характерны случаи «внутренней флексии»: dūr он стоит—вместо durar, gēr он приходит—вместо geler и т. д. Кроме причастия настоящего времени (aljān берущий, berēn дающий), имеется и форма прошедшего времени (alan взявший, beren давший). Синтаксически важно отметить остатки так наз. категории сказуемости и возможность посредством упомянутых форм alan и beren в различных падежах передавать ряд оттенков, к-рые по-русски выражаются системой придаточных предложений. Словарь Т. яз. содержал довольно большой процент арабизмов и иранизмов, с к-рыми сейчас ведется борьба по линии терминологического строительства. Интернациональные термины и слова, обозначающие новые явления экономики, быта, идеологии, пополняют не только туркменскую терминологию, но и словарь вообще.

Графика Т. яз. До революции туркмены—точнее, незначительная прослойка господствующих классов—пользовались арабским письмом. После революции Т. яз. одно время пользовался арабским реформированным письмом, а затем перешел к латинизированному письму.

ТУРМАНЖАНОВ Утебай [1904—]—казахский советский поэт. Сын бедняка. Воспитывался в детдоме. Окончил Коммунистический ун-т трудящихся Востока. Начал писать в 1925. Лучшие произведения Т.: «Черное золото», «Белое золото», «Пулемет», «Байкыз» и ряд поэм для детей («Ласточка», «Стальная птица», «Поэма о двух братьях»). В них Т. показывает героев гражданской войны и социалистического строительства в Казахстане. Одно из последних произведений Т.—поэма «Сталин»—премирована на всеказахстанском лит-ом конкурсе. Он также занимается исследованием произведений казахского фольклора, составил сборник, включающий 4 000 казахских поговорок и пословиц. Т. известен и как переводчик классиков русской лит-ры (лирических стихотворений Пушкина и Лермонтова).

Библиография: I. На казахском яз.: Избранные стихи, Алма-Ата, 1936. На русском яз.: Байкыз, пер. С. Спасский, «Литературный Ленинград», 1935, № 49, 26/X; стихи в сб. «Казахстан», Алма-Ата—Москва, 1935; 5 500 000, в сб. «Молодая поэзия народов СССР», М., 1934.

ТУССЕЙЛЬ Жан [Tousseul Jean, 1890—(настоящее имя—Оливье Деже, Olivier Degée)]—бельгийский писатель. Р. в рабочей семье. Работал садовником, кузнецом, каменотесом в каменоломнях на реке Маасе. Жизнь каменотесов и бедняков прибрежных деревушек—главная тема Т. Творчество Т. проникнуто духом мелкобуржуазного гуманизма. Сострадание к угнетенным не переходит у писателя в боевой протест против капитализма. Уделяя много места стихийным катастрофам, борьбе с обстоятельствами, преследующими бедняков, Т. не вскрывает социальных противоречий, оставляет в тени настоящих виновников гнета и обнищания. Иногда атмосфера обреченности окрашивает в мрачно-мистические тона рассказы Т. Ближе к действительности его романы: «Le Village gris» (Серая деревня, 1927), «Le Retour» (Возвращение, 1930), посвященные жизнеописанию мечтательного ребенка, потом экзальтированного юноши, рисующие детство и юность в бедной деревенской среде. В период мировой войны Т. находился под влиянием идей Р. Роллана.

Библиография: I. На русск. яз. перев.: История одного бедняка. Пер. В. Ильиной, Гиз, М.—Л., 1927; Каменотес, пер. В. Ильиной, М., 1925; Пьер Мюрай, пер. К. Варшавской, предисл. А. Барбюса, «Прибой», Л., 1926. Кроме перечисленных в тексте: La mort de petite Blanche, 1918; La maison perdue, Bruxelles, 1925; Au bord de l'eau, Liège, 1930; Humbles visages, Anvers, 1933, и др. *Н. Ф.-П.*

ТУХОЛЬСКИЙ Курт [Kurt Tucholsky, 1890—1935]—немецкий сатирик, фельетонист и поэт. По рождению и по личным связям принадлежал к состоятельной еврейской буржуазии. В 1907 в юмористическом листке «Ульк» (Ulk) появилась первая его сатирическая сказочка. Саркастические афоризмы и стихи Т. звучат особенно остро: он пользуется изысканными галлицизмами, цитирует французских и греческих писателей и одновременно прибегает к «низкому» берлинскому диалекту. Одна из любимых его тем в то время—тщета всех вообще человеческих дел и усилий. В 1912 он выпускает книгу «Rheinsberg. Ein Bilderbuch für Verliebte» (Рейнсберг. Иллюстрированное издание для влюбленных), проникнутую едкой иронией, направленной против мещанской аудитории. Статьи его и стихотворения сатирически-кабаретного стиля имели шумный успех. Т. писал так много, что ему приходилось скрываться под псевдонимами: Теобальд Тигер, Игнац Вробель, Петер Пантер и Каспар Хаузер. В 1914 под псевдонимом И. Вробеля вышла его книга-гротеск—«Человек, который бережет время»(Der Zeitsparer). Когда грянула мировая война, Т. вслед за большинством оппозиционной интеллигенции «эволюционировал» к самому крайнему шовинизму. После падения монархии Т. сначала выступал против спартаковцев, а затем стал сатириком органа независимой с.-д. партии—«Фрейхейт» (Die Freiheit). В 1922 Т. выступил как противник войны. Годы между ноябрьской революцией и периодом роста национал-социалистического движения были годами расцвета дарования Т. Он создал фельетоны о «господине Вендринере», «стандартном коммерсанте, которому наплевать на все, кроме собственных выгод и маленьких удовольствий». Лучшими его сатирическими вещами следует признать стихотворения: «К Лукиану», «Confessio», «Пять чувств», «К с.-д. бонзе». Сатирические произведения Тухольского вошли в репертуар коммунистической эстрады. Иной характер носят его пессимистические «исповеди». В 1927—1929 вышли сборники его фельетонов и стихотворений—«Улыбка Моны Лизы» (Das Lächeln der Mona Lisa, 1929) и «В пять лошадиных сил». В том же году вышел литмонтаж, выполненный с участием художника Дж.

Гартфильда «Deutschland, Deutschland über alles» (Германия превыше всего)—наиболее резко антибуржуазное, насыщенное социальной сатирой произведение Т. Пролетариев Т. изображал схематически. В 1931 выходит «Schloss Gripsholm»—повторение его юношеского «Рейнсберга».

После государственного переворота Т. эмигрирует в Швецию. Отчаяние привело его в тупик. Это отразилось в последнем его выступлении—письме к Арнольду Цвейгу, опубликованном в «Neue Weltbücher». 20 декабря 1935 Т. покончил с собой.

ТЫЛ Иосиф Каетан [Josef Kajetán Tyl, 1808—1856]—чешский драматург и прозаик эпохи национально-буржуазного возрождения. В драматических произведениях Т. является учеником и продолжателем деятельности выдающегося драматурга Клицперы (V. K. Klicpera, 1792—1859). Бросив деятельность учителя в провинции, Т. переселился в Прагу, издавал газету «Прежде и теперь» (Jindy a Nyni, 1833) и писал драматические произведения для чешского театра [«Пражский гуляка» (Pražsky flamendr, 1846) и «Дочь поджигателя» (Paličova dcera, 1846)]. Лучшие драматические произведения Т.—его драматизированные сказки, в к-рых герои из среды простого народа даются на фоне сказочной фантастики,—«Страконицкий волынщик» (Strakonický dudak, 1847), «Видение Юрия» (Jiříkovo vidění 1849), «Строптивая жена» (Tyrdohlavà žena, 1849). В исторических пьесах Т. выступает как выразитель идей национально-буржуазного возрождения. Лучшая из исторических пьес—«Кутногорские рудокопы» (Krvavý soud oneb Kuthohorští naviri, 1847); пьеса написана под влиянием восстания рабочих в 1844, но событие из современной жизни перенесено в прошлое. В трагедии «Ян Гус» (Jan Hus, 1848) фигура Гуса дана в духе революционно-демократических идей эпохи. Т. принадлежит также ряд исторических повестей и рассказов, навеянных романами В. Скотта. Трафаретность обработки сюжетов, взятых из разных эпох, идеализация прошлого в духе национально-патриотических стремлений его времени—характерные черты этих произведений. Его роман «Последний чех» (Poslední čech) вызвал резкую критику представителя нового поколения революционной демократии К. Гавличка (K. Havlí ek-Borovsky).

ТЫНЯНОВ Юрий Николаевич [1894—]—советский писатель, литературовед, переводчик. Р. в г. Режице, Витебской губ., в семье врача. В 1904—1912 учился в псковской гимназии, в 1918 окончил историко-филологический ф-т Петербургского ун-та. С 1921 по 1930 читал лекции по истории русской поэзии XVIII—XX вв. в Ленинградском ин-те истории искусств. Печатается с 1921. В 1939 награжден орденом Трудового Красного Знамени.

Т. начал свою литературную деятельность в качестве литературоведа. Участник группы «Опояз», Т. вскоре выдвинулся как один из лидеров русской формалистической школы. Формалистическая методология с ее внесоциальной трактовкой искусства, стремлением обособить «замкнутый литературный ряд» от всего содержания общественной жизни человечества приводила к пониманию художественного произведения как «чистой формы», как «конструкции», элементы к-рой функционально соотнесены между собой. Указанные принципы формализма не могли не найти свое отражение и в литературоведческих работах Т. Но свойственное Т. тонкое понимание особенностей художественной речи обогатило его исследования рядом ценных наблюдений. Так, в книге «Проблема стихотворного языка» (1924) есть много интересных замечаний о связи между семантическими значениями слова и ритмико-интонацион-



ными факторами стиха; тонкий анализ роли «витийственного» ораторского синтаксиса в одической конструкции мы встречаем в статье «Ода как ораторский жанр» (см. сборник «Поэтика», выпуск III, Л., 1927), ряд острых стилистических характеристик разбросан в статьях Т. о Пушкине, Тютчеве, Некрасове, Брюсове, Блоке, Хлебникове и др., собранных позднее в книге «Архаисты и новаторы» (1929).

Значительную ценность имеют многочисленные историко-литературные работы, написанные Т., его конкретные наблюдения ряда историко-литературных фактов, вскрывающие новые проблемы и специфические стороны в развитии русской лит-ры XIX в. Так, например, Тынянову принадлежит заслуга установления связи «Села Степанчикова» Достоевского с «Выбранными местами из переписки с друзьями» Гоголя, публикация и обследование ряда материалов, касающихся деятельности поэта-декабриста, друга Пушкина, Кюхельбекера, разработка сложного и чрезвычайно существенного момента лит-ой истории 20-х гг. XIX в.—борьбы так наз. «младших архаистов» с карамзинистами, новое освещение ряда поэтических произведений Пушкина («Ответ Катенину», строфы из «Евгения Онегина», «Ода его сиятельству графу Д. И. Хвостову») и т. д.

Начиная с 1925—1927, Т. постепенно отходит от литературоведения ради собственно-

художественной лит-ой деятельности. В советской литературе Т. занимает видное место. В 1925 появляется его первый роман «Кюхля», в 1927—«Смерть Вазир-Мухтара», в 1936—первые две части романа «Пушкин». Кроме того, в 1930—1933 им написаны повести—«Подпоручик Киже», «Восковая персона», «Малолетний Витушишников». Все эти произведения Т. относятся к историческому жанру. Превосходное знание материала, научная, почти документальная точность исторического повествования, тонкое чувство языка и стиля описываемой эпохи, наконец замечательный такт, позволяющий избежать безвкусной модернизации в изображении прошлого,—все это выдвинуло Т. в ряды лучших мастеров советского исторического романа.

В романе «Кюхля», заслуженно приобретшем чрезвычайно широкую популярность, Т. создал глубоко драматический и правдивый образ В. Кюхельбекера. Т. удалось выделить в своем герое то, что было в нем исторически знаменательным и типическим, то, что «Кюхлю» сделало декабристом, и в этом основная ценность романа. Чудаковатое донкихотство Кюхли, его благородное и пламенное сердце тираноборца, положение изгоя в помещичье-бюрократических кругах, самое одиночество его и трагическая судьба неудачника—все эти вполне конкретные черты его биографии раскрываются в то же время как индивидуальное проявление широкого общественного движения—декабризма с его героическим революционным пафосом и исторически обусловленным бессилием. Жизнь личности дана художником в согласии с ведущими тенденциями времени. Поэтому-то в рассказе о жизни Кюхельбекера в историю его идейно-психологического развития так легко и органически вплетаются факты и образы общеисторического и социально-значимого порядка, будь то восстание Греции или бунт Семеновского полка, аракчеевские экзекуции или Германия Занда и Тугендбунда.

В «Кюхле» отчетливо выразились основные особенности советского исторического романа, стремящегося в конкретных образах минувшего познать общие закономерности эпохи, движущие силы истории, связывающие прошлое с нашей современностью. Написан «Кюхля» прозрачными, ясными красками, психологические контуры персонажей просты и отчетливо очерчены.

В следующих произведениях Т. его художественная манера резко меняется. Значительно вырастает мастерство воспроизведения характерного исторического колорита, утончается психологический рисунок художника. Ощущение прошлого, интимное и непосредственное чувство эпохи, своеобразие архаического мировосприятия достигают в передаче Т. исключительной свежести и остроты. Автор как бы растворяется в психологии своих героев, его зрение вплотную приближено к описываемой действительности.

Речь «от автора» часто уступает место «внутреннему монологу» персонажа, вбирающему в себя функцию повествования и описания и субъективно окрашивающему их.

Ясность и простота, «графичность» Кюхли уступает место импрессионистической многокрасочности, психологической усложненности. Т. привлекают неожиданные повороты, капризные изгибы, парадоксальные движения человеческой психики.

Это перемещение центра художественного внимания сказалось в романе о Грибоедове «Смерть Вазир-Мухтара». Т. интересуют не столько событие, поступок, мысль как таковые, сколько их психологическая окраска, их специфический «тембр» и «звучание». Центральной темой романа становится удушливая и двусмысленная атмосфера предательства, ренегатства, низкопоклонства, характеризующая поколение, пережившее разгром декабрьского восстания. Самый образ Грибоедова дан в неожиданном и остром ракурсе: перед нами не автор «Горя от ума», а дипломат, неотвратимо обреченный на приспособление к николаевскому режиму, одновременно представитель и жертва своего времени. Его трагедия—это трагедия Чацкого, вынужденного к роли Молчалина. Его гибель, его творческое бесплодие после катастрофы 14 декабря в чужом и навязанном мире Нессельроде и Родофиникиных предрешены временем.

«Людям двадцатых годов досталась тяжелая смерть, потому что век умер раньше их. У них было в тридцатых годах верное чутье, когда человеку умереть. Они, как псы, выбирали для смерти угол поудобнее. И уже не требовали перед смертью ни любви, ни дружбы».

В романе превосходно дано историческое бытописание, колоритно и убедительно вылеплены отдельные фигуры—Булгарина, Сенковского, Ермолова, но основное в нем—это мастерское воссоздание из бесчисленных, импрессионистически поданных деталей общего психологического тонуса времени, «уксусного брожения» тридцатых годов, сменившего легкое хмельное «винное брожение» двадцатых.

Художественные тенденции «Вазир-Мухтара» получили свое развитие в исторических повестях Т. Образ эпохи—петровской, павловской, николаевской—встает в них в преломлении через мелочи отдаленного от нас и поэтому почти экзотического бытового уклада. Обостренный интерес к исторически характерной детали приводит к культивированию всякого рода раритетов, гротескных подробностей, парадоксальных и анекдотических ситуаций. Повести перегружены вещно-бытовыми мотивами, показанными крупным планом и становящимися основным содержанием произведения. Но не археологический реквизит и не бытовое живописание интересуют Т. В зыбкой импрессионистической ткани авторского повествования эти гротескные подробности превращаются в подобие символических образов, пародийно раскрывающих общий характер времени. Воздух эпохи, вернее, отсутствие воздуха, историческая «духота» мрачного и азиатски-варварского прошлого России, воссозданы Т. крайне выразительно.

Но в его повестях нельзя почувствовать «разума истории», ее движения, в них

нет отражения прогрессивных сил эпохи. Прошлое неподвижно,—более того: оно бессмысленно и бессодержательно. Так в «Подпоручике Киже» анекдотический сюжет о карьере несуществующего офицера вырастает в символический образ мнимости, «подмененности», «пустоты» всего содержания русской жизни времен Павла I. Еще острее этот исторический скептицизм выражен в «Восковой персоне», где уродливые «натуралии» сообщают всей петровской эпохе характер чудовищной «кунсткаморы». Исторически-прогрессивный смысл реформаторской деятельности Петра сведен в повести на-нет. Судьба восковой статуи, вылепленной с Петра после его смерти, никому ненужной, всех пугающей и в конце концов отправленной в «кунсткамору», как бы предрекает и судьбу петровского «дела», к-рое дано здесь как исторически бесплодное и выморочное.

В последнем своем романе «Пушкин» Т. преодолевает и импрессионистичность художественной манеры и фаталистический скептицизм, суженность исторического кругозора таких вещей, как «Восковая персона» или «Подпоручик Киже». В известной мере—это возвращение к принципам «Кюхли», к его реалистической простоте и прямолинейности трактовки исторической темы, но возвращение, обогащенное опытом психологической живописи «Вазир-Мухтара» и исторических повестей.

Первые две части романа охватывают детские и отроческие годы Пушкина, заканчиваясь знаменитым лицейским экзаменом в присутствии Державина. Медленное развертывание действия позволило Т. дать чрезвычайно широко и сочно выписанную картину бытовой, лит-ой и политической жизни дворянства начала XIX в. Роман напоминает своеобразную художественную энциклопедию, вобравшую в себя огромное количество портретов и характеристик различных исторических деятелей и лиц, составлявших непосредственное окружение юного поэта. Исключительно тонко и умно даны образы старого Аннибала, родителей поэта, Василия Львовича Пушкина, Карамзина, Сперанского, будущих «арзамасцев»—А. Тургенева, Блудова, Дашкова, лицейских воспитателей, старика Державина и мн. др., очерченных подчас бегло и лаконично, но почти исчерпывающе по остроте социально-политической характеристики.

Но основное достоинство романа—в правильном разрешении труднейшей и ответственной задачи изображения самого Пушкина. В отличие от «обходной» тактики «Вазир-Мухтара», Т. к образу Пушкина подходит прямо, стремясь прежде всего раскрыть в нем великого поэта. В соответствии с этим тема пушкинского детства в опубликованных частях романа предстает как тема воспитания гения, как история накопления того эмоционального и идеологического материала, к-рый реализуется в дальнейшем в созданиях поэта. Рассказывая о первых лит-ных чтениях Пушкина, о его знакомстве со стихами Батюшкова, лекциях Куницына, о национальном подъеме войны 1812, наконец просто о его друзьях и встречах, Т. обнажает перед читателем исключительно интенсивную внутреннюю жизнь поэта в ее столкновениях с искусством, общественной жизнью, политической и философской мыслью, столкновениях напряженных и никогда не проходящих для него бесследно.

Т. строит образ Пушкина, опираясь на творчество самого поэта, с глубоким пониманием используя темы, мысли и настроения его собственных стихов. От жизненных впечатлений молодого Пушкина тянутся нити к его будущим произведениям, «биографическое» дается как почва, на к-рой органически возникает «поэтическое». Тем самым уничтожается узаконенный второсортной беллетристикой разрыв между «биографией» и творчеством, между Пушкиным «в жизни» и Пушкиным на страницах его книг. Человек раскрывается как поэт, и в поэте выявляется живая личность. В этом углублении методов историко-биографического романа—бесспорная и принципиальная заслуга Т. перед советской литературой.

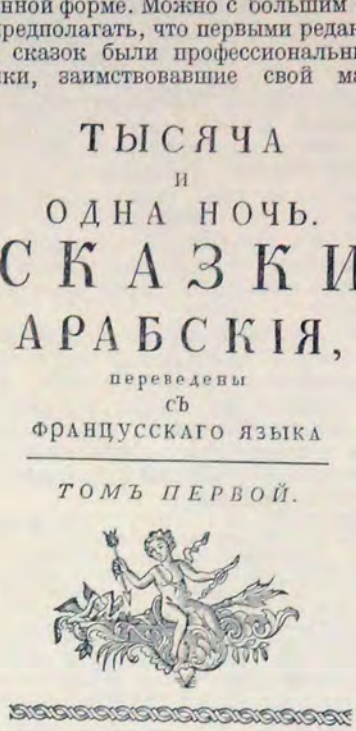
В заключение следует упомянуть о Т.-переводчике. Т. принадлежит ряд стихотворных переводов Гейне («Германия», политическая лирика). Блестящая ирония Гейне как политического поэта, своеобразие его ритмики и поэтического языка, изобилующего прозаизмами, переданы Т. выразительно и близко к подлиннику.

Библиография: I. Литературоведческие работы Т.: Достоевский и Гоголь, изд. «Опояз», [П.], 1921; Проблема стихотворного языка, изд. «Academia», Л., 1924; Архаисты и новаторы (Сб. статей), изд. «Прибой», [Л.], 1929; Пушкин и Кюхельбекер, в сб.: Литературное наследство, кн. 16—18, М., 1934. Художественные произведения: Кюхля, Л., 1925; Смерть Вазир-Мухтара, Гиз, [Л.], 1929; Подпоручик Киже, изд-во Писат. в Ленинграде, [1930]; Исторические рассказы, «Звезда», М.—Л., 1930, № 6; Восковая персона, ГИХЛ, Л.—М., 1931; Малолетний Витушишников, Л., [1933]; Черниговский полк идет, изд. ОГИЗ—«Молодая гвардия», [М.], 1932; Пушкин, ч. I—II, Гослитиздат, М., 1936. Переводы: Гейне Г., Сатиры, Л., 1927; Гейне Г., Германия, ГИХЛ, Л.—М., 1933; Гейне Г., Стихотворения [Л., 1934]. Ст. «Как я работаю», в сб.: Как мы пишем, Л., 1930.

Ев. Тагер

«ТЫСЯЧА И ОДНА НОЧЬ»—сборник сказок на арабском языке, получивший мировую известность благодаря французскому переводу А. Галлана (неполному, выходил с 1704 по 1717). Вопрос о происхождении и развитии «1001 ночи» не выяснен полностью до настоящего времени. Попытки искать прародину этого сборника в Индии, делавшиеся его первыми исследователями, пока не получили достаточного обоснования. Прообразом «Ночей» на арабской почве был, вероятно, сделанный в X в. перевод персидского сборника «Хезар-Эфсане» (Тысяча сказок). Перевод этот, носивший название «Тысяча ночей» или «Тысяча одна ночь», был, как свидетельствуют арабские писатели того времени, очень популярен в столице восточного халифата, в Багдаде. Судить о характере его мы не можем, т. к. до нас дошел лишь обрамляющий его рассказ, совпадающий с рамкой «1001 ночи». В эту удобную рамку вставлялись в разное время различные рассказы, иногда—целые циклы рассказов, в свою очередь обрамленные, как напр. «Сказка о горбуне», «Носильщик и три девушки» и др. Некоторые исследователи насчитывают на протяжении лит-ой

истории «1001 ночи» по крайней мере пять различных редакций (изводов) сборника сказок под таким названием. Один из этих изводов пользовался большим распространением в XII—XIII вв. в Египте, где в XIV—XVI вв. «1001 ночь» и приняла тот вид, в к-ром она дошла до нас. Отдельные сказки сборника, до включения их в писанный текст, существовали часто самостоятельно, иногда в более распространенной форме. Можно с большим основанием предполагать, что первыми редакторами текста сказок были профессиональные рассказчики, заимствовавшие свой материал


ТЫСЯЧА
И
ОДНА НОЧЬ.
СКАЗКИ
АРАБСКІЯ,
переведены
СЪ
ФРАНЦУССКАГО ЯЗЫКА
ТОМЪ ПЕРВОЙ.
Печатаны при Императорскомъ Московскомъ Университетѣ,
1763. года.

прямо из устных источников; под диктовку рассказчиков сказки записывались книгопродавцами, стремившимися удовлетворить спрос на рукописи «1001 ночи».

Подбирая для записи сказочный материал, профессионалы-рассказчики всегда имели в виду определенную аудиторию—об этом прямо свидетельствует надпись на одной из сохранившихся рукописей «Ночей». Не всегда располагая материалом для полного количества ночей, переписчики прибегали к повторению сказок, почти одинаковых по сюжету, или заполняли пробел анекдотами, заимствованными из многочисленных в арабской лит-ре прозаических антологий.

Сказки Шахразады могут быть разбиты на три основные группы, которые условно можно назвать сказками героическими, авантюрными и плутовскими. К группе героических сказок относятся фантастические повести, вероятно составлявшие древнейшее ядро «1001 ночи» и восходящие некоторыми своими чертами к ее персидскому прототипу «Хезар-Эфсане», а также длинные рыцарские романы эпического характера. Стиль этих повестей—торжественный и несколько мрачный; главными действующими лицами в них обычно являются цари и их вельможи. В некоторых сказках этой группы, как напр. в повести о мудрой деве Такаддул, отчетливо видна дидактическая тенденция. В лит-ом отношении героические повести обработаны более тщательно, чем другие; обороты народной речи из них изгнаны, стихотворные вставки—по большей части цитаты из классических арабских поэтов — наоборот, обильны. К «придворным» сказкам относятся напр.: «Камар-аз-Заман и Будур», «Ведр-Басим и Джанхар», «Повесть о царе Омаре ибн- ан-Нумане», «Аджиб и Тариб» и некоторые другие. Иные настроения находим мы в «авантюрных» новеллах, возникших, вероятно, в торговой и ремесленной среде. Цари и султаны выступают в них не как существа высшего порядка, а как самые обыкновенные люди; излюбленным типом правителя является знаменитый Харун-ар-Рашид, правивший с 786 по 809, т. е. значительно раньше, чем приняли свою окончательную форму сказки Шахразады. Упоминания о халифе Харуне и его столице Багдаде не могут поэтому служить основой для датировки «Ночей». Подлинный Харун-ар-Рашид был очень мало похож на доброго, великодушного государя из «1001 ночи», а сказки, в к-рых он участвует, судя по их языку, стилю и встречающимся в них бытовым подробностям, могли сложиться только в Египте. По содержанию большинство «авантюрных» сказок—типичные городские фабльо. Это чаще всего любовные истории, героями к-рых являются богатые купцы, почти всегда обреченные быть пассивными выполнителями хитроумных планов своих возлюбленных. Последним в сказках этого типа обычно принадлежит первенствующая роль—черта, резко отличающая «авантюрные» повести от «героических». Типичными для этой группы сказок являются: «Повесть об Абу-ль-Хасане из Омана», «Абу-ль-Хасан Хорасанец», «Нима и Нуби», «Любящий и любимый», «Аладдин и волшебная лампа».

«Плутовские» сказки натуралистически рисуют жизнь городской бедноты и деклассированных элементов. Героями их обычно являются ловкие мошенники и плуты—как мужчины, так и женщины, напр. бессмертные в арабской сказочной лит-ре Али-Зейбак и Далила-Хитрица. В этих сказках нет и следа почтения к высшим сословиям; наоборот, «плутовские» сказки полны насмешливых выпадов против представителей власти и духовных лиц,—недаром христианские священники и седобородые муллы до наших дней весьма неодобрительно смотрят на всякого, кто держит в руках томик «1001 ночи». Язык «плутовских» повестей близок к разговорному; стихотворных отрывков, малопонятных неискушенным в лит-ре читателям, в них почти нет. Герои плутовских сказок отличаются мужеством и предприимчивостью и представляют разительный контраст с изнеженными гаремной жизнью и бездельем героями «авантюрных» сказок. Кроме рассказов об Али-Зейбаке и Далиле, к плутовским сказкам относятся великолепная повесть о Мату-



К СТАТЬЕ «ТЫСЯЧА И ОДНА НОЧЬ». *Арабская миниатюра конца XII в.*

фе-башмачнике, сказка о халифе-рыбаке и рыбаке Халифе, стоящая на грани между рассказами «авантюрного» и «плутовского» типа, и некоторые другие повести.

Особняком стоят в «1001 ночи» сказочные циклы: «Путешествия Синдбада», «Сейф-аль-Мулук», «Семь везирей». Эти повести проникли в сборник, вероятно, лит-ыми путями и включены в него позднее других сказок.

С самого своего появления в переводе Галлана «1001 ночь» оказывает значительное влияние на европейскую лит-ру, искусство и даже музыку. Не менее значительно влияние «1001 ночи» на фольклор народов Европы и Азии, о к-ром написаны обширные труды, частью перечисленные ниже, в библиографии.

Библиография: II. Общие исследования: Chauvin V., Bibliographie des ouvrages arabes ou relativs aux Arabes, publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885, t. IV—VII, Liége, 1900—1903 (в примечаниях указаны наиболее поздние работы); Эструп И., Исследование об истории «Тысячи и одной ночи», ее происхождении и развитии. Перевод с датского Т. Ланге, под ред. и с предисл. проф. А. Е. Крымского, «Труды по востоковедению, издаваемые Лазаревским ин-том восточных языков», вып. VIII, М., 1905.

Главные переводы: Les Mille et une Nuits, traduits de l'arabe par A. Galland, 12 vls, P., 1704—1717 (неполный); The Arabian Nights Entertainments, transl. by E. W. Lane, 3 vls, L., 1839—1841 (сокращенный перевод с арабского); Arabian Nights, With introd., notes etc. by R. F. Burton, 16 vls, Benares, 1885—1888 (самый полный из существующих на яз. Зап. Европы переводов); Le livre des Mille Nuits et une Nuits, trad. J. C. Mardrus, 16 vls., P., 1899—1904; «Книга тысяча и одной ночи», перев. с арабского, предисл. и комментарии М. А. Салье, под ред. акад. И. Ю. Крачковского, изд. «Academia», М.—Л., 1929—1936 (пока вышло 7 тт.—единственный на рус. яз. перевод с подлинника). *М. С.*

ТЫЧИНА Павел Григорьевич [1891]—крупнейший украинский советский поэт, академик и доктор литературы. Р. на Черниговщине, в семье сельского псаломщика. Окончил Киевский коммерческий ин-т [1917]. Член президиума правления ССПУ и член правления ССП СССР. В 1937 избран депутатом Верховного Совета СССР; в 1938—депутатом Верховного Совета УССР. В 1939 награжден орденом Ленина.

Первое стихотворение Т. напечатано в 1912 (журн. «Рідний край»). Дружба поэта с Коцюбинским [1910—1912] оказала на него положительное влияние—углубила его революционное сознание. Первый сборник стихов Тычины издан в 1918 («Соняшні кларнети»).

В начальный период творчества 1918—1920 («Солнечные кларнеты», «Вместо сонетов и октав», отчасти «Плуг») Т. по своим стилевым особенностям отчасти примыкал к символизму, но не имел ничего общего ни с мистикой многих русских символистов, ни с упадочничеством украинских декадентов. Высокое формальное мастерство Т. этого периода, музыкальность и ритмическая гибкость его стихов, характер поэтического языка несколько напоминают А. Блока, но это сходство не снижает оригинальности Т. Любовь и природа, грусть, сменяющаяся настроениями бодрости и молодости, события гражданской войны—таковы темы стихов первого сборника Т. Переживания скорби, ощущение неотвратимого рока у Т. не переходили в мистику, как у других символистов. В отличие от украинских неоклассиков, Т. не бежал от революции, а все пристальнее всматривался в нее, стараясь понять ее смысл и движущие силы. Внешние проявления гражданской войны вначале отпугивали поэта неизбежностью жертв, смерть и кровь вселяли ужас, социальные противоречия вызывали скорбь. Эти впечатления поэт зафиксировал напр. в образе девочки, шедшей за хлебом и убитой шальной пулей («По хліб шла дитина»). В цикле стихов «Скорбна мати» Т. с безысходным отчаянием и растерянностью изображал Украину истерзанной и распятой подобно евангельскому Христу. Как гуманист-утопист Т. выступал против всякой войны. Развернутую философию утопического гуманизма Т. дал



в сборнике «Замість сонетів і октав», где свои размышления изложил в форме афоризмов и стихотворений в прозе. В «Думі про трьох вітрів» Т. с особенной радостью приветствовал мирный крестьянский труд, идею национального возрождения отстаивал в стихах «Золотий гомін».

Часть этих же мотивов попала и в следующий сборник—«Плуг» [1920]. В стихотворении «І Бэлий і Блок» Т. выразил убеждение, что Украина должна иметь своего национального «пророка Моисея», в стихотворении «На могилі Шевченка» (II) поэт охвачен раздумьем—он не знает, кого ждать в роли спасителя Украины—Кармелюка, исторического вожака крестьянских масс, или философа-идеалиста Сковороду. Вместе с тем в сборниках «Соняшні кларнети», «Плуг» значительное количество стихов свидетельствовало об искреннем восприятии поэтом революции, о переходе его от символизма к реализму. Если первое стихотворение «Плуг» абстрактно символизировало революционную стихию, то такие стихи, как «На майдані», «Як упав же він з коня», «Сотворіння світу», «Псалом залізу», «Ронделі», выражали более конкретное осознание поэтом необходимости революционных действий—он воспевал здесь революционных партизан, их героическую борьбу. В «Сотворении мира» (III) Т. показал разделение мира на капиталистов и

эксплоатируемых, призывал посылать «не приветственные телеграммы, а пули в лоб кулакам». Выдающимися по пластической выразительности, сжатости и рельефности рисунка являются четыре «Псалма железу», где показаны типические этапы гражданской войны. В IV разделе этого цикла художественно выражен пафос борьбы революционного пролетариата, идущего «бить капиталистов» и призывающего повстанцев на помощь. Поэт, преодолевший свои сомнения и нерешительность и сознательно принявший революцию, в стихотворении «Плюсклим пророкам» с полным основанием и достойной резкостью заклеймил своим сарказмом приспособленцев. Еще более широкое и глубокое развитие революционные мотивы нашли в сб. «Вітер з України» [1924]. В одноименном стихотворении и в ряде других, как «Плач Ярославни», «Кожум'яка», «Три сини», «Повстанці», Т. разрабатывал темы борьбы трудящихся против феодалов, панов, богачей. Если в сборнике «Плуг», в стихотворении «На могилі Шевченка» Т. выразил свою ненависть к тирании гетмана Скоропадского, а в «Псалмах залізу» осудил махновщину, бандитизм, анархию, то в сборнике «Вітер з України» он в стихотворениях в прозе «З... мого щоденника» с еще большей резкостью выступил против того же гетмана и деникинщины как врагов народа и культуры, против носителей традиций царского деспотизма. Этот переход Т. на советские революционные позиции вызвал злобный вой в лагере украинских националистов за границей, чьи надежды потерпели полное крушение. В ответ на это гнусное завывание Т. написал свою политически острую «Відповідь землякам», где с большой силой ненависти и сарказма обрушился на подлую банду петлюровских погромщиков, заявив о своей неподкупности и стойкости.

В сборнике «Вітер з України» Т. по-новому отдавался размышлениям о радостях и красоте мирного созидательного труда. В стихотворении «Надходить літо» Т. воспел те мечты крестьянина, к-рые стали явью в период коллективизации. Более углубленную трактовку эта тема получила в цикле стихотворений в прозе «Живем комуною», где поэт с пафосом изображал радостный труд коммунаров, их борьбу с врагами, перевоспитание человека. «Мир новый—он будет наш»—с уверенностью провозгласил Т. Если в «Солнечных кларнетах» космос представлялся поэту лишь как некое ритмическое движение, то в цикле «В космічному оркестрі» (сб. «Ветер с Украины») космос рисовался уже в социальном плане, как федерация коммун. В заключительной (VI) части этого цикла поэт дал обобщенную картину исторического пути народов, идущих через революции к победам. Т. убежден, что свободная счастливая жизнь достигается борьбой и жертвами, но теперь смерть уже не пугает поэта: с небывалым энтузиазмом он поет гимн борцам, героически жертвовавшим жизнью, гимн молодости, полной сил, смелого дерзания и широких творческих возможностей.

Пребывание Тычины в националистических лит-ых организациях («Вапліте», «Пролітфронт», 1926—1930) временно затормозило творческий рост поэта: в эти годы Т. писал мало или же в отдельных случаях давал идеологически порочную продукцию.

Освободившись от чуждых влияний, Т. значительно вырос и окреп идейно и формально в последующих двух сборниках стихов—«Чернігів» [1931] и «Партія веде» [1934], к-рые, особенно последний, являются триумфом поэта. В этих сборниках Т. выступает поэтом-общественником, политическим лириком и сатириком, советским патриотом. Т. воспевает индустриализацию и коллективизацию, партию и комсомол, трактористок и молодежь, героических людей сталинских пятилеток, Красную армию и оборону родины, саркастически высмеивая фашистов, зарубежную буржуазию, клеймя ненавистью изменников и вредителей. В сборнике «Чернигов» поэта интересует не только рост социализма у нас, но и рост революционного сознания рабочих масс на Западе. Кризис, нищета, упадок культуры на Западе стали темой для его политической сатиры. Поэт убежден, что «кордоны переменятся», что весь мир перестроится заново, ибо он сотрясается от близкого «беспокойного будущего». Если в «Чернигове» Т. больше констатирует и размышляет, то в сборнике «Партія веде» он более конкретно пишет о новых людях эпохи социализма, о незабвенном Кирове, о революционных борцах, о героизме и молодости, о наших победах и достижениях, о комсомоле и Красной армии.

В области поэтической формы Т. является крупнейшим мастером и новатором в украинской советской лит-ре. Стихи Т. чрезвычайно музыкальны, ритмически гибки и многообразны, богаты интонационными нюансами. Музыке стиха подчинена вся поэтика Т. Он ищет и с успехом находит все новые и новые средства поэтической выразительности, достигая часто виртуозного мастерства. Примером может служить стихотворение «Перше травня на великдень» (сб. «Партія веде»). Последовательно проведенный прием переноса неоконченных слов из строки в строку (где началом последующей строки является конец предыдущей) дает ощущение звуковых волн, набегающих одна на другую. Вариациями недописанных слов в конце строки Т. пользуется во многих стихах (напр. «Харьков»). Некоторые стихотворения («Хор лісових дзвіночків») целиком построены как музыкальные пьесы. Свободная строфическая структура, богатая мелодика, сложный ритмический рисунок, свежая рифма характерны для стихов Т. Т. добивается, при помощи аллитераций и ассонансов, ярких эффектов стиха, не впадая в нарочитость («Закучерявилися хмари», «Я стою на кручі»). У Т. мы встречаем не только все канонические метры, от ямба до гекзаметра, но и свободный стих и ритмическую прозу. Стихи Т. поражают своей необыкновенной сжатостью, лаконичностью, образной насыщенностью.

Отойдя от символистской поэтики, Т. все более и более стал воспринимать и использовать приемы народного творчества, что сообщало его стихам новую реалистическую

выразительность. Если отдельные стихи в ранних сборниках казались иногда стилизованными под народную сказку или народную «думу», то в дальнейшем творчество Т. все глубже проникается духом украинского фольклора. Народная реалистическая струя его творчества росла и крепла с годами, и особенно ярко выразилась в одном из последних сборников «Партія веде». Песни этого сборника и последующие, опубликованные в прессе («Пісня про Котовського»), живо напоминают народные, но здесь нужно говорить не о подражании, а о творческом проникновении в самое существо народной поэтики, к-рую Т. постиг в совершенстве. Это глубоко прочувствованное понимание фольклора, умение творчески преображать его, придает песням и многим стихам этого крупнейшего мастера советской лит-ры особую свежесть и народный колорит. Лексическое новаторство, неологизмы, новые яркие метафоры и эпитеты, наконец ритмико-мелодическое своеобразие — все это росло и развивалось на почве глубокого изучения народного творчества. Т. является новатором и в области поэтического синтаксиса, где он создал свою систему лаконического и евфонического строения фразы.

Библиография: I. «Соняшні кларнети», «Сяйво», Київ, 1918; то же, изд. 2-е «Друкар», 1920; то же, изд. 3-е, ДВУ, 1925: Замість сонетів і октав, «Друкар», Київ, 1920; Плуг, «Друкар», 1920; то же, изд. 3-е, Держ. Вид-во України, 1925; то же, вид. 4-е, Харків, Держ. Вид-во України; В космічному оркестрі», «Всеукрліткомом», 1921; Сковорода, журн. «Шляхи мистецтва», Харків, 1923, кн. 5; Івасик Телесик, «Книгоспілка», Харьків, 1929; Поезії, Держ. Вид-во України, Харків, 1929; то же, 2-е вид., 1929; то же, 3-е вид., «Літ. і мист.», Харків, 1932; Чернігів, Літ. і мист., Харків, 1931; Поезії, Літ. і мист., Харків, 1933; Партія веде, «Радянська література», Київ, 1934; 2-е вид., 1934; то же, «Література і мистецтво» Харків, 1934; то же, Держлітвидав Київ—Харків, 1935; то же, Держлітвидав (біб-ка читача початківця), Харків, 1936; то же, Держлітвидав, Київ—Харків, 1937; Ку-ку, Литвидав, Харків, 1934; Казка про царя Салтана, лібрето до опери Н. А. Римського-Корсакова за О. Пушкіним, Держлітвидав, Київ—Харків, 1937. На русск. яз.: Избранные стихотворения, авторизов. перев., под ред. А. Гатова, Госиздат Украины, Харьков, 1927. На чешском яз.: Pavlo Tyčyna, Vítr z Ukrajny, Dobrá edice, Praha, 1927. На еврейск. яз.: Di partei firt (Партия ведет), 1936.

II. Павло Тычина, академик—поэт—депутат [Биогр. очерк], Ростов н/Д., 1938. *Л. Подгайный*

ТЭЙЛОР Том (Tom Taylor, 1817—1880)— английский драматург. Лучшими произведениями Т. считаются «The Fool's Revenge» (Месть шута, 1869), «Twixt Axe and Crown» (Между топором и короной, 1870), «Жанна д'Арк» (Joan of Arc, 1871) и «Анна Болэйн» (Anne Boleyn, 1875).

Из его многочисленных бытовых семейных драм заслуживают упоминания эффектная с точки зрения театральности «Still Waters Run Deep» (Тихие воды глубоки, 1855), «Victims» (Жертвы, 1857), «Our American Cousin» (Наш американский кузен, 1858), «The Ticket of Leave Man» (Человек с отпускным билетом, 1863).

Творчество Т. относится к 1850—1870, к той поре, когда, после подавления чартистского движения, на смену социально-политическому роману 30—50 гг. и поэзии социальной жалости пришел, с одной стороны, эстетизм, и с другой—сенсационная лит-ра, реакционная по своей классовой идеологии. Для этой лит-ры характерна острая сюжетность. Мелодрамы Т. в этом отношении чрезвычайно типичны. Богатые острыми ситуациями, динамичные и эффектные, они не сходили со сцены вплоть до последних лет XIX в.

Библиография: II. The Cambridge History of English Litterature, v. XIII, Cambridge, 1916; Shaw T. B., Student's manual of English Literature, L., 1887; Dictionary of national biography, ed. by S. Lee, v. LV, L., 1898 [дана лит-ра]. *Н. Е.*

ТЭН Ипполит [Hyppolyte-Adolphe Taine, 1828—1893]— французский историк лит-ры, историк, крупнейший представитель буржуазного искусствоведения XIX в., создатель так наз. культурно-исторического метода изучения лит-ры и искусства. Т. надолго определил



пути развития буржуазной искусствоведческой мысли, не утратив и доныне своего влияния. Теоретические построения Т. обусловили в той или иной степени научные принципы ряда крупных историков лит-ры (Брюнетьер, Брандес, Лансон, Пыпин, Сакулин, Овсянико-Куликовский и др.). Важнейшие работы Т.: «Histoire de la littérature anglaise» [1864], «Philosophie de l'art» [1865—1869], труд, построенный гл. обр. на материале греческой, итальянской и голландской живописи, скульптуры и архитектуры, и наконец книга, излагающая основные философские воззрения Т.,—«De l'intelligence» [1870].

Расцвет лит-ой деятельности Т. совпадает с шестидесятыми годами прошлого века— периодом окончательной победы промышленной буржуазии и закрепления капиталистического строя. Характерное для этого периода стремление буржуазной мысли расширить сферу опытных знаний и примирить с ними идеалистические воззрения на соотношение познания и мира, на сущность общественного процесса нашло свое выражение в методологии Т. Ставя перед собой задачу научно, в согласии с данными естественных наук, объяснить лит-ые процессы, Т. решает ее в свете исторически-реакционной философии позитивизма, исчерпывающе определяющей искусствоведческие позиции Т.

Полагая в основу своей концепции утверждение закономерности явлений, Т. считает предметом научного познания лишь законы, события, отношения и факты, «хорошо подобранные, детально описанные». На богатом и детально анализированном материале Т. разрабатывает позитивистический метод в области искусствознания. Т. изучает литературное произведение как явление, закономерно обусловленное окружающей автора средой. Лит-ое произведение для Т.—«не простая игра воображения или изолированный каприз пылкой головы, но точный снимок окружающих нравов и признак известного состояния ума»; вследствие этого, изучая и объясняя лит-ый документ, «можно найти психологию души и психологию века». Изучение же психологии есть для Т. изучение основной движущей силы истории, ибо человеческая психика утверждается им как ведущее начало исторического процесса; «так же, как астрономия есть в сущности механическая задача, а физиология—задача химическая, так и история есть только психологическая задача».

Концепция Т. повторяет так обр. «идеалистический взгляд XVIII в.» (Плеханов). В то же время Т. сочетает его с вульгарным материализмом, сводя психологию к физиологии, идеи—к молекулярным движениям нервных центров.

Всякое проявление человеческой психики, все факты идеологии, в том числе и лит-ое произведение, обусловливаются, по теории Т., тремя «первичными силами», тремя общими причинами: расой, средой, моментом. Теория «расы, среды и момента» является центральным опорным пунктом системы Т. Расой Т. называет «врожденные наследственные свойства, которые человек приносит с собою в свет и которые обычно сопровождаются отклонениями в зависимости от темперамента и строения организма». Эти врожденные свойства являются наиболее ярко выраженными и преобладающими в творчестве; реакционная теория расы занимает центральное место в анализе Т. Сила расы, по Т., столь велика, что «какая-нибудь раса, напр. древнеарийский народ, поселившийся во всех климатах, стоящий на всех ступенях цивилизации, преобразованный тридцатью веками революций, обнаруживает все же в своих языках, религиях, литературах и философиях кровное духовное родство» (История английской лит-ры).

Утверждение неизменной метафизической сущности расы—основной принцип анализа—приходит однако в противоречие с живым многообразием потока общественных, социальных явлений, в противоречие, разрешаемое Т. при помощи двух других факторов—среды и момента. Раса, среда «историческая, социальная и физическая», в к-рой раса живет, наконец «момент»—давление предшествующего развития,—все эти «первичные силы» действуют, то совпадая, то противоборствуя. Внутреннее совпадение или противоречие этих факторов обусловливает интенсивность или замедленность культурной жизни данного народа в данную эпоху. Эти факторы являются для Т. единственно возможными причинами движения человеческой культуры.

Так. обр. в основу изучения историко-литературного процесса Т. кладет «первичные силы», постоянные причины, выводя многообразие исторической практики из механического взаимодействия природных свойств «расы» и природных условий «среды». На признании неизменяемости первичных сил и зиждется концепция Т.: «в глубине своего существа человек, по мнению Т., остается тем же, чем он был в доисторические времена» (Лансон).

Теория расы, среды и момента, изложенная Т. во введении к «Histoire de la littérature anglaise», раскрывается им на конкретном материале английской лит-ры. Для подтверждения своей теории Т. привлекает богатейший материал, который, по мнению Т., должен обнаружить с совершенною точностью основные начала движения цивилизации—расу, среду и момент, «раскрыть внутренний механизм, движением которого варвар-англосакс обратился в современного англичанина». Начиная исследование развития английской лит-ры с ее истоков, Т. рассматривает свойства почвы, неба, моря, климата, окружавших древних англо-саксов, влияние климата на характер, физические свойства народа, его пищу, наклонности, нравы, религию, семейные и общественные отношения, лит-ые памятники, указывает значение и степень влияния христианства и латинской культуры, влияние завоевателей-норманнов. Определяя характерные черты англо-саксонской расы, автор подчеркивает ее неизменную метафизическую сущность, скрытую под наслоениями чуждых влияний и изменений, вызванных давлением среды и момента. На каждом историческом этапе раса является краеугольным камнем, ведущим фактором английской художественной лит-ры.

Своеобразие метода Т., вытекающее из стремления его превратить изучение лит-ры в точную науку, аналогичную основанным на эксперименте естественно-научным дисциплинам, выразилось в его преимущественном внимании к эмпирическому материалу, к детальному наблюдению и накоплению фактов историко-литературного процесса. Теоретическая часть работы Т. занимает количественно весьма незначительное место по сравнению с огромным, тщательно собранным фактическим материалом. Этот материал, эмпирические наблюдения над живыми, многообразными, исторически обусловленными, конкретными произведениями искусства приходят, помимо воли автора, в неизбежное противоречие с метафизическими выкладками теории Тэна, взрывают его идеалистическую систему. Неизменная «среда», вечная «раса» не раскрывают движения искусства, подвижный «момент» является недостаточным коррективом, притом же ему отведена лишь третьестепенная роль. Стремясь вскрыть связи и отношения, причинно-обусловливающие творчество данного конкретного художника, Тэн дополняет теорию «расы, среды и момента» теорией «господствующей способности»—таинственной силы творчества, не-

зависимой от воли и сознания художника и определяющей выбор его тем, героев, форму и содержание его произведений. «Господствующая способность» руководит художником, она объясняет его достоинства, его недостатки и склонность его подчиняться одним влияниям и противостоять другим.

Теория расы, среды и момента, дополненная теорией господствующей способности, выражает в области искусствоведения общую тенденцию застойного мировоззрения буржуазии второй половины XIX века—стремление удержаться на грани точного познания внешнего мира, приемля идеалистическое понимание его внутренней сущности. Философский эклектизм Т. не дал ему возможности осуществить задачу создания точной литературной науки. Крупнейшей заслугой Т. является, однако, то, что, в противоположность субъективизму его предшественников, гл. обр. критиков-романтиков, им впервые была поставлена проблема метода в литературоведении и лит-ой критике, впервые и с большой силой нанесен решительный удар субъективно-эмоциональному подходу к вопросам художественного творчества и отчетливо сформулировано понимание истории и теории лит-ры как науки.

Библиография: I. На русск. яз. переведено: Критические опыты. Пер. под ред. В. Чуйко, СПБ, 1869; Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы. Пер. под ред. А. Рябинина и М. Головина, ч. I и II, СПБ, 1871; Очерки современной Англии, СПБ, 1872; Об уме и познании. Пер. под ред. Н.Н. Страхова, 2 тт., СПБ, 1872; то же, 2 изд., СПБ, 1894; Новейшая английская литература в современных ее представителях. Пер. Д. С. Ивашинцева, СПБ, 1876; Происхождение общественного строя современной Франции, СПБ, 1880; то же, под загл.: Происхождение современной Франции, пер. под ред. А. В. Шырова, тт. I—V, СПБ, 1907; Тит Ливий. Критич. исследование, М., 1885; Чтения об искусстве. Пер. А. Н. Чудинова, 3 изд., СПБ, 1889; Философия искусства. Пер. Н. Соболевского, М., 1933; Французская философия первой половины XIX в., СПБ, 1896; О методе критики и об истории литературы, СПБ, 1896; История французской революции, ч. 1—6, Харьков, 1906—1913; Путешествие по Италии. Пер. П. П. Перцова, 2 тт., М., 1913—1916.

II. Литература о Т. очень велика, значительная ее часть собрана у Thieme (см. ниже), ограничимся поэтому несколькими общими работами по Т.: H. Taine, Sa vie et sa correspondance, 4 vls., P., 1903—1907 [издовой Т., дает обширный библиограф. материал о нем]; Margerie A., de, H. Taine, P., 1894; Barzelloti G., I. Taine, Roma, 1895; Giraud V., Essai sur Taine..., Fribourg—P., 1901 (дана лит-ра, неоднократно переиздан.); Его же, Hippolyte Taine, Etudes et documents, P., 1928; Desthieux F. J., Taine, son oeuvre, P. 1923; Chevrillon A., Taine, formation de sa pensée, P., 1932; Leroy M., Taine, P., 1933; и трудами о Т. как литературо- и искусствоведе: Molliére A., Etudes sur la philosophie de l'art de Taine, Lyon, 1866; Zola E., Mes haines, P., 1866; Reymond M., L'esthétique de Taine, P., 1883; Dutoit E., Die Theorie des Milieu (Diss.), Bern, 1899; Zeitler J., Die Kunstphilosophie von H. Taine, Lpz., 1901; Schlaf J., Kritik der Taineschen Kunsttheorie, Wien, 1906; Engel O., Der Einfluss Hegels auf die Bildung der Gedankenwelt H. Taines, Stuttgart, 1920; Rosca D. D., L'Influence de Hégel sur Taine théoricien de la connaissance et de l'art, P., 1928; Sée H., Taine, historien de la littérature et de l'art, «La grande Revue», 1928, vol. 126, p. 631—644; Герье В. Т., Метод Тэна в литературной и художественной критике, «Вестник Европы», II., 1889, кн. 9; Его же, Ипполит Тэн и его значение в исторической науке, там же, 1890, кн. 1; Лало Ш., Введение в эстетику. Пер. с фр. С. Гельфгата, М., 1915.

III. Giraud V., Bibliographie des oeuvres de Taine, «Revue d'histoire littéraire de la France», P., 1902, suillet, octobre; Thieme H. P., Bibliographie de la littérature française de 1800 a 1930, t. II, P., 1933.

Е. Козина

ТЭР Отакар [Otakar Theer, 1880—1917]—чешский поэт, начавший лит-ую деятельность в конце 90-х гг., в эпоху увлечения новейшими течениями западноевропейской лит-ры, в особенности французской. Сборник стихов Т. «Рощи, где танцуют» (Háje, kde se tančí, 1897), выпущенный под псевдонимом Отто Гулон,—подражание французским поэтам-декадентам. Т. изучил новейшие течения западноевропейской буржуазной философии, сотрудничал в журналах «Lumir», «Přehled», где поместил ряд статей по лит-ре и театру, писал фельетоны в «Народных листах». В 1903 вышел сборник рассказов Тэра «Под древом любви» (Pod stromem Lásky), написанных в духе реализма на тему о слиянии искусства с жизнью. К первому периоду творчества Т. относится и его сборник стихов «Походы к своему я» (Výpravy k Já, 1900). Спустя 11 лет вышла книга стихов «Страхи и надежды» (Uzkosti a naděje, 1911). Т.—типичный идеалист, стремящийся постигнуть сущность явлений жизни и ушедший в мир абстракций. В последней книге «Наперекор всему» (Všemu na vzdory, 1916), вышедшей в годы мировой войны, Т. ближе подошел к реальной действительности, оставаясь все же на прежних идеалистических позициях. Т. принадлежит пьеса «Фаэтон» [1917], в основу к-рой положен мифологический сюжет. Мастерство стиха выдвинуло Т. в ряды крупнейших поэтов Чехии.

Библиография: Novák I., Novák A., Přehledné dějiný české literatury, Olomouc, 1922. Сборник: «Na paměť O. Theera», 1920; Píša A. M., Otakar Theer, 2 vls, Praha, 1926.

К. П.

ТЭФФИ Надежда Александровна [1876—(псевдоним Н. А. Бучинской)]—поэтесса и беллетристка. Т.—дочь криминалиста, сестра поэтессы М. А. Лохвицкой. Окончила петербургскую гимназию. Печататься начала с 1901. В 1910 в изд. «Шиповник» вышла первая книга стихотворений «Семь огней» и сборник «Юмористических рассказов». С 1918—белоэмигрантка.

Культ любви, сладострастия, густой налет восточной экзотики и символики, воспевание различных экстатических состояний души—основное содержание поэзии Т. Изредка и случайно звучали здесь мотивы борьбы с «самовластьем», но социальные идеалы Т. были крайне неопределенны. С начала 10-х гг. Т. перешла к прозе, дав ряд сборников юмористических рассказов. В них Т. поверхностно критикует некоторые обывательские предрассудки и привычки, в сатирических сценках изображает жизнь петербургского «полусвета». Иногда в поле зрения автора попадают представители трудового народа, с к-рыми соприкасаются основные герои; это большей частью кухарки, горничные, маляры, представленные тупыми и бессмысленными существами. Кроме стихов и рассказов Т. написала и перевела ряд пьес. Первая пьеса «Женский вопрос» была поставлена петербургским Малым театром; несколько других шло в разное время в столичных и провинциальных театрах. В эмиграции Т. написаны рассказы, рисующие дореволюционную Россию, все ту же мещанскую жизнь. Меланхолический заголовок «Так жили» объединяет эти рассказы, отра-

жающие крушение надежд белоэмиграции на возвращение прошлого, полную бесперспективность неприглядной эмигрантской жизни. Рассказывая о «сладких воспоминаниях» эмигрантщины, Т. приходит к ироническому изображению дореволюционной России, показывает тупость и никчемность обывательского существования. Эти произведения—свидетельствуют о жестоком разочаровании писательницы-эмигрантки в людях, с к-рыми она связала свою судьбу.

Библиография: Семь огней, изд. «Шиповник», СПБ, 1910; Юмористические рассказы, кн. 1, изд. «Шиповник», СПБ, 1910; кн. 2. Человекообразные, СПБ, 1911; И стало так, СПБ, 1912; Карусель, СПБ, 1913; Миниатюры и монологи, т. I, изд. М. Г. Корнфельда, СПБ, 1913; т. II, изд. Т-ва «Новый сатирикон», П., 1915; Дым без огня, СПБ, 1914; Ничего подобного, П., 1915; Неживой зверь, П., 1916; Вчера, Петроград, 1918 (все в изд. «Новый сатирикон»); Тихая заводь, Париж, 1921; Взамен политики. Рассказы, «ЗиФ», Москва—Ленинград, 1926; Вчера. Юмористич. рассказы, изд. «Космос», Киев, 1927; Танго смерти, изд. ЗиФ, М., 1927, и др.

Н. Л.

ТЮРКСКИЕ ЯЗЫКИ, т. е. система тюркских (тюрко-татарских или турецко-татарских) языков, занимают весьма обширную территорию в СССР (от Якутии до Крыма и Кавказа) и значительно меньшую—за его рубежом (языки анатолийско-балканских турок, гагаузов и литовских татар, Т. яз. китайского Туркестана, Тувинской Н. Р. и некоторые др.). Естественно, что в настоящее время развитие Т. яз. здесь и там идет совершенно различными путями. Т. яз. СССР обычно делятся на так наз. юго-западную группу (туркменский, азербайджанский), северо-восточную (якутский, карагасский, хакасский, шорский и др., а из мертвых Т. яз.—орхонский и древне-уйгурский), северо-западную [алтайский (=ойротский), киргизский, казахский, тобольско-татарский, поволжско-татарский, крымско-татарский, башкирский, ногайский, кумыкский, карачаево-балкарский и др., а из мертвых—половецкий или куманский], среднеазиатскую (уйгурский, узбекский, а из мертвых—чагатайский). Древнейшими памятниками Т. яз. являются т. наз. енисейские (VII в. и раньше) и орхонские (VIII в.) надгробные надписи. Кроме орхонского письма, расшифрованного В. Томсеном, Т. яз. пользовались письмом уйгурским, арабским, русским; ныне большинство народов, говорящих на Т. яз., перешло на латинский и русский алфавиты (также и турки—за пределами СССР). Научная работа по Т. яз. ведется в Турции, где интересуются гл. обр. турецким языком, а также во Франции (проф. Дени), Чехословакии, Венгрии и др. странах. Центр же изучения Т. яз., несомненно, находится в СССР.

Библиография: П. Марр Н. Я., Расселение языков и народов и вопрос о прародине турецких языков («Избранные работы», т. IV. Основные вопросы истории языка, Гос. социально-экономич. изд., 1937). Из более ранних работ—Radlow W., Phonetik der nördlichen Türksprachen, Lpz., 1883; Его же, Versuch eines Wörterbuchs der Türk-Dialekte, СПБ, 1888, и др.; Его же, Einleitende Gedanken zur Darstellung der Morphologie der Türk-Sprachen (Mem. AS, SP, 1906); Корш Ф. Е., Классификация турецких племен по языкам (Этнограф. обозр., кн. 84—85); Катанов Н. Ф., Опыт исследования урянхайского языка, Казань, 1903. Deny J., Langues Turques, Langues Mongoles et Langues Tongouzes (в «Les Langues du Monde», Paris, 1924); Grönbeck K., Der türkische Sprachbau, Kopenhagen, 1936. См. также лит-ру по отдельным тюркским языкам.

Н. Д.

ОРХОНСКИЕ ПИСЬМЕНА

орхонские надписи	енисейские надписи	звуковое значение	орхонские надписи	енисейские письмена	звуковое значение	орхонские надписи	енисейские письмена	звуковое значение
		a, a			d (перед или после a, o, u, y)			г (перед или после e, i, ä, ö, ü)
		y, i			d (перед или после e, i, ä, ö, ü)			t (перед или после a, o, u, y)
		o, u			p			t (перед или после e, i, ä, ö, ü)
		ö, ü			b (перед или после a, o, u, y)			č
		k (перед или после a)			b (перед или после a, o, u, e, i)			j č
		k (перед или после y)			j (перед или после a, o, u, y)			s (перед или после a, u, o, y)
		k (перед или после o, u)			j (перед или после e, i, ä, ö, ü)			s (перед или после e, i, ä, ö, ü)
		q (перед или после a, o, u, y)			ł			š
		k (перед или после a e i)			ŋ			z
		k (перед или после ö, ü)			n (перед или после a, o, u, y)			nd
		q (перед или после e, i, ä, ö, ü)			n (перед или после e, i, ä, ö, ü)			nč
		t (перед или после a, o, u, y)			m			ld
		t (перед или после e, i, ä, ö, ü)			r (перед или после a, o, u, y)			

ТЮСАБ Српуи [1842—1901]—западноармянская писательница. Р. в Константинополе. Начала печататься в 80-х гг., издала три романа: «Майта» [1883], «Сирануйш» [1885] и «Араксия, или учительница» [1887], в к-рых бичевала косность семейного быта, ратовала за раскрепощение женщины.

Тюсаб—одна из представительниц романтического направления в западноармянской литературе. Творчество Т. формировалось под влиянием Ж. Санд и армянских писателей: М. Хримян, М. Бешикташлян и Г. Алишан.

ТЮТЧЕВ Федор Иванович [1803—1873]—один из крупнейших русских поэтов. Происходил из родовитой, но небогатой дворянской семьи. Получил уже в юности широкое гуманитарное, в частности лит-ое, образование



(домашнее—под руководством Раича, затем в Московском ун-те), к-рое неустанно пополнял, живя за границей. В 1822 получил назначение чиновником русского посольства в Мюнхене. За границей (в Германии, Италии и др.) прожил 22 года, лишь изредка наезжая в Россию. Не будучи усердным чиновником, Т. медленно продвигался по службе, а в 1839 был отставлен от должности за проступок против дисциплины. В качестве очень образованного, умного и остроумного человека Т. пользовался большим успехом (как позднее в России) в среде мюнхенской интеллигенции и аристократии, был дружен с Шеллингом, Гейне (Т. стал первым переводчиком Гейне на русский язык). В 1844 Т. возвратился в Россию, был восстановлен в правах и званиях и до конца жизни служил в цензурном ведомстве.

Т. не был плодовит как поэт (его наследие—около 300 стихотворений). Начав печататься рано (с 16 лет), он печатался редко, в малоизвестных альманахах, в период 1837—1847 почти не писал стихов и, вообще, мало заботился о своей репутации поэта. Впервые поэзия Т. обратила на себя внимание после публикации ряда его стихов в пушкинском «Современнике» в 1836—1837. В дальнейшем ознакомлению с Т. значительно помогли статья Некрасова (в «Современнике», 1850) и первое собрание стихов, выпущенное в 1854 Тургеневым. Однако прижизненная известность Т. ограничивалась кругом литераторов и знатоков; широкую популярность его поэзия приобрела лишь с конца XIX в.

Как в России, так и в бытность за границей, Т. был связан с тем лит-ым направлением, к-рое, с одной стороны, ориентировалось на «архаистику», традиции XVIII в., с другой стороны, чуждаясь радикально-оппозиционного (французского, английского) романтизма, осваивало воздействия немецкой романтической поэзии и философии (кружок Раича, «любомудров», Погодин, Шевырев, И. Киреевский, В. Одоевский, Веневитинов и др.). Параллельно с русскими «консервативными романтиками», шеллингианцами, от умеренного либерализма 20-х гг. Т. к 40-м гг. эволюционировал в сторону славянофильства, панславизма, к православию, к «просвещенному консерватизму». Крушение полуфеодального порядка в Европе остро переживалось Т. Он живо чувствовал грозовые заряды революции в атмосфере капиталистического Запада, жил в напряженном ожидании «банкрутства целой цивилизации», ее «самоубийственного» конца в грядущем социальном катаклизме. Катастрофическое мироощущение свойственно и Т.-поэту и Т.-политику. Но у политика-Т. решительно перевешивал страх перед революцией, поиски спасения в реакционных утопиях об особом пути России, в «византийско-русской» неподвижности, в славянофильстве, стремившемся затормозить капиталистическое развитие в России и во всей славянской Европе. Романтические искания «народной души» привели Т. к утверждению христианского смирения, терпения и самоотвержения, как основы «русской души». Эти «русские устои» Т. противополагал тому «апофеозу человеческого Я», «самовластию человеческого Я, возведенному в политическое и общественное право», к-рые составляли для Т. принцип буржуазных революций Запада. Идеи охранительной и панславянской «миссии» России, отвечавшие международной политике Николая I, Т. излагал как в статьях «Россия и революция», «Папство и римский вопрос» [1848—1849], так и в художественно-слабых политических стихотворениях на случай. С классово-ограниченными реакционными утопиями Т. перекликались в дальнейшем подобные же построения Данилевского, Достоевского, Вл. Соловьева, славянофилов. Но не этот круг политических идей определял значимость Т.-поэта. Значительность поэзии Т. коренилась в том, что он живо и чутко ощущал бурление подспудных взрывчатых сил под «блистательным покровом» буржуазной государственности и культуры Запада, что он жил в предвидении грандиозного социального переворота, «страшного суда» над современным ему миром. Свои социальные переживания Т. переключал гл. обр. в план натурфилософских умозрений, навеянных романтической философией Шеллинга (особенно «Разысканиями о сущности человеческой свободы»,

1809). В некоторых стихах сам Т. приоткрывал связь между своими космическими и социальными темами («Как птичка раннею зарей», «Бессонница»); в замечательном стихотворении «Цицерон» он слагает гимн критическим эпохам истории, когда в грозе и буре решаются и прозреваются судьбы человечества («Блажен, кто посетил сей мир /В его минуты роковые»). Поэзия Т. впитала в себя и то лучшее, прогрессивное, что заключалось в догегелевской философии объективного идеализма. Лаконические стихи Тютчева заключают в себе необычайно концентрированное выражение глубокой философской мысли, выступающей не в виде голой рефлексии и сухих понятий, но растворенной в животрепещущих образах и эмоциях. Поэзия Т. содержит субъективистские элементы, свойственные романтикам. Таковы напр. мотивы замкнутости, изолированности личности, невыразимости внутренней жизни индивидуума («Silentium») или же выдвижение субъективных элементов в процессе восприятия («Вчера в мечтах обвороженных»). Однако не эти моменты определяют основную направленность и своеобразие поэзии Т. Поэт стремится передать не свои особенные, индивидуальные переживания или произвольные фантазии, но постичь глубины объективного бытия, положение человека в мире, взаимоотношения субъекта и объекта и т. д. Психологические состояния, личные душевные движения Т. дает как проявления жизни мирового целого. В духе романтизма Т. изображает постижение поэтом сущности бытия за призрачными явлениями как «пророческое» сверхрассудочное озарение—интуицию («Проблеск», «Видение»). Также в соответствии с поэтикой романтизма Т. излагает свои «прозрения» на языке нового мифотворчества, устраняя старую, чисто декоративную мифологию классицизма. Вместо метонимического (сжатого) описания, господствовавшего в амфирной поэзии «пушкинской плеяды», у Тютчева основа поэтического языка—сгущенная метафора.

Космос, «дневной» мир ограниченных, твердых форм сознания, оформленного индивидуального бытия, у Т.—лишь остров, окруженный безликой, хаотической стихией «ночи», бессознательного, беспредельного, из к-рого все возникло и к-рое угрожает все поглотить. Эта постоянная угроза бытию вызывает у Т. острое ощущение хрупкости, неповторимости, мимолетности всех форм, сочувствие всему увядающему, закатывающемуся. Но Т. не ограничивается пониманием «хаоса» как зла, небытия; в нем сказывается то «тайное тяготение к хаосу, борющемуся всегда за новые поражающие формы», к-рое Ф. Шлегель считал отличительным свойством романтизма.

У Т. нет статики, отрешенности от борьбы, нет христианской идиллии, как у иных романтиков вроде позднего Жуковского. Мировая жизнь видится Т. «Среди громов, среди огней,/ Среди клокочущих зыбей, /В стихийном, пламенном раздоре», в напряженной борьбе противоположных сил, в единстве противоположностей «как бы двойного бытия», в непрерывной смене. И Т. слагает пламенные, неистовые гимны «животворному океану», неустанным превращениям бурной стихии, все созидающей, все поглощающей. Хаос, отрицание вводится Тютчевым как необходимая, действенная сила мирового процесса. Вместо эстетики прекрасного, гармонического, завершенного, у Т.—эстетика возвышенного, динамического, грандиозного, даже ужасающего, эстетика борьбы, мятежных порывов, гигантских стихийных сил. Наличие «хаотического», «отрицания» в изображении Т. придает явлениям особую жизненность, свободу и силу. Противоположности переходят друг в друга, перекрещиваются в различных измерениях. Добро переходит в зло; любовь раскрывается как «поединок роковой» и приводит к гибели любящего; «жизни преизбыток» порождает влечение к самоуничтожению; личность, страшащаяся хаоса в мире, в то же время носит хаос в себе как «наследье родовое»; индивидуум страстно самоутверждается, но одновременно хочет «вкусить уничтоженья» и с «беспредельным жаждет слиться»; первооснова бытия—это и мрачная «всепоглощающая бездна», и «животворный океан». В особенности обостряется диалектика Т. на проблеме отношений индивидуума, «я», и мирового целого. В борьбе с индивидуализмом буржуазной культуры Т. развенчивает личность, которая есть лишь «игра и жертва жизни частной»; индивидуальное бытие иллюзорно, в нем дисгармония и зло; поэтому Т. призывает индивидуум к самоотречению, растворению в целом. В условиях русской жизни эти мотивы звучали реакционно. Но в то же время в самом Т. был жив тот «принцип личности, доведенный до какого-то болезненного неистовства», против к-рого он восставал; с крайней силой и сочувствием Т. раскрывает трагизм индивидуального бытия, субъективно законные претензии индивидуума (чей «неправый праведен упрек»), «души отчаянный протест», мятежный голос человеческой личности в согласном «общем хоре» равнодушной природы.

Диалектика Т. сокрушает часто те самые идеалистические «ценности», метафизические основы, на к-рые он хочет опереться. Лозунг христианского смирения уничтожается всем духом его бурно мятущейся поэзии. Христианскому теизму противостоит его пантеизм или панпсихизм, к-рый оказывается лишь одеянием «стыдливого атеиста». Т. полон неверия в бессмертие души («По дороге во Вщиж» и др.), в бога («И нет в творении творца,/И смысла нет в мольбе» и т. д.), он иронически относится к религии («И гроб опущен уж в могилу», «Я лютеран люблю богослуженье», письма), с самоуничтожающей иронией говорит Шеллингу о необходимости «преклониться перед безумием креста или все отрицать». Сверхчувственная интуиция оказывается немощной («Анненковой» и др.), безумием, а пророк—юродивым («Безумие»). Т. внес в поэзию элементы диалектического постижения действительности, но он оставался в кругу идей шеллингианской, догегелевской философии; его поэзия не знает «снятия» противоречий в высшем единстве, ей чужда идея

развития; вскрываемые Т. противоречия (космоса и хаоса, макрокосма и микрокосма, субъекта и объекта и т. д.) остаются неразрешенными во всем их трагизме.

В поэзии Т. заключается переход от барокковой поэзии XVIII в. к романтизму, диалектическому идеализму. Направленность поэзии Т. решительно отлична от пушкинского движения к реализму. Наиболее близкие аналогии Т. дает философская поэзия Шевырева, отчасти Хомякова, Вяземского. Т. ориентировался на Державина, с к-рым его сближает натурфилософская тематика, мотивы ночи, угрожающие блистательному дню, установка на всеобщность, барокковая роскошь образов и метафор, грандиозность, возвышенная патетика ораторской проповеди, «витийственной» оды, пышная звукопись и т. д. Но Т. отбрасывает все эпические элементы оды XVIII в., дает лишь сгусток многозначительных образов, насыщенных философской мыслью и отлитых в форму сжатого, блещущего афоризмами, стихотворения. В то же время ораторские построения и интонации Т. соединяет с музыкальностью Жуковского, создает стих, одновременно величавый, стремительный и плавный, ритмически необычайно богатый и утонченный. Т. широко применяет архаистическую лексику и вообще стилистику XVIII в., но последняя становится для него в значительной мере способом романтической свободы выражения: свободная расстановка ударений (Зе́фир, по́рхай), слов (трудные инверсии вроде «в пророческих тревожат боги снах»), свободные согласования («сквозь слез», «свидетель быв»), переосмысления («колесница мироздания о т к р ы т о катится»), опущение гласных (стебль). Та же романтическая вольность индивидуального выражения проявляется в построении стиха у Т.: асимметрия нетождественных строф, свободное чередование стихов с разным числом стоп, с различными метрами, введение дольников в духе Гейне и т. д. Композиция стихотворений Т. отражает также характер их содержания. Она является обычно двухчастной, развертывается в два параллельных плана; при этом обнаруживается или тождество обоих рядов («В душном воздухе молчанье», «Фонтан»), или противоположность («День и ночь», «Яркий снег сиял в долине»), или происходит метаморфоза явлений, переживания, переход в противоположность («Венеция», «Твой милый взор»). Влияние поэзии Т. на русскую лит-ру в XIX в. было невелико. Большое воздействие как своим содержанием, так и своей формой она оказала на философскую лирику позднего Фета и особенно на символистов—Брюсова, Вяч. Иванова, Сологуба и др.

Библиография: I. Стихотворения, СПБ, 1854 [в журн. «Современник», СПБ, 1854, т. XLIV, кн. 3, и т. XLV, кн. 5 и отдельно; первое прижизненное собр. стихов поэта; ред. издания был И. С. Тургенев]; Стихотворения, М., 1868 [второе прижизненное изд.; ред. И. С. Аксакова при участии П. И. Бартенева]; Стихотворения. Новое издание... [Изд. «Русск. архива»], М., 1883; то же, М., 1886; Стихотворения. Изд. «Русск. архива», М., 1899; Сочинения. Стихотворения и политические статьи, СПБ, 1886; то же, 2 изд., испр. и доп., СПБ, 1900; Полное собрание сочинений. Под ред. П. В. Быкова, изд. А. Ф. Маркс, кн. 1—3, СПБ, 1913 [прилож. к журн. «Нива»; с критико-биографическим очерком, написанным В. Я. Брюсовым]; Тютчевиана. Эпиграммы, афоризмы и остроты Ф. И. Тютчева. Предисловие Г. Чулкова, издание «Костры», М., 1922; Избранные стихотворения. Ред., биография и примеч. Г. Чулкова, Гиз, М.—П., 1923; Новые стихотворения. Ред. и примеч. Г. Чулкова, изд. «Круг», М.—Л., 1926; Полное собрание стихотворений. Ред. и комментарии Г. Чулкова. Вступ. статья Д. Д. Благого. Тт. I—II. Изд. «Academia», М.—Л., 1933—1934; Стихотворения. Ред., биографич. очерк и примеч. Г. Чулкова. ГИХЛ, М., 1935; Стихотворения. Общ. ред. и вступ. ст. В. Гиппиуса, изд. «Советский писатель» [Л.], 1936 (в серии: Библиотека поэта, малая серия, № 37); Письма Т. ко второй жене, «Старина и новизна», 1914, XVIII, 1915, XIX, 1916, XXI, 1917, XXII.

П. Н е к р а с о в, Русские второстепенные поэты, «Современник», 1850, XIX; Т[ургенев] И., Несколько слов о стихотворениях Тютчева, «Современник», СПБ, 1854, т. XLIV, кн. 4; Ф е т А., О стихотворениях Ф. Тютчева, «Русское слово», СПБ, 1859, февр.; А к с а к о в И. С., Биография Федора Ивановича Тютчева, М., 1886 (первонач. в журн. «Русский архив», М., 1874, кн. 2); Б р ю с о в В., Ф. И. Тютчев, Летопись его жизни, «Русский архив», М., 1903, №№ 11 и 12; 1906, № 10; Е г о ж е, Легенда о Тютчеве, «Новый путь», СПБ, 1903, ноябрь; М е л ь ш и н Л. (П. Ф. Гриневич), Очерки русской поэзии, СПБ, 1904 (ст. «На высоте»); Б р а н д т Р. Ф., Материалы для исследования «Федор Иванович Тютчев и его поэзия», «Известия Отделения русск. яз. и слов. Акад. наук», СПБ, 1911, т. XVI, кн. 2 и 3; Э й х е н б а у м Б., Мелодика русского лирического стиха, П., 1922; Т ы н я н о в Ю., Архаисты и новаторы, [Л.], 1929 [ст. «Пушкин и Тютчев», «Вопрос о Тютчеве»]; Т ю т ч е в, Сборник статей. Сост. А. Тиняков. Под ред. А. Волынского, СПБ, 1922 [статьи Некрасова, Тургенева, Фета, И. Аксакова, В. Соловьева, А. Волынского, Горнфельда, Саводника, Брюсова, Дарского]; Тютчевский сборник (1873—1923), П., 1923 [статьи Г. Чулкова, П. Быкова, Б. Томашевского, Ю. Тынянова, Д. Благого]; Б л а г о й Д. Д., Тургенев—редактор Тютчева, в кн.: Тургенев и его время, Первый сб. под ред. Н. Л. Бродского, М.—П., 1923; Ф. И. Тютчев в письмах к Е. К. Богдановой и С. П. Фролову (1866—1871). С предисл. и примеч. Е. П. Казанович, Л., 1926; Урания. Тютчевский альманах. Под ред. Е. П. Казанович, Л., 1928 [ст. Л. Пумпянского, Г. Чулкова, К. Пигарева, Е. Казанович, Д. Благого, С. Дурылина и ряд новых публикаций писем поэта]; Мурановский сборник. Вып. 1, [М.], 1928 [статьи Г. Чулкова, К. Пигарева, Д. Благого и ряд публикаций писем Т.]; Ч у л к о в Г., Летопись жизни и творчества Ф. И. Тютчева, изд. «Academia», М.—Л., 1933; Сб. «Звенья», I, II, III—IV, М.—Л., 1932—1934 [статьи, материалы и публикации новых текстов поэта К. Пигарева, Г. Чулкова, Е. Казанович]; Б р и к с м а н М., Ф. И. Тютчев в Комитете цензуры иностранной, в сб.: Литературное наследство, кн. 19—21, М., 1935; П и г а р е в К., Ф. И. Тютчев и проблемы внешней политики царской России, там же; Е г о ж е, Судьба литературного наследства Ф. И. Тютчева, там же; Благой Д., Три века, 1933; «Русские поэты—современники Пушкина», 1937 (очерк Вольпе).

III. Б л а г о й Д., Библиография о Ф. И. Тютчеве [1819—1923 гг.], в кн.: Тютчевский сборник, П., 1923; Б[лагой] Д., Тютчевиана за 1923—1928 гг.— в кн. «Урания», Тютчевский альманах, Л., 1928. Новейшую библиографию см. в кн.: Стихотворения Т., ГИХЛ, 1935.

Б. Михайловский

ТЯНЬ-ХАНЬ [род. в конце XIX в.—]—выдающийся китайский драматург, поэт, режиссер и кинематографист. Сын мелкого землевладельца из провинции Хунань. Изучал лит-ру в Японии. Вернувшись в Китай, Т.-Х. выпустил перевод двух шекспировских пьес и том небольших, проникнутых лиризмом пьес, которые пользовались успехом у читателя. В 1926 две его пьесы были впервые поставлены в Шанхае режиссером Чжу. Т.-Х. перевел также несколько японских пьес.

В 1926 Т.-Х. была написана пьеса «Холм желтых цветов», сюжетом которой является мученичество 72 героев первой китайской революции. Эта пьеса была первой частью незаконченной «Желтой трилогии», отмеча-

ющей три этапа в развитии китайской революции.

В том же году Т.-Х. основал киностудию и создал фильм «Иди в народ» по своему же сценарию. В этом фильме—зачатки его социалистических тенденций.

В 1927 Т.-Х. был назначен директором шанхайского колледжа искусств, в котором он организовал драматический кружок. Этот кружок в 1928 был превращен в театральную группу «Нань-го» (Южная страна), которая поставила ряд коротких пьес, написанных Т.-Х.

В начале 1929 в театре появилась пьеса Т.-Х. «Танцы огня». Здесь Т.-Х. впервые сознательно и серьезно трактовал социальные проблемы, отходя от прежнего своего лирического сентиментализма.

В 1930 Тянь-Хань присоединился к лиге левых писателей. Тогда же при деятельном участии Тянь-Ханя была организована лига левых театров.

В начале июня 1930 Т.-Х. была поставлена «Кармен», переделанная им в пьесу по повести Мериме. Пьеса была пронизана революционными мотивами, и потому постановка ее вызвала преследования со стороны полиции, что принудило Т.-Х. уйти в подполье. Когда японцы в 1931 оккупировали Манчжурию, Т.-Х. написал несколько коротких пьес для проведения антияпонской и антимилитаристской кампании. С 1931 Т.-Х. написал целый ряд коротких пьес, к-рые ставились и сейчас ставятся передовыми театрами, школьными драмкружками и рабочими труппами «Синей блузы». Главные из этих пьес: «Колокол звонит», «Семь женщин в бурю», «Потоп», «Дождливый май», «Лунная соната», более поздняя «Буря над Ян-цзы-цзян» [1934] и др.

Начиная с 1932, несмотря на свое нелегальное положение, Т.-Х. создал ряд прекрасных фильмов антиимпериалистического и антифеодального содержания, принимаемых широкими массами с энтузиазмом. *э. с.*

У

УАЙЛЬД Оскар [Oscar Fingall o'Flaherty Wilde, 1856—1900]—известный английский писатель, происходил из ирландской дворянской семьи; отец—выдающийся врач и ученый. У. окончил Оксфордский ун-т. С юных лет У. становится великосветским денди, законодателем мод. В печати У. выступил со сборником «Стихотворения» [1881], написанным



в духе прерафаэлитов. С 1883 подолгу жил в Париже, воспринимая сильное влияние французской лит-ры, гл. обр. Готье, Бодлера, парнасцев и декадентов. В 1883 написал в духе елизаветинской драмы трагедию в стихах «Герцогиня Падуанская» (The Duchess of Padua). Период зрелого и интенсивного лит-ого творчества У. охватывает 1887—1895. В эти годы появились: сборник рассказов «Преступление лорда А. Севиля» (Lord Savile's crime, 1887), два тома сказок «Счастливый принц» (The Happy prince, 1888) и «Гранатовый домик» (A Hous of pomegranates, 1892), цикл диалогов и статей, излагающих эстетические взгляды У.—«Упадок лжи» (The Dacay of Lying, 1889), «Критик как художник» (The Critic as Artist, 1890) и др. В 1891 вышло в свет наиболее прославленное произведение У.—роман «Портрет Дориана Грея» (The Picture of Dorian Gray). С 1892 начал появляться цикл великосветских комедий У., написанных в духе драматургии Ожье, Дюма-сына, Сарду,—«Веер леди Уиндермир» (Lady Windermere's Fan, 1892), «Незначительная женщина» (A woman of no importance, 1893), «Идеальный муж» (An ideal husband, 1894), «Как важно быть серьезным» (The importance of being earnest, 1895). Эти комедии, лишенные действия и характерности персонажей, но полные остроумной салонной болтовни, эффектных афоризмов, парадоксов, имели большой успех на сцене. В 1893 У. написал на французском яз. драму в стихах «Саломея», имевшую еще больший успех. Блестящая карьера У. была пресечена двумя годами каторжной тюрьмы, к к-рой он был приговорен по обвинению в гомосексуализме. В тюрьме он написал свои последние произведения—«Балладу Редингской тюрьмы» (Ballade of Reading Gaot, 1898) и свою исповедь «De profundis» (1897, опубл. 1905). В Англии У. был подвергнут бойкоту. Прожив еще 3 года в одиночестве и нищете, неспособный к творчеству, У. умер в 1900 в Париже.

Основной образ у Уайльда—денди-вивер, апологет аморального эгоизма и праздности. Он борется со стесняющей его традиционной «рабьей моралью» в плане измельченного ницшеанства. Конечная цель индивидуализма У.—полнота проявления личности, усматриваемая там, где личность нарушает установленные нормы. «Высшие натуры» У. наделены утонченной извращенностью. Пышный апофеоз самоутверждающейся личности, разрушающей все преграды на пути своей преступной страсти, представляет собой «Саломея». Соответственно кульминационной точкой эстетизма У. оказывается «эстетика зла». Однако воинствующий эстетический имморализм является у У. лишь исходным положением; развитие идеи всегда приводит в произведениях У. к восстановлению прав этики.

Любуясь Саломеей, лордом Генри, Дорианом, У. все же вынужден осудить их. Ницшеанские идеалы терпят крушение уже в «Герцогине Падуанской». В комедиях У. совершается «снятие» имморализма в комическом плане, его имморалисты-парадоксалисты оказываются на практике блюстителями кодекса буржуазной морали. Почти все комедии строятся на искуплении некогда совершенного антиморального поступка. Следуя по пути «эстетики зла», Дориан Грей приходит к уродли-



Мазерель. Иллюстрация к «Балладе Редингской тюрьмы» О. Уайльда. Изд. 1923, Мюнхен

вому и низменному. Несостоятельность эстетического отношения к жизни без опоры в этическом—тема сказок «Звездное дитя» (The star child), «Рыбак и его душа» (The Fisherman and his soul). Рассказы «Кентервильское привидение» (The Canterville ghost), «Натурщик-миллионер» и все сказки У. кончаются апофеозом любви, самопожертвования, сострадания к обездоленным, помощи бедным. Проповедь красоты страдания, христианства (взятого в этико-эстетическом аспекте), к к-рой У. пришел в тюрьме (De profundis), была подготовлена в его предшествующем творчестве. Не чужд был У. и заигрываний с социализмом [«Душа человека при социалистическом строе» (The soul of man under socialism, 1891)],к-рый в представлении У. ведет к праздной, эстетской жизни, к торжеству индивидуализма. Этот своеобразный «потребительский» псевдосоциализм У. рекомендует «в интересах самих богатых».

Искусство У. было искусством буржуазного декаданса империалистической эпохи. Если У. часто иронизирует над светской средой, над ее пустотой, лицемерием, то это не более как благожелательная критика своего класса. Его проповедь филантропии, внутреннего совершенствования членов господствующего класса, даже некоего «социализма», все это теснейшим образом связано с традициями торийского реформаторства, с отзвуками идей «Молодой Англии», с тем буржуазным или консервативным социализмом, о к-ром К. Маркс и Ф. Энгельс в «Манифесте коммунистической партии» пишут: «Известная часть буржуазии желает излечить общественные недуги для того, чтобы упрочить существование буржуазного общества».

Творческий метод У., соприкасаясь с импрессионизмом, далеко не совпадает с ним. Отталкиваясь от реализма, У. приходит не столько к субъективированию картины мира, сколько к формалистическому эстетизму, декоративизму.

В стихах, сказках, романе У. красочное описание вещественного мира оттесняет повествование (в прозе), лирическое выражение эмоций (в поэзии), давая как бы узоры из вещей, орнаментальный натюрморт. Основной объект описания—не природа и человек, а интерьер, натюрморт: мебель, драгоценные камни, ткани и т. п. Стремление к живописной многокрасочности определяет тяготение У. к восточной экзотике, а также к сказочности. Для стилистики У. характерно обилие живописных, подчас многоярусных сравнений, часто развернутых, крайне детализированных. Сенсуализм У., в отличие от импрессионистического, не ведет к разложению предметности в потоке ощущений; при всей красочности стиля Уайльда для него характерны ясность, замкнутость, граненость формы, определенность предмета, не расплывающегося, но сохраняющего четкость контуров. Простота, логическая точность и ясность языкового выражения сделали хрестоматийными сказки Уайльда.

У. с его погоней за изысканными ощущениями, с его гурманским физиологизмом чужд метафизических стремлений. Фантастика У., лишенная мистической окраски, является либо обнаженно-условным допущением, либо сказочной игрой вымысла. Из сенсуализма У. вытекает известное недоверие к познавательным возможностям разума, скептицизм. В конце жизни, склоняясь к христианству, У. воспринял его лишь в этическом и эстетическом, а не в собственно религиозном плане. Мышление у У. приобретает характер эстетической игры, выливаясь в форму отточенных афоризмов, поражающих парадоксов, оксюморонов. Главную ценность получает не истинность мысли, а острота ее выражения, игра слов, преизбыток образности, побочных смыслов, к-рый свойственен его афоризмам. Если в иных случаях парадоксы У. имеют целью показать противоречие между внешней и внутренней стороной изображаемой им лицемерной великосветской среды, то часто их назначение—показать антиномичность нашего рассудка, условность и относительность

наших понятий, ненадежность нашего знания. У. оказал большое влияние на декадентскую литературу всех стран, в частности на русских декадентов 90-х гг.

Библиография: I. Collected works, ed. by R. Ross, 14 vls, L., 1907—1909; Собр. соч. в 7 тт., изд. Саблина, 1906—07; Собр. соч. в 4 тт., изд. Маркса, отд. соч. в изд. «Скорпион», «Польза» и др.

II. Symons A., Studies in prose and verse, L., 1904; Его же, A Study of O. Wilde, L., 1931; Sherard R. H., The Life of O. Wilde, L., 1906 [переиздание]; Его же, The Real O. Wilde, L., 1917, Ransome A., O. Wilde, L., 1912; Hopkins R. T., O. Wilde, a study of the man and his work, L., 1913; Richter H., O. Wildes Dichterische Persönlichkeit, «Englische Studien», 1912, Bd. 45; Harris F., O. Wilde, his life and confession, 3 rd. ed., 2 vls, N. Y., 1918; Millard C. S., O. Wilde and the aesthetic movement, Dublin, 1920; Bendz E., O. Wilde a retrospect, Göteborg, 1921; Hagemann C., O. Wilde, Stuttgart, 1925; Choisy L. F., O. Wilde, P., 1927; Davray H., O. Wilde, P., 1928; Lemonnier L., La vie d'Oscar Wilde, P., 1931; Braybrooke P., O. Wilde, 2 nd ed., L., 1932; Renier G., O. Wilde, P., 1933; Венгерова З., Лит. характеристики, СПБ, 1897; Коган П., Очерки по ист. зап.-европ. лит., т. III; Чуковский К., Уайльд, П., 1922; Аксельрод Л., Мораль и красота в произв. Уайльда, Ив.-Возн., 1923.

III. Mason S., Bibliography of O. Wilde, London, 1914.

Б. Михайловский

УАЙЛЬДЕР Торнтон [Thornton Wilder, 1897—]—американский писатель. Детство провел в Китае, где отец его был генеральным консулом. Имеет степень д-ра лит-ры; занимался преподаванием. Первая книга У. вышла в 1926.

У.—ученый антиквар и изощренный стилист, подражающий А. Франсу. У. создал форму миниатюрной одноактной пьесы, преимущественно на религиозные темы. Основная идея творчества У., согласно его собственному заявлению, это—«возрождение, с помощью Красоты и Риторики, религиозного духа в американской лит-ре». Наиболее популярный роман У.—«The Bridge of San Luis Rey» [1927]. Полемика, разгоревшаяся вокруг статьи М. Голда о творчестве У. («New Republic», ноябрь—декабрь 1930), показала, что У. представляет идеи католической ортодоксии в современной североамериканской лит-ре.

Библиография: I. The Cabala, N. Y., 1926; Angel that troubled the warters and other plays, N. Y., 1928; Woman of Andros, N. Y., 1930; The Long Christmas Dinner and other plays in one act, N. Y., 1931; Heaven's My Destination, N. Y., 1935.

III. Gold M., Wilder, prophet of the Gentle Christ, «New Republic», 1930, 22/X.

З. Г.

УАЙТ Стюарт Эдуард [Stewart Edward White, 1873—]—американский писатель, выдающийся путешественник.

Р. в семье лесопромышленника, вырос в лесу, в лагерях, на реке со сплавщиками; работал на золотых приисках. В 1893 окончил университет, в 1903 получил докторскую степень в Мичигане. С 900-х гг. начинается серия путешествий У. по Гудзонову заливу, затем в горах Сиерры—1904, в 1911—первая экспедиция в Африку, в 1926—вторая. Во время мировой войны У. служил в полевой артиллерии.

Приключенческие романы У. построены на обширном материале его путешествий. «The Westerners», 1901, и «The Claim Jumpers», 1901, были написаны на золотых приисках, «The blazed Trail», 1902—в лагере лесосплавщиков, «The Pass», 1906—в горах Сиерры, «Secret Harbon», 1925—на борту яхты, крейсировавшей между Британской Колумбией и Аляской, «Lions in the Path», 1926—в хижинах Центральной Африки. Его романы проникнуты своеобразной «географической романтикой».

Крупнейшие исторические романы У.—калифорнийская серия: «Cold», 1913, «The Gray Dawn», 1915, и «The Rose Dawn», 1920. В 1932—1933 появляются в свет «Long Rifle», 1932, и «Ranchero», 1933, история приключений потомка пионеров и героев освободительных войн.

В идеализированном историческом прошлом У. воспевает «героическую юность Америки», противопоставляя ее современной американской действительности. Географическая и историческая романтика У.—идеализация империалистических тенденций американского капитализма начала XX в.

Библиография: II. Baldwin C. C., The Man who makes our novels, N. Y., 1924, p. 546—5554; Overton G. M., Authors of the day, N. Y., 1933, p. 243—253; Authors today and yesterday, ed. by S. J. Kunitz, N. Y., 1934; Manly J. M. a. Rickert E., Contemporary american literature, L., s. a.

УГАРТЕ Мануэль [Manuel Ugarte, 1878—]—аргентинский писатель и публицист, один из значительнейших деятелей «креолизма». Показу самобытного латино-американского человека, «креола», и родной ему обстановки посвящены первые произведения У., в частности, имевшие особое значение «Рассказы о Пампе» (Cuentos de la Pampa, 1903). В дальнейшем У. занялся активной политической пропагандой объединения Латинской Америки и борьбы против вмешательства США в ее дела. Вступив в соц.-дем. партию, У. вскоре разошелся с партией, недовольный ее слишком слабым сопротивлением нажиму США на Латинскую Америку.

В течение ряда лет У. разъезжал по Америке, резко выступая против «доктрины Монроэ» и противопоставляя ей лозунг «Латинская Америка для латино-американцев». Свои положительные доктрины культурного единства латино-американских республик он изложил в книге «Будущее Латинской Америки» (El porvenir de la América latina, 1911) и ряде др. «Судьба континента» (El destino de un Continente) повествует об обстановке его деятельности: суровое осуждение и преследования со стороны властей и горячее сочувствие интеллигенции, студенческой молодежи, рабочих.

Мировая война и последовавшее за ней усиление контроля США над Латинской Америкой вызвали еще более резкий отпор со стороны У., резко выступавшего против опиравшихся на иностранный капитал правительств; У. принужден был эмигрировать в Европу. Оставаясь на прежних позициях самобытного культурного развития Латинской Америки, У. выступал против коммунистического влияния (La Patria Grande—«Великая родина»), но, с другой стороны, он не присоединился и к сторонникам реакции в латино-американских странах. Влияние У. в последние годы сильно упало.

Библиография: I. Русский перев. «Любовь Бентоса Сагреры», М., 1930 (четыре рассказа У.).
II. Giusti R. F., Noestros poetas jovenes, Buenos-Aires, 1912; Contreras F., L'esprit de l'Amérique espagnole, P., 1931.

УДАРЕНИЕ или **АКЦЕНТ** [лат.]—выделение отдельных элементов в потоке звуков речи, осуществляемое или путем усиления мускульного напряжения и напора выдыхаемой воздушной струи (У. экспираторное, называемое также силовым, тоническим или динамическим), или путем изменений высоты голосового тона (У. музыкальное, называемое также мелодическим У. или тоном). И в том и в другом случае необходимо рассматривать отдельно явления У. в слоге, слове и целом предложении.

I. У. в слоге. Как показывают наблюдения над развитием языков, засвидетельствованных в памятниках древней письменности, во многих случаях система экспираторного У. сменяет более раннюю систему музыкального У. Так напр. в древнегреческом и древнеиндийском языках У. было мелодическим, тогда как в новогреческом и новоиндийских языках оно является экспираторным. Отсюда неоднократно высказывавшееся рядом ученых утверждение о более архаическом характере музыкального У. Однако вопрос о соотношениях музыкального и экспираторного У. нуждается в дополнительных исследованиях.

Из современных языков Европы музыкальным У. обладают литовский, сербский и скандинавские; далее, широко используют музыкальное У. языки Д. Востока (китайский, японский), юго-восточной Азии (аннамский, таи, бирманские), малайско-полинезийские языки и языки Центральной и Южной Африки; наконец грамматическая традиция древности сохранила достаточно точные указания о музыкальном У. древнегреческого и древнеиндийского языков. В пределах слога высота голосового тона может варьироваться весьма значительно; возможны также различные комбинации повышений и понижений голосового тона. Так устанавливаются следующие основные типы музыкального У.: ровный высокий или ровный низкий тоны, восходящий или нисходящий тоны, наконец, сложные тоны—восходяще-ровный высокий, нисходяще-ровный низкий, восходяще-нисходящий и т. д.

Экспираторное У., обычное в огромном большинстве современных языков Европы, Азии, Северной Африки, менее богато вариациями. В пределах слога экспираторное У. может обладать большей или меньшей силой (слоги сильные, полусильные и слабые), что приводит к наличию «главных» и «второстепенных» У. в пределах одного слова. Далее оно может сохранять свою силу равномерно на протяжении всего ударного слога (stark geschnittener Akzent Сиверса), постепенно ослабевать (schwach geschnittener Akzent Сиверса) или вновь усиливаться после некоторого ослабевания (двухвершинное У.): последняя форма У. в процессе развития языка неоднократно приводит к образованию дифтонгов. Наконец следует отметить, что сила экспираторного У. различна в отдельных языках; так напр. У. сильнее в русском, немецком, английском языках, чем во французском.

II. У. в слове. В языках моносиллабических как напр. язык китайский, слоговое У. естественно совпадает с У. словесным; иначе обстоит дело в языках многосложных. Здесь У. становится одним из признаков отдельного слова, или указывая самым местом своим на конец слова, или располагая в определенной последовательности (по тону или по силе) все слоги слова в отношении к слогу ударному. В первом случае принято говорить о языках с постоянным местом ударения (так напр. в чешском и венгерском У. падает на первый слог слова, во французском и турецком—на последний слог, в польском и малайском—на предпоследний); во втором—о языках со свободным или подвижным ударением (как напр. в русском языке). Впрочем, термин «свободное» или «подвижное» У. означает здесь лишь то, что У. в этих языках может приходиться на любой слог слова; самое же место У. всякий раз обязательно и не может быть изменено; более того, У. часто дифференцирует созвучные грамматические формы и пары слов,—ср. «руки́» (Р. ед.)—«ру́ки» (И. мн.), «бе́га» (Р. ед.)—«бега́» (И. мн.). Следует, однако, отметить, что группа слогов, объединенных У. (т. наз. «речевой такт»), и слово, как единица грамматическая и семантическая, не всегда совпадают: с одной стороны, слова связной речи могут примыкать друг к другу, теряя самостоятельное У. (выступать в качестве проклитик и энклитик)—ср. русск. «ушёл я/по́д-вечер/ из́ дому», где слова «я», «вечер», «дому» не имеют на себе У. С другой стороны, слово в известных условиях может иметь, помимо главного У., второстепенное У.,—ср. русск. «о́днообра́зный», «ди́алекти́ческий». Те же явления наблюдаются и в языках с музыкальным ударением.

Одним из следствий ослабления безударных слогов в языках с сильным экспираторным У. является изменение качества и количества их гласных—так наз. редукция гласных. Ее можно наблюдать напр. в русском языке. Здесь особенно сильно редуцируются гласные слога, предшествующего предударному слогу, и слога, следующего за ударным; слабее—гласные более отдаленных от ударного слогов, и еще слабее—гласные предударного слога,—ср. напр. «сковорода́», «перевернýлась». Редукция гласных необязательна, однако, в языках с экспираторным У.; во многих языках она отсутствует, как в языках французском и грузинском, где редукция неударяемых слогов совершенно недопустима.

III. У. в предложении. Распределение музыкальных и силовых У. в речевом целом не зависит от характера У. в слоге и слове; напротив, именно языки с экспираторным У. особенно широко используют изменение голосового тона для передачи смысловых оттенков высказывания—для так наз. интонации. С другой стороны, усиление У. на одном из слов предложения (так наз. логическое или фразовое У.) определяет часто смысл всего сообщения; так в предложении «отец дал ему книгу» логическое У., падая на каж-

дое слово, придает примерно следующие оттенки высказыванию—«о т е ц (не чужой) дал ему книгу», «отец д а л (не подарил) ему книгу», «отец дал е м у (не другому) книгу», «отец дал ему к н и г у (не игрушку)» и т. п. Иногда возможны даже сдвиги словесного У., связанные с семантикой сообщения; таковы напр. сдвиги У., вызванные эмфазой, стремление подчеркнуть наличное в высказывании противоположение, вновь вводимое понятие и т. п.; ср. напр. сдвиги У. в таких высказываниях, как: «п я т надцать, не ш е с т надцать», «с у б ъективный, не о б ъективный» и т. п.

Библиография: см. «Фонетика».

УДМУРТСКИЙ ЯЗЫК [раньше называвшийся вотяцким или вотским]—распространен в Удмуртской АССР, а отчасти и за ее пределами, западнее, а также южнее, юго-восточнее и восточнее (в Татарской АССР, в Башкирской АССР, в Свердловской области, в Сибири). По переписи 1926, на У. яз. говорило 509 тыс. человек. Вместе с языком коми У. яз. образует п е р м с к у ю (по акад. Марру—в о л к а м с к у ю) подгруппу ф и н н о-у г о р с к и х языков.

Фонетическая система У. яз. включает 7 гласных и 26 согласных фонем. В новых словах состав согласных восполняется некоторыми согласными, известными в русском языке. Ударение падает обычно на последний слог слова, но не без исключений.

Синтактико-морфологическая система У. яз. весьма своеобразна. Отношения между определением и определяемым, прямым дополнением и глагольным сказуемым часто определяются не морфологическими показателями, а порядком слов. Так, л ю г ы т ш у н д ы значит «светлое солнце», а ш у н д ы л ю г ы т—«солнечный свет». Склонение относительно сложно. Различается свыше десяти падежей, два числа и кроме того ряды—беспритяжательный и притяжательные («мой», «твой», «его», «наш», «ваш», «их»); грамматических родов нет. Спряжение, наоборот, относительно несложно. Различаются три лица, два числа и небольшое количество времен и наклонений. К спряжению примыкает значительное число образований инфинитивного, деепричастного и причастного типов, к-рые используются для построения сугубо распространенного простого предложения (простого предложения, вмещающего содержание сложного предложения). Среди знаменательных слов резко противостоят друг другу только глагол и имя в расширенном значении. В рамках имени в расширенном значении различия между существительным, прилагательным и т. д. вплоть до наречия только слегка намечены. Среди служебных слов выделяются послелоги и союзы. Последние получают все большее значение в связи с развитием сложного предложения.

Словарь У. яз., как это показал акад. Н. Я. Марр, представляет большой интерес в палеонтологическом отношении; для историка он представляет также немалый интерес, т. к. отражает причерноморские, чувашские, татарские, русские связи удмуртов.

До Великой Октябрьской социалистической революции У. яз. по существу не имел литературного оформления, ибо существовала лишь незначительная, написанная на плохом языке, по преимуществу миссионерская литература. Лит-ое оформление У. яз. началось по существу лишь после революции. Характерными особенностями этого процесса являются, во-первых, рост форм сложного предложения и, во-вторых, огромное обогащение словаря, отчасти на основе заложенных в языке возможностей, отчасти на основе использования иноязычной и интернациональной терминологии.

Г р а ф и к а У. яз. построена на основе русского алфавита.

Гласные удмуртского языка

	Задние		Передние	
Верхн.	*у* (*ю*)	*ы*		*и* (*й*)
Средн. по выс.	*о* (*ё*)	*ӧ*		*е* (*э*)
Нижн.		*а* (*я*)		
	Огубл.	Не огубл.		Не огубл.

Примечания: *ӧ* обозначает *о*, лишенное огубления; *ю*, *ё*, *я* обозначают *у*, *о*, *а* в комбинации с предшеств. *й* или после мягкого согл.; *и*, *е* обозначают гласные в комбинации с предшеств. *й* или после мягкого *д*, *з*, *л*, *н*, *с*, или *т* (а первое также в начале слога); *й*, *э* обозначают те же гласные в ост. случаях. Кроме слоговых гласных, существует гласный нелоговой. О его обозначении см. выше об *ю*, *ё*, *я* и *и*, *е*.

Согласные удмуртского языка

	Задненяз.	Переднеяз.		Губн.
Ш у м н ы е				
Мгнов. звонк.	*г*	*д*	*дь*	*б*
» глух.	*к*	*т*	*ть*	*п*
Длит. звонк.		*жс*, *з*	*зь*	*в*
» глух.		*ш*, *с*	*сь*	
Сложн. звонк.		*жс*	*ӟ*	
» глух.		*ӵ*	*ч*	
С о н о р н ы е				
Боковые . . .		*л*	*ль*	
Дрожащие .		*р*		
Носовые . . .		*н*	*нь*	*м*
		Непалат.	Палат.	

Примечания: *жс*—сложн. согл. с элементами *д* и *жс*; *ӵ*—сложн. согл. с элементами *т* и *ш* (твердое *ч*); *ӟ*—сложн. согл. с элементами *дь* и *жсь*; *ч*—сложн. согл. с элементами *ть* и *шь* (мягкое *ч*); об обозначении мягкости см. выше об *ю*, *ё*, *я* и *и*, *е*. В новых словах употребляются также *х*, *ц*, *ф*.

Библиография: Е м е л ь я н о в А. И., Грамматика вотяцкого языка, Л., 1927 (с указанием более старой лит-ры). С л о в а р и: W i e d e m a n n F. J., Syrjänisch-deutsches Wörterbuch nebst einem wotjakisch-deutschen im Anhange, SPB, 1880; Е г о ж е, Zusätze und Berichtigungen zu dem syrjänisch-deutschen und wotjakisch-deutschen Wörterbuch, «Bulletin de l'Académie Imperiale des Sciences de St.-Petersbourg», t. XXXI, 1887, № 3, pp. 293—337; M u n k á c s i B., Lexicon linguae votjaticale. A votjak nyllv szótara, ч. I—

IV, Budapest, 1890—1896 [удмуртск.-венгерск.-немецк.]; Wichmann I., Die tschuwassischen Lehnwörter in den permischen Sprachen, Helsingfors, 1903; Его же, Zur Geschichte des Vokalismus der ersten Silbe im Wotjakischen mit Rücksicht auf das Syrjänische, Helsingfors, 1915; Марр Н. Я., Избранные работы, т. I—V (по указателям в каждом томе); Чхаидзе М. П., Н. Я. Марр и языки финской системы в сб. «Язык и мышление», т. VIII, изд. Академии наук СССР, М.—Л., 1937.

УЗБЕКСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. Основой, на к-рой развивалась узбекская лит-ра, является устное народное творчество, в течение многих веков отражавшее стремление узбекского народа к лучшей жизни, к освобождению от гнета феодалов—ханов, беков,—ишанов и мулл. Народные поэты—бахши—призывали к борьбе против поработителей и угнетателей народных масс.

В узбекском фольклоре наиболее развит эпос; насчитывается свыше двухсот эпических поэм, множество легенд, а также эпических песен и т. п. Популярны сатирические новеллы Насреддина Афанди, разоблачающие ханов и баев. Примечательно, что в устном народном творчестве нет национальной и географической ограниченности: в нем фигурируют люди разных наций и стран—китаец, иранец, туркмен, негр и др. («Фархад и Ширин», «Кундуз Юлдуз»). Героем народного эпоса является не только мужчина, но и женщина, образ к-рой лишен сентиментальных черт: рука об руку с мужчиной она борется против угнетателей за свое освобождение. Народ в произведениях узбекского фольклора всегда изображается в борьбе против враждебных сил,—злых духов, драконов,—в чьих образах символически выражаются представления народа об угнетателях. Герои всегда побеждают врага. К более древним произведениям узбекского фольклора следует отнести цикл эпических поэм: «Кёр-оглы» и поэму «Алпамыш». Из цикла богатырских поэм «Кёр-оглы», наиболее популярна поэма «Равшан-Хон»; она перерабатывалась лучшими народными поэтами в течение многих веков. Это поэма о преображающей силе любви, она пронизана глубоким оптимизмом. Поэма «Алпамыш», возникшая, по мнению некоторых узбекских фольклористов, 10 столетий тому назад, вошла в фольклор всех народов Средней Азии. «Алпамыш»—поэма о мужестве, отваге, храбрости и ненависти к врагам. Она изобилует остроумными афоризмами, яркими метафорами, пестрит красочными пейзажами. Поэма свидетельствует о богатстве узбекского языка.

Более древний узбекский эпос еще полностью не разработан и недостаточно систематизирован. Сравнительно лучше изучен узбекский фольклор XIX в. Виднейшими народными поэтами этого века были: Джуман Халмурадов, прозванный народом «Бульбуль» (соловей), Юлдаш Маматкулов, известный под именем Юлдаш-шаир, Джасак Халмухамедов, известный под именем Джасак-бахши, Кичик-буран. Ряд поэтов, родившихся в конце XIX в., начал выступать на арену после советизации Узбекистана.

У. л. насчитывает много веков существования, но фазы ее развития до настоящего времени в должной мере не изучены.

Дошедшие до нас памятники древнейшей У. л. возникли на территории, где обитали племена, впоследствии вошедшие в состав узбекской народности (племя же узбеков пришло в Среднюю Азию в XV в.). Памятники древней У. л. восходят к XII в. Это в основном произведения религиозно-дидактического характера, созданные религиозно-мистической лит-ой школой Ахмеда Яссави (ум. в 1166), основоположника яссавийского суфизма, одного из течений мусульманского мистицизма. Дошедшие до нас с некоторыми изменениями сочинения Ахмеда Яссави—«Хикмат», Сулеймана Бакырган (ум. в 1192)—«Бакырган», «Ахыр Заман» и др. излагают в стихах религиозно-философские идеи суфизма.

В начале XIII в. Среднюю Азию завоевали монголы. Экономической и культурной жизни страны был нанесен сокрушительный удар. Ученые, писатели, поэты из различных пунктов Средней Азии эмигрировали в другие страны (Египет, Золотую Орду, Малую Азию). Поэты Кутб, Хоразми, Ходжанди возглавили дворцовое лит-ое движение Золотой Орды. В Мавераннахре во время владычества монголов не было сколько-нибудь заметного сдвига в лит-ре. Из произведений этого периода нам известны: «Кыссаи Юсуф» (Повесть о Юсуфе, написана в 1233) Али, «Кыссасуль Анбия», написанная Насреддином Рабгузи в 1310 под влиянием уйгурской лит-ры, «Муфтархуль Адль» неизвестного автора. Период владычества монголов характерен возвратом к иранскому (персидскому) языку,—многие поэты начинают писать свои произведения на этом языке.

В XIV в. после установления господства Тимура в Средней Азии и Иране начинается интенсивное развитие У. л., достигающее расцвета в XV в.; в это время она начинает освобождаться от религиозной окраски и становится подлинно художественной лит-рой. К этому периоду относится формирование единого официального лит-ого языка, так наз. «чагатайского», к-рый начинает вытеснять господствовавший до того иранский (персидский) язык.

После завоевания Средней Азии монголами Мавераннахр, доставшийся в удел сыну Чингис-хана Чагатаю, стал называться улугом Чагатая. Отсюда и лит-ый язык народностей Мавераннахра получил условное название «чагатайского». Термины—«чагатайский язык» и «чагатайская литература» были перенесены иранцами в Европу. Чагатайский язык не был разговорным языком отдельного племени. Он являлся лит-ым языком для многих тюркоязычных народностей Ср. Азии, продолжавшим традиции др.-уйгурского литературного яз. и впитавшим в себя много арабских и персидских элементов. Из всех живых яз. Средней Азии чагатайский язык ближе всего стоит к узбекскому языку.

В старой У. л., находившейся под сильным влиянием классической иранской (персидской) лит-ры, развивались в основном поэтические жанры. Наиболее распространенными видами поэзии были лирические стихотворения—газели и поэмы, написанные двустишиями—месневи. В стихотворную форму

облекались часто даже религиозно-нравственные проповеди, хроники. Прозой писались только религиозные, научные и исторические произведения, мемуары. Современник Тимура—Дурбек, боровшийся против подчинения У. л. иранскому (персидскому) языку, переработал повесть «Юсуф и Зулейха» (написана в 1409), освободив ее от религиозного налета, и придал ей форму светской любовной повести. Другим представителем этого движения был поэт Саид Ахмед, автор «Таашук-нама» [1437]—произведения, сходного по языку и форме с «Лятофтанами» и «Мухаббатнами».

При Шахрухе Самарканд и Герат были центрами научно-литературной жизни. Отсюда вышел ряд крупных художников слова. Популярный поэт того времени, лирик Лютфи, живший при дворе Шахрух Мирзе, достиг совершенства в области языка и техники стихосложения. Его газели—простые, радостные песни—в продолжение пяти веков распеваются народными хафизами (певцами).

Наивысшей точки развития У. л. достигла в поэзии великого мыслителя и крупного политического деятеля, гениального поэта Алишера Навои [1441—1501].

А. Навои завоевал в истории славное и почетное имя поэта, создавшего бессмертные произведения, философа, лингвиста, историка, живописца, композитора, художника и мудрого покровителя ученых. Его многочисленные чеканные стихи, проникнутые гуманизмом, привлекают высокохудожественной формой, мастерской обработкой фабулы. В произведениях Навои нашли глубокое и прекрасное выражение лучшие стремления народных масс. Из крупных художественных произведений великого поэта нужно указать следующие: «Чардиван» (четыре сборника лирических стихотворений), «Хамсэ» (Пять поэм), «Махбубулькулуб» (Возлюбленные сердец) и др. Наиболее известные в народе поэмы «Фархад и Ширин» и «Ляйли ва Меджнун» в настоящее время получили сценическую обработку и пользуются большим успехом. Из научных произведений Навои следует отметить «Мухакаматульлугатайн» (Спор двух языков, 1499)—произведение, в к-ром А. Навои выступает против засилья иранского (персидского) языка в лит-ре Ср. Азии.

Влияние Навои на развитие У. л. и лит-р других народов огромно.

Большую роль в развитии У. л. сыграл Захриддин Мухаммед Бабур [1483—1530], последний из Тимуридов, основатель империи «Великого Могола» в Индии. Его сборник лирических стихотворений и мемуары являются замечательными образцами узбекской лирики XVI в. «Бабур-нама»—яркий образец прозы периода расцвета У. л. Ясным, простым языком Бабур изображает свою жизнь, описывает события, происходящие в его эпоху, междоусобную борьбу феодалов, походы в Афганистан и Индию.

В начале XVI в. господство и власть в Средней Азии переходят из рук Тимуридов к династии Шейбанидов. Страна переживает хозяйственную разруху, ослабевают торговые и культурные связи с соседними странами. Лит-ра этого времени являлась подражанием и продолжением лит-ры эпохи Тимуридов.

Самый крупный памятник лит-ры XVI в.—поэма «Шейбани-нама», принадлежащая поэту Мухаммеду Салиху (ум. в 1512). «Шейбанинама»—сатира, направленная против Тимуридов; она разоблачает гнилой аппарат управления Тимуридов и их разгульную жизнь. Критикуя династию Тимуридов, «Шейбанинама», однако, восхваляет пришедшего на смену властителя Шейбани. В эпоху Шейбанидов лит-рой также занимались и ханы: Убайдулахан (псевдоним «Убайди», ум. в 1539), Абдуллахан (псевдоним «Азизи», ум. в 1551). Но эти поэты не создали полноценных художественных произведений. Художественная проза в этот период также пришла в упадок. Произведение «Гульзар» [1539] Пашаходжа ибн Абдулаххаба (псевдоним «Ходжа»), написанное по типу известного «Гулистана» Саади и представляющее сборник назидательных рассказов, является образцом художественной прозы эпохи Шейбанидов. К лучшим писателям эпохи следует также отнести Маджилиси. В период господства Шейбанидов Средняя Азия опять начинает дробиться на мелкие самостоятельные феодальные владения. Самарканд утрачивает значение столицы и культурного центра, уступая свое место Бухаре. Здесь лит-ра развивается гл. обр. на таджикском языке, т. к. большая часть населения Бухары того времени—таджики; в начале XVII в. власть переходит к династии Аштарханидов. Отдельные области выделяются из состава узбекского ханства. Образуется Хорезмское ханство. Разгораются междоусобные войны. Живший в это время сатирик-поэт Турды (ум. в 1699 в Ходженте) в своих произведениях отразил тяжелое состояние страны. В острых и метких сатирах он изобличал угнетение, грабежи и зверское насилие, творимые над народом беками, чиновниками, духовенством.

Современник Турды лирик Бабарахим Машраб (ум. в 1711) известен как представитель ордена каландаров, широко распространенного в XVII в. Машраб стал жертвой ожесточенной борьбы духовенства против этого ордена. Он был повешен в Балхе во время владычества Абулфаизхана, последнего из династии Аштарханидов. В своих произведениях Машраб, беспощадно критикуя ортодоксальное духовенство, правителей, законы шариата, призывал к отречению от света к скитальческой, бродячей жизни. Его простые, искренние стихи пользуются популярностью среди народа.

Бухарский период У. л. отмечен трагическими событиями—убийствами и изгнанием ряда писателей. В других областях Узбекистана лит-ое движение развивалось очень слабо. Автор известного исторического сочинения «Родословное дерево турок» Абулгази Бахадурхан [1603—1663] кладет начало научно-литературной деятельности в Хорезме. При дворе Арангхана (ум. в 1695), внука Абулгазихана, творит поэт Вафои; при дворе Ширгазихана [1711—1724]—поэт Яхия, а позднее—поэт Равнак. Видные поэты в Хорезмском ханстве появляются в конце XVIII

и в XIX в. Придворный поэт Мухаммед Рахимхана Шермухаммед Мунис (ум. в 1829), оставивший много стихов и ценных исторических произведений, был одним из самых передовых поэтов того времени. В это время продолжают господствовать торжественные оды и газели, восхваляющие ханов. Мухаммед Рахимхан II (Фируза) покровительствовал искусствам. По его распоряжению были собраны произведения хорезмских поэтов (Камаля, Табиби, Мирзы, Раджи и др.) и напечатан сборник под названием: «Маджмуатушшуара».

Во второй половине XVIII в. в Фергане организуется самостоятельное Кокандское ханство, достигшее наиболее высокого экономического, политического и культурного развития при Алимхане и Умархане (Умархан род. в 1798, ум. в 1822). Умархан собрал при своем дворе до 70 поэтов и литераторов. Наиболее видные из них—сам Умархан (псевдоним «Амир»), Фазли Намангани, Хазык, Махмур, Мухаммед Шариф, Гульхани. Следует отметить, что лит-ра этого периода носила узко придворный характер. Ее отличительные черты — идеологическая скудость, консерватизм, эротика. Этой лит-ре противостояли произведения писателей демократического направления Гульхани, Махмура и Муджрима. Особенного внимания заслуживает Гульхани, начавший свой жизненный путь с профессии истопника и банщика и проникший впоследствии во дворец как талантливый комик. Его произведение «Зарбуль-масаль» было новым этапом в развитии У. л. Гульхани, не отступая от правил классической лит-ры средних веков, старался приблизить к народу лит-ру, подвергал критике гнусную жизнь эксплоататорских классов.

Впервые в истории У. л. выступают в то время женщины, талантливые поэтессы Мазхуна, Увайси, Надира. Наиболее талантливы из них Надира и Увайси. Произведения, созданные этими придворными поэтами, по распоряжению Умархана, собраны в антологии под названием «Маджмуатушшуара». Видным поэтом был сын Умархана Мазалихан [1808—1843]. Он находился под влиянием известного азербайджанского поэта Физули. Мазалихан оставил один сборник стихов и незаконченную поэму «Ляйли ва Меджнун».

В XIX в. между тремя ханствами разгорелась борьба за господство в Средней Азии. Обострились племенные раздоры и междоусобица; культура приходила в упадок. Средняя Азия превратилась в колонию царизма. Колонизаторская политика царизма в Средней Азии, проводимая в тесном содружестве с реакционнейшими классами местных эксплоататоров, еще более усугубила бескультурное и бесправное положение трудящихся страны, голод и нищету. Развернулась борьба трудового народа за национальное освобождение. Эти события нашли наиболее яркое отражение в устном народном творчестве. В народных поэмах «Толган ай», «Хусанабад», «Назар ва Акбутабек» выражается гневный протест узбекского народа против колонизаторов и местных эксплоататоров. Народный поэт Халикдод был обвинен в агитации против царского правительства и сослан в Сибирь. Для У. л. эпохи царизма характерен процесс демократизации письменной лит-ры, обусловивший появление такого крупного демократического поэта, как Мукими. Среди представителей письменной лит-ры мы встречаем передовых поэтов, стоящих на демократических позициях, защищающих интересы трудящихся и выражающих в своих произведениях протест против эксплоататоров и национального гнета. Таким поэтом был Залбек, написавший поэму «Залбек-нама», направленную против царского правительства, изображавшую борьбу узбекского народа за освобождение.

Лучшим и талантливейшим представителем писателей, боровшихся против угнетателей народа, был революционно настроенный поэт-демократ Мухаммед Амин Ходжа Мукими [1850—1903]. Созданные им острые сатирические стихи и прекрасные лирические песни—блестящий образец творчества того периода. Его сатирические стихи—«Танабчилар», «Маскавчи бай тарифида», «Авлия», «Баччагар» и др.—дают яркие картины страшного гнета, нищеты и бесправия народа и призывают к борьбе против угнетателей.

В конце XIX и начале XX в. под влиянием тюрко-татарской буржуазии в стране возник так наз. джадидизм. Являясь первоначально культурно-просветительским движением, требующим в основном реформы системы просвещения, это течение вскоре однако ясно показало свое подлинное политическое лицо. Туркестанский джадидизм ориентировался на турецких пантюркистов. С другой стороны, джадиды имели тесную связь с татарской буржуазией, с казанскими и крымскими пантюркистами. В период Февральской революции джадиды издавали газету «Улуг Туркестан», распространявшую пантюркистские и панисламистские идеи. Следует отметить, что отдельные выступления джадидов против царского правительства и бухарского эмира отнюдь не являлись проявлениями национально-освободительной борьбы. Во время восстания 1916, когда узбекский народ поднялся на революционную борьбу, джадиды приняли активное участие в подавлении этого восстания. Предательская деятельность джадидов вызвала гнев и презрение лучшей части передовой узбекской интеллигенции. Джадиды стремились распространять свои контрреволюционные идеи через художественную лит-ру, проповедуя пантюркизм и панисламизм.

Великая Октябрьская социалистическая революция вызвала в У. л. решительный поворот в сторону тесного сближения письменной лит-ры с устным народным творчеством вопреки сопротивлению буржуазных националистов. В период советизации Узбекистана начали возникать разные жанры художественного творчества—новая художественная проза, драматургия, разгоралась борьба за литературный язык, наметились сдвиги в области стихосложения. Литературные процессы после Октября отражали новую расстановку социальных групп, классовую борьбу в Узбекистане.

Буржуазные националисты — джадиды — враждебно встретили Великую Октябрьскую социалистическую революцию. Под руководством разоблаченных ныне врагов народа Фитрата и Чолпана в 1919 создалась джадидская организация «Чагатай гурунги» (Чагатайская беседа). Главари этой организации старались показать ее «нейтральной», «культурной» организацией. Но на самом деле они под маской этой «нейтральности» вели контрреволюционную борьбу против советской власти, организуя басмаческое движение. Джадидские писатели боролись против подлинно народной лит-ры; своими националистическими произведениями они распространяли враждебные советскому строю идеи и ориентировали У. л. на архаические формы в отношении стиля и языка.

Лучшая часть старой интеллигенции с искренней радостью встретила Великую Октябрьскую социалистическую революцию и горячо боролась за укрепление советской власти. Лучшим представителем этой части дореволюционной интеллигенции был Хамза Хакимзаде Ниази (*см.*) (1898 — 1929), к-рый впервые в У. л. с любовью изобразил представителей беднейших слоев городского населения. Из его драматических произведений нужно отметить пьесы «Бай иля хызматчи», изображающую двойной гнет царизма и местной буржуазии и духовенства, «Ель козгунлари», «Майсаранынг ишу». В последних произведениях Хамза с большим художественным мастерством разоблачал обман, двурушничество баев и духовенства. Хамза Хакимзаде сыграл большую роль в развитии У. л. Он был злейшим врагом буржуазных националистов. По указке контрреволюционных бандитов Хамза был зверски убит шейхами.

К революционным поэтам того времени следует также отнести Суфи-заде и Авлияни.

Пока У. л. руководили буржуазные националисты, развитие ее шло очень медленно. В это же время в лит-ре продолжалась борьба против реакционной школы Фитрата и Чолпана, против разнообразных идеологов пантюркизма. Эта борьба возглавлялась молодыми талантливыми писателями, внесшими в лит-ру новую тематику. В целях привлечения молодых литераторов в свои ряды, буржуазные националисты в 1926 организуют в Самарканде новое лит-ое общество «Кзыл калям». Эта организация, прикрываясь революционным названием, была в руках членов прежней организации—«Чагатай гурунги», продолжала распространять националистические «теории» и проводить в области языка, лит-ры и культуры подрывную работу.

В 1930, во время судебного процесса над контрреволюционной шайкой касымовцев, были разоблачены и руководители организации «Кзыл калям». Организация эта была распущена. Вместо нее организовалась УзАПП, за короткий период своего существования допустившая целый ряд крупных политических ошибок.

Историческое решение ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 открыло широкий путь развитию У. л. После этого исторического решения мы наблюдаем бурный рост У. л. Появляются прекрасные произведения, отображающие кипучую творческую деятельность в различных областях нашей жизни. В это же время контрреволюционные националисты боролись против узбекской классики, фольклора, против изучения русских классиков и советских писателей, искажая переводы их произведений. Враги народа были разоблачены. Их деятельности нанесен сокрушительный удар.

Великая Октябрьская социалистическая революция, освободив узбекский народ от всяческого угнетения, дала ему возможность овладеть высотами человеческой культуры и создать подлинно народную лит-ру. Основные кадры советской У. л., борясь против контрреволюционных националистов, овладевая революционной теорией и учась у мировых классиков, достигли больших творческих успехов. Они создают произведения, насыщенные советским патриотизмом, проникнутые глубокой любовью к партии большевиков и вождю народов великому Сталину.

Советский узбекский фольклор обогатился высокохудожественными произведениями, в к-рых изображена борьба узбекского народа за свое счастье, даны образы наших вождей (поэма «Ленин», поэма «О Сталине», «Хасан батрак», поэма «Ачильдав»). Созданы прекрасные песни, частушки, сказки, в к-рых высмеиваются духовенство, кулаки, разоблачаются буржуазные националисты, воспеваются наши достижения, воплощается ненависть народных масс к врагам революции, звучат призывы к бдительности.

Весьма популярны: народный поэт Иргаш Джуман Бульбуль [1870—1937]—превосходный исполнитель ряда поэм «Кёр-оглы»; из последних его произведений наиболее значительна поэма о Ленине; поэт-колхозник Мухаметкул Джанмурадов, известный под псевдонимом Пулкан-бахши, к-рому принадлежит поэма о событиях на озере Хасан. Следует отметить одного из лучших народных певцов и острословов Ферганской области— орденоносца Иркакари. Произведения советского узбекского фольклора откликались и откликаются на все крупнейшие события и явления нашей действительности. На основе фольклора узбекские советские писатели пишут ряд крупных произведений в прозе и стихах.

Одним из виднейших и наиболее популярных представителей узбекской советской лит-ры является поэт орденоносец Гафур Гулям (р. в 1905, начал писать в 1924), давший целый ряд талантливых произведений (поэмы «Кокан», «Узбекистан», рассказы «Тирильган мурда», «Икки васика» и др. Он написал свыше 40 книг. Творчество Гафур Гуляма проникнуто чувством глубокой ненависти к врагам революции.

Поэт Хамид Алимджан (р. в 1909) начал писать в 1926. В его ранних произведениях (сб. стих. 1929) еще было заметно влияние буржуазно-националистической лит-ры. В процессе роста и творческой работы Х. Алимджан вышел в первые ряды У. л. В числе его произведений следует отметить: «Вахтлар вадиси» [1932], «Махарат» [1933], «Олюм явга» [1930—1931], сб. «Стихи» [1937], «Ай-

гуль на Вахтияр», «Семруг», «Зайнаб ва Аман» и др. Наряду с поэтической деятельностью Х. Алимджан выступает как литературовед.

Талантливый поэт Гайрати (р. в 1905), начавший писать с 1921, прошел сложный творческий путь. В последний период он дал ряд полноценных художественных произведений (поэмы «Онамга хат», «Джинаста» и др.).

Поэт-орденоносец Султан Джура является новатором в области узбекского стихосложения. Наиболее значительны его произведения: «Джордано Бруно» и «Поэма о канале», свидетельствующие об идейной насыщенности творчества поэта, о его тяготении к большим темам.

Поэт-орденоносец Сабир Абдулла развивает песенный жанр на фольклорном материале. Ряд его песен, проникнутых чувством советского патриотизма, любовью к родине и великому вождю народов тов. Сталину, пользуется большой популярностью среди широких масс.

Из произведений даровитого поэта Уйгуна следует отметить «Коммунизм иггуль багларига», «Украина йелляри», «Джантемир» [1936] и др., в которых изображение природы тесно увязывается с показом светлой, радостной жизни.

В ряду узбекских писателей следует отметить: Айбека—автора сборника стихов, работающего в настоящее время над большим прозаическим произведением, Шейх-Заде—прозаика, критика и поэта, работающего над созданием философской лирики, Амин Умари, Эминджан Аббаса, Хасан Пулата и др.

Видным представителем прозаиков является орденоносец Абдулла Каххар (р. в 1907). Он создал такие произведения, как «Отбасар», в к-ром изображается коллективизация в деревне и развернувшаяся вокруг нее борьба, а также целый ряд рассказов, в к-рых он сатирически осмеивает пережитки старой жизни, разоблачает провокаторов, националистов, врагов народа. Его роман «Сарааб» [1937], несмотря на наличие в нем мастерски обработанных эпизодов, имеет серьезные идеологические изъяны.

В последние годы появились заметные сдвиги и в области драматургии. Написаны пьесы, пользующиеся у зрителей большим успехом. Среди драматургов особое место занимает Яшин Нугманов (р. в 1908). Из его пьес необходимо отметить «Тар-мар»—о гражданской войне в Узбекистане и музыкальную драму «Гюльсара»—о раскрепощении женщины. «Гюльсара» с исключительным успехом идет на сцене. Недавно Яшин Нугманов написал либретто оперы «Буран». Яшин Нугманов отлично знает народный быт и обычаи, до тонкости владеет узбекским народным языком.

В драматургии, кроме известных Зиннад Фатхуллина и Умарджан Исмаилова, выступает со своими произведениями еще ряд молодых талантливых писателей-драматургов.

В области критики и литературоведения работают Сатты Хусаинов, Х. Алимджанов, Юнус Латыф и др. *Алим Шарафутдинов*

УЗБЕКСКИЙ ЯЗЫК принадлежит к языкам тюркской системы и является государственным языком УССР. Носители узбекского языка живут и за пределами УССР (Казахстан, Киргизия, Туркмения, Таджикистан, Афганистан).

Современный разговорный У. яз. делится на ряд говоров и подговоров, к-рые в основном можно разбить на пять групп (ташкентская, ферганская, кипчакская, хивинская или хивинско-огузская, северно-узбекская). Различия между отдельными говорами не столь велики, чтобы мешать носителям различных говоров вполне свободно понимать друг друга, а потому все узбеки как внутри Узбекистана, так и за его пределами (за исключением Афганистана, конечно) с успехом обслуживаются единым литературным языком.

Предшественником современного литературного У. яз. по праву считается чагатайский язык (*см.*), традиции которого дошли до Великой Октябрьской социалистической революции и которые во вред развитию литературного узбекского языка поддерживались буржуазными националистами до начала 30-х годов.

В своем историческом развитии У. яз. (как лит-ый, так и разговорный) подвергался влиянию языков иранских (персидский, таджикский) и арабского. Если это влияние, с одной стороны, вело к непомерному засорению лит-ого языка иранизмами и, особенно, арабизмами и делало его малопонятным для широких масс, то, с другой—оно все же обогатило язык необходимой лексикой («школа», «книга», «бумага», «город» и т. п.) и, что особенно важно, союзами и придаточными предложениями и формой имени прилагательного.

В первые годы революции буржуазные националисты пытались использовать прошлые связи У. яз. с арабским в целях борьбы с проникновением в У. яз. советизмов и интернационализмов. Даже такие термины, как «коммунист», «партия», «совет», «пролетарий» и др., прочно вошедшие в язык широких масс с первых же дней революции, заменялись в лит-ом языке арабскими. Были попытки и обратного порядка: огульно охаивать и изгонять арабо-персидские термины. За последнее время наметилось правильное отношение к арабо-персидским языковым элементам: все надуманное, навязанное языку, отбрасывается, а все вросшее в язык и социально-ценное бережно охраняется и умело используется. Интернациональная терминология теперь уже не встречает преград и с каждым годом все больше и больше обогащает узбекский язык.

Алфавит и орфография. До революции узбеки пользовались арабским алфавитом, мало пригодным для передачи звуков У. яз., и далекой от живого произношения чагатайской орфографией. Грамотность населения едва достигала 2%. После революции, когда грамотность должна была стать достоянием масс, явилась потребность в реформе письма, в его демократизации. Вопрос о преимуществах латинского алфавита перед арабским принципиально был решен еще в 1922 на 2-й конференции узбекских учителей в Ташкенте.

Латинизированный алфавит был окончательно разработан и утвержден актом правительства Узбекистана в 1926. Массовое практическое применение его началось в 1928. С переходом на новый алфавит печатная продукция и грамотность населения стали быстро расти. К настоящему времени, по официальным данным, грамотность доходит до 80%. Переход на латинизированный алфавит в первое время не повел за собой принципиальных изменений в орфографии. В 1929 на языковой конференции в Самарканде была принята новая орфография. Эта орфография, построенная на последовательном проведении сингармонизма, направляла лит-ый У. яз. в сторону говоров отдаленных, отсталых районов и отрывала его от говоров ведущих центров, где сингармонизм давно утрачен. Для выражения сингармонизма были введены дополнительно три буквы для гласных, и число их так. обр. было доведено до девяти (при шести гласных фонемах в ведущем ташкентском говоре). Эта орфография, навязанная буржуазными националистами, оказалась крайне неудобной и была в корне изменена в 1934 на языковой конференции в Ташкенте. Конференция отказалась от сингармонистической орфографии и уменьшила количество знаков для гласных до шести, как это было и в реформированном арабском алфавите. Существующая ныне орфография в узбекском языке является большим шагом вперед по сравнению с орфографией 1929, но и в ней есть очень существенные недостатки.

В настоящее время идет подготовка к переходу на русский алфавит. Несмотря на ошибки, допущенные в деле языкового строительства, можно сказать, что лит-ый У. яз. уже сложился и стал мощным орудием поднятия культурного уровня масс. На нем обучают в школах, издают книги, журналы, газеты. *См.* «*Узбекская литература*».

К. Юдахин

УЗЕ БОДО [Uhse Bodo, 1904—]—немецкий писатель и политический деятель. Р. в небогатой офицерской семье. Бросил ученье, чтобы участвовать добровольцем в «капповском путче» 1920. После национал-социалистского выступления 1923, в к-ром У. также принимал активнейшее участие, он переехал в Берлин. У. глубоко сочувствовал крестьянству, яростно отстаивавшему свои права, что и привело У. в тюрьму. После кратковременного заключения У. примкнул к группе О. Штрассера. После падения О. Штрассера был исключен из национал-социалистической партии и У.

В дальнейшем У. все теснее сближается с деятелями крестьянского движения. Борьба за освобождение одного из крупнейших его вождей К. Гейма привела У. к контакту с коммунистами. Огромное впечатление произвели на него книги В. И. Ленина—особенно «Государство и революция»—и «Вопросы ленинизма» Сталина. В 1932 крестьянский съезд избрал У. секретарем всегерманского крестьянского комитета. У. написал брошюру «Борьба крестьян с крестьянской нищетою», разъезжал в качестве агитатора по Германии. После государственного переворота 1933 в Германии У. пришлось перейти на нелегальное положение, затем он эмигрировал. В 1934 лишен германского подданства.

В 1935 в Париже и в Москве (в советском издательстве иностранных рабочих) вышел роман У. «Наемник и солдат» (Söldner und Soldat). Это, однако, скорее острый политический памфлет на автобиографической канве, чем роман. «Наемник и солдат» знакомит нас с переживаниями определенных кругов интеллигенции, крестьянства и мелкой городской буржуазии, восторженно встретивших переворот 1933 и затем отошедших от национал-социализма к буржазному республиканизму, либо ставших на пролетарские позиции.

У. много знает о современной Германии, палитра его достаточно богата, чтобы дать ряд типичных ее образов. У. отлично владеет иронией и превосходно знает изображаемую им среду. С большой теплотой рисует он деятелей революционного подполья. История собственных разочарований У. дает фон его памфлету. Он превосходно мотивирует крах всех попыток овладеть рабочим движением путем возбуждения шовинизма в рабочих массах, путем ли несбыточных обещаний фантастических социальных реформ. Он разоблачает влияние злопыхательных публицистов, к-рые в личных интересах действовали против Советского Союза. Но У. не разбирается в органической последовательности явлений своей эпохи. В публицистике У. время от времени слышатся отзвуки его буржуазного прошлого, хотя его былые заблуждения и изжиты. Пламенная вражда к капиталистическому человеконенавистничеству выжгла до корня то, что некогда связывало У. с идеологией империализма. Строго говоря, У. никогда не был подлинным империалистическим идеологом. Свою борьбу с империализмом У. продолжал в Испании в качестве политкома Интернациональной бригады. Из общественных выступлений У. последнего времени следует отметить его речь на 2-м интернациональном съезде писателей (напечатана в журн. «Das Wort», № 10, 1937).

УИГГЕН К. Д. [Wiggin Kate Douglas, по второму браку Riggs, 1859—1923]—американская писательница. Писала рассказы и повести гл. обр. из детской жизни. Место действия большинства повестей У.—американская провинция, мелкие поселки и фермы. У. создавала идеал образцовой семьи, дружной и веселой, несмотря на бедность. Творчество У. чрезвычайно оптимистично и пронизано беззлобным юмором. Самая популярная из повестей У., «Rebecca of Sun nybrook Farm» [1903], много раз переиздавалась в Америке и переведена на ряд иностранных языков. Излюбленная тема У.—дружба сирот между собой, их старанье помогать взрослым в работе.

Описывая современную семейно-бытовую жизнь, У. не только не критикует действительность, но идеализирует ее. Все злоключения бедных происходят, по У., из-за их недостатков. У. проповедует им довольство настоящим и социальный мир.

Библиография: I. На русск. яз. перев.: Похождения Тима. Пер. Е. Бэр, изд. журн. «Всходы», СПБ, 1897; то же, СПБ, 1905; Три бегледа или веселая речка, изд. И. И. Горбунова-Посадова, М., 1907, и др.
II. Cooper F. T., Some American story Tellers, N. Y., 1911; Wiggin K. D., My Garden of Memory, Boston, 1923.

УИТМЕН Уот [Walt Whitman, 1819—1892]—крупнейший американский поэт. Родился в фермерской семье. Странствовал по всей Америке; был наборщиком, репортером, журналистом, учителем, плотником. В 1862—1864 Уитмен—санитар в армии северян, боровшейся против рабовладельческого Юга. По окончании войны Уитмен работал чиновником в министерстве внутренних дел. Будучи оттуда изгнан за «безнравственность» своей



поэзии, перешел в министерство финансов. В 1873 Уитмена разбил паралич, приковав его в последние годы жизни к постели.

Первой и основной его книгой является сборник стихов и поэм «Листья травы» [Leaves of Grass, 1855). Эта книга, идейно-художественное credo У., создавалась в эпоху чрезвычайно бурную и богатую социальными сдвигами. Она была поэтической прелюдией к гражданской войне Севера и Юга, которая расчищала пути капиталистического развития. Все это и определило демократизм американской буржуазии 50—60 гг.

Творчество У.—поэта мелкобуржуазной демократии той эпохи—отражает небывалый прогресс технического могущества буржуазии, ее овладение силами природы и, вместе с тем, иллюзии американской демократии. Несмотря на критику, переходящую временами в протест, У. по существу считает американскую действительность подлинно демократической.

Реализм его поэзии не исключает глубокой внутренней противоречивости его мировоззрения. У. сам не знает, куда ему звать человечество: в большие города из камня и железа или в уединение природы.

От воспевания сил природы, подчиняющихся человеку, У. переходит к прославлению трудового общения с космосом, поэтическому материализму. Пантеизм, приемлющий все земное, весь космос, как единое целое, характерен для У. Не чужд У. и мистицизму («Песня о себе»—Song of Myself). Мы встречаем у него попытки создания новой религии. В стихах У. переплетаются индивидуализм и коллективизм, демократизм и мистика. Принятие действительности обусловило то, что У. воспевает материальность человеческого бытия, но реализм его переходит в фетишизм вещей, стихи У. превращаются иногда в каталоги, в перечень вещей, собранных со всех уголков мира.

Глашатай промышленной демократической Америки, урбанист, У. неустанно создает в своих стихах образ огромного многоликого города с его многоэтажными зданиями и шумным движением человеческих толп. Хотя героем У. является прежде всего он сам, но он не индивидуализирует своего облика, в его поэзии мало подлинно субъективной лирики, ибо в себе он изображает среднего американца, помноженного на миллионы. Слияние с коллективом «простых личностей», слияние с живой природой, вера в неустанный прогресс человеческой мысли определили полнокровный оптимизм поэзии У. У., оставаясь американцем, иногда даже не чуждый известной ограниченности, в ряде стихов и поэм возвышается до чувства «гражданина мира», разрушающего границы наций во имя братства народов. И хотя У., конечно, не был социалистом, но чувство коллективизма с такой огромной силой выражено в его поэзии, что роднит его с нашей эпохой борьбы за бесклассовое общество; такие прогрессивные идеи У., как утверждение труда и достоинства человека, живущего трудом, не могут не найти отклика в советском читателе.

Стиль поэзии У.—чрезвычайно своеобразный, новаторский. Он резко противопоставляет себя старой аристократически-барской лит-ре. У. создает новый, свободный ритм стиха, без рифмы, ритм, одинаково удаленный и от обычного размеренного, разделенного на строфы, рифмованного стиха и от беспорядочной ритмики разговорной речи. Это не камерная лирика, не углубление в переживания одинокого «я», а речь, обращенная ко многим. У. отбрасывает каноны и традиции старой поэзии. Он не признает обычной поэтической лексики, предпочитая язык масс.

Не только идеи У., но и его свободный стих, его поэтика оказали огромное влияние на урбанистическую французскую лирику, на «унанимизм» Жюля Ромэна, поэзию Верхарна. Созвучен У. некоторыми чертами своего творчества Маяковскому, особенно в дореволюционный период.

Библиография: I. Листья травы, пер. и предисл. К. Чуковского, П., 1922; то же, нов. изд., М., 1931; Избранные стихотворения, пер. и крит.-биограф. очерк К. Чуковского, вступ. ст. А. Луначарского, М.—Л., 1932; Листья травы (Избранные стихи и поэмы), пер., ст. и примеч. К. И. Чуковского, Л., 1935. Кроме того, есть ранний неудачный перевод К. Бальмонта «Побеги травы», М., 1911. Complete writings, publ. by R. M. Bucke, T. B. Harned a. H. Traubel, 10 vls, N. Y., 1902; The Gathering of the forces, 2 vls, N. Y., 1920; W. Whitman's workshop. A collection of unpublished ms. ed. by C. J. Furness, Cambridge, Mass., 1928; The uncollected poetry and prose, ed. by E. Halloway, 2 vls,

N. Y., 1932; I sit and look out, Editorial from the Brooklyn Daily Times, select. a. ed. by E. Halloway a. V. Schwarz, N. Y., 1932; W. Whitman and the Civil War, a collection of original articles and manuscripts, ed. by Ch. I. Glicksberg, Philadelphia, 1933.

II. Bucke R. M., W. Whitman, Philadelphia, 1883 (авторизов биография); Burroughs J., Whitman. A Study, Boston, 1896; Donaldson T. B., W. Whitman, the man, N. Y., 1896; Schlaf J., W. Whitman, B., 1904; Binns H. B., Life of W. Whitman, L., 1905; Его же, W. Whitman and his poetry, L., 1915; Bliss P., W. Whitman: his life and work, L., 1906; Bazalgette L., W. Whitman, l'homme et son oeuvre, P., 1908; Thomson J., W. Whitman, L., 1910; Carpenter G. R., W. Whitman, N. Y., 1924; Bailey J. C., W. Whitman (English men of letters), L., 1926; Kennedy W. S., The Fight of a book for the world. A companion volume to Leaves of Grass, West Yarmouth, Mass., 1926; Catel J., W. Whitman, La naissance du poète, P., 1930. Чуковский К., У. У. и его «Листья травы», М., 1923; Уолесс Дж., У. У и мировой кризис, М.—П., 1922.

III. Shay F., Bibliography of W. Whitman, N. Y., 1920; Wells C. a. Goldsmith A. F., A concise bibliography of W. Whitman, Boston, 1922. *М. З.*

УИЧЕРЛИ Уильям [William Wycherley, 1640—1715]—английский драматург эпохи Реставрации. Происходил из богатой и знатной семьи. Учился во Франции. Юрист по специальности. Во время второй войны с Голландией У. был во флоте и участвовал в разгроме неприятеля при Лоустофте (июнь, 1665). Писать начал У. рано; еще будучи во Франции, он в 1659 написал свою первую комедию «Любовь в лесу, или Сент-Джемский парк» (Love in a Wood, or St. James's Park), к-рая была поставлена на сцене лишь в 1671 (изд. 1672). В следующем году (1672) была поставлена комедия «Джентльмен танцмейстер» (The Gentleman Dancing-Master, 1673). С большим успехом прошли комедии «Провинциалка» (The Country Wife, написана в 1672, поставлена в 1675) и «Прямодушный» (The Plain Dealer, написана в 1665, поставлена в 1677), на которых зиждется известность У. В 1704 У. выпустил сборник посредственных стихов (Miscellany poems).

Произведения У. чрезвычайно ярко отражают жизнь аристократии в период ее окончательного разложения. Развращенность высших слоев общества (включая и представителей буржуазии) изображается писателем с крайним натурализмом. Лучшая комедия У. «Прямодушный», написанная под непосредственным влиянием «Мизантропа» Мольера, дает неприглядную картину низости и испорченности, царящих в свете. Не следует видеть в У. сознательного критика общественных пороков, так как на самом деле писатель искренно увлекается циничными описаниями изображаемой им среды; этой среде У. ничего не противопоставляет; его излюбленный герой Мэнли («Прямодушный») по существу выделяется лишь грубой прямотой, будучи в остальном не лучше других выводимых писателем типов. Достоинствами комедий У. является их занимательная фабула и мастерски сделанные диалоги. На творчестве У. сказалось также влияние испанской комедии интриги и итальянского фарса.

Библиография: I. The Complete works, ed. by M. Summers, 4 vls, L., 1924; The Country wife a. the Plain Dealer, ed. by G. B. Churchill, Boston, 1924; The Country wife, ed. with a critical introd., notes and appendices, by V. Todd—Naylor, Northampton, 1931.

II. Harlitt W., Lectures on the English comic writers, L., 1819 (переиздавалась) · Klette I., W. Wycherley's Leben und dramatische Werke, Münster, 1883; Perromat Ch., W. Wycherley, Sa vie, son oeuvre, P., 1921; Churchill G. B., The originality of W. Wycherley (Schelling Anniversary Papers, by his Former Students), N. Y., 1923; Connely W., «Brawny» Wycherley, L., 1930. *А. А.*

УЙАП МИШШИ [псевдоним Шумилова Михаила Даниловича, 1911—]—чувашский поэт. Р. в бедной крестьянской семье, член ВЛКСМ. Окончил Горьковский педагогический институт.

Лит-ую работу начал в 1925. Лучшие лирические стихи У.: «Песнь на плотах», «Любовь колхозной девушки», цикл стихов о Карелии и др.

У. пишет гл. обр. о комсомоле, комсомольцах, обороне страны, социалистической стройке в городе и деревне; ему удается реалистический показ классовой борьбы, нового быта и новых форм труда.

УЙГУРСКИЙ ЯЗЫК и **ЛИТЕРАТУРА** [средние века]. У. яз. принадлежит к древним письменным языкам тюркской системы (*см. «Тюркские языки»*). Носителем его была народность, обитавшая на юге современной Монголии и в районах Гучена-Хами (соврем. Синь-Цзян). В VIII в. уйгуры, объединив ряд племен, основали государство, обнимавшее значительные территории в Центральной Азии. К этому периоду относится создание уйгурской письменности, заимствованной у согдийцев, к к-рым в свою очередь проник (очевидно после III в. н. э.) переднеазиатский арамейский алфавит. В IX в., после распадения уйгурского государства, правившие племена спустились к югу, образовав княжества в районе Хами и вблизи современного Гань-Чжоу в провинции Гань-Су.

Сведения о древнем уйгурском яз. приводятся в известном труде XI в. «Диван-у-лугати-т-турк» Махмуда Кашгарского. Интересные данные приводит Фахр-Ед-Дин Мубарек-шах Мерверруди (начало XIII в.), указывающий на заимствование у согдийцев алфавита, легшего в основу уйгурской (а через него и монгольской) письменности.

До наших дней сохранилось большое количество памятников на уйгурском яз., гл. обр. религиозного содержания. Наиболее интересным памятником является более поздний трактат Юсуф Хас-Хаджиба—«Кутадгу-билиг» (цитируется также «Кудатку-билик»—«Приносящее счастье знание»), датируемый 1070. В более поздний период уйгурский яз. вытесняется чагатайским (*см.*), однако уйгурская письменность сразу не исчезает. В 1432 Бакыр Мансур-Бахши составил для гератского эмира Джелаль-Эд-Дин Фирузшаха сборник поэтических отрывков, писанный на чагатайском яз., но уйгурским шрифтом.

Из современных живых языков в прямой связи с древним письменным уйгурским яз. стоит реликтовый язык тюркской системы—так наз. «желтых уйгуров» (сарыг-уйгуров) и салыров, живущих в китайских провинциях Гань-Су и Цин-Хай.

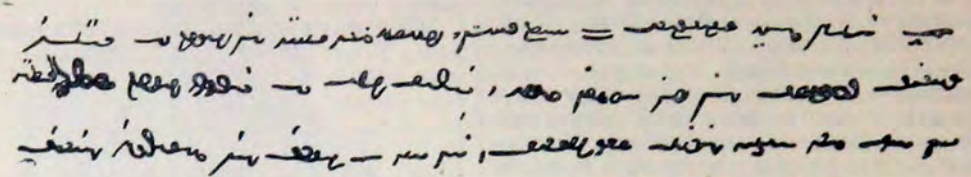
Библиография: Позднеев Д., Исторический очерк уйгуров (по китайским источникам), СПБ, 1899; Ольденбург С., Исследование памятников старинных культур Кит. Туркестана, Журн. мин. нар. просв., СПБ, 1904, ч. 353; Малов С. Е., Сказки

желтых уйгуров, «Живая старина», СПБ, 1912, XXI, вып. 2—4; Бартольд В. В., Новая рукопись уйгурским шрифтом в Британском музее. Доклады Российской Академии наук, январь—март, Л., 1924; Малов С. Е., Два уйгурских документа (в сб. об-ва по изучению Таджикистана, посвященном В. В. Бартольду, Ташкент, 1927); Его же, Уйгурские рукописные документы эк-пед. С. Ф. Ольденбурга. Записки Ин-та востоковедения Академии наук СССР, Л., 1932, I; Müller W. F. K., Uigurica (Abhandlungen der Berliner Akademie der Wissenschaften, Bd. I—IV), 1908—1931; Radlow V. V., Uigurische Sprachdenkmäler, Leningrad—Lpz., 1928.

Уйгурский язык и литература (современные). Современный уйгурский яз. принадлежит к языкам тюркской системы и распространен в китайской провинции Синь-Цзян, а также среди выходцев оттуда, живущих в трех союзных республиках СССР—Узбекской, Казахской и Киргизской. Уйгурский язык распадается на ряд диалектов: кашгарский (наиболее распространенный), илийский, турфанский, хамийский, аксуйский, котанский и лобнорский. Все эти диалекты имеют общие фонетические особенности, за исключением лобнорского, представляющего промежуточную ступень от синьцзянских уйгурских говоров к более архаичному по своему строю языку ганьсуйских «желтых уйгуров». Характеризуя особенности уйгурских говоров, С. Е. Малов сводит их к следующим основным моментам: 1) Ослабление широких гласных, сужение и палатализация их в зависимости: а) от переноса ударения в слове (напр. «at»—имя, «eti»—его имя); б) от регрессивного влияния гласных «i», «y», «u», «o» (через один согласный, напр. «azuq»—пища—переходит в «ozuq»; «jaruq»—свет—в «joruq»); в) от обоих условий вместе (напр. «oina»—играй, «oinudoq»—играли). 2) Узкие звуки «u» «o» под влиянием особой экспрессии чередуются или заменяются широкими «a» (напр. «otun»>«otan»—дрова). 3) Звуки «ü» и «ö» заменяются «ä» (напр. «özüm»>«özäm»—сам я). 4) Звук «ы» отсутствует, имея тенденцию быть более переднего ряда даже после «q», «ol». 5) В ряде случаев исчезает звук «r» за счет удлинения предшествующего звука (напр. bi вместо bir—один).

Лит-ый язык, принятый у уйгуров, живущих в СССР, создан гл. обр. на основе живых кашгарского и илийского диалектов и пользуется для письменности латинизированным шрифтом, имеющим 31 знак. От него резко отличается пользующийся арабским алфавитом лит-ый язык уйгуров Синь-Цзяна. По сути дела этот язык является еще бытующим осколком чагатайского языка (см.), подвергшимся воздействию (да и то гл. обр. на севере—в Кульдже, Чугучаке и Урумчи) живых народных говоров. Расхождение между написанием и произношением, наличие некоторых архаических грамматических форм, засорение лексики давно исчезнувшими из обихода словами, не привившиеся в широком обиходе заимствования из арабского и персидского яз.—все это делает лит-ый язык Синь-Цзяна чуждым народу.

Создание у уйгуров лит-ого языка на основе живых говоров произвело огромную культурную революцию, ибо раньше уйгурский народ был бесписьменным—чагатайский язык был недоступен для народа. Сейчас в СССР на уйгурском яз. издается несколько газет республиканского значения—«Шарк Хакикаты», «Колхозчиляр Авази», «Кзыл Туг» и ряд районных газет в Казахстане и Узбекистане. Создана большая учебная лит-ра для многочисленных уйгурских школ и, наконец, вырос отряд молодых уйгурских писателей, большинство к-рых объединено специальной уйгурской секцией Союза советских писателей Казахстана. Растет уйгурская лит-ра и в Узбекистане, где проводится интересная работа по записи фольклора. Народное творчество уйгуров представляет большой художественный и политический интерес. Крестьяне, уходящие на отхожие промыслы и приходящие из глубин Синь-Цзяна, приносят песни о Сталине, к-рые там поет народ. Вот образчик одной из песен о Сталине:



Образец древнеуйгурского письма (отрывок из «Кудатку билик»)

Я его имя услышал в Хотане
И на запад пошел по песку и пыли.
Я дела его увидал в Киргизстане
На пороге советской земли.
Я увидел там счастье народа,
Изобилье, богатство, поля и стада.
Я увидел, что даже природа
Не цвела так еще никогда.

Нередко в песнях проводится сопоставление радостной жизни советского Востока с полной лишений и тревог жизнью зарубежных восточных стран.

В Синь-Цзяне с печатью дело обстоит очень слабо. В Кашгаре же давно существует типография шведской католической миссии, но она за все время, кроме нескольких миссионерских книг, выпустила только один букварь и весьма незначительное количество брошюр.

С 1935 в Синь-Цзяне стали выходить газеты в Кашгаре, Кульдже, Чугучаке и Урумчи. Тиражи их, однако, очень малы и распространения они за пределами городов совершенно не имеют.

Библиография: Малов С. Е., Изучение живых турецких наречий Западного Китая, Восточные записки, т. I, Л., 1927; Его же, Материалы по уйгурским наречиям Синь-Цзяна. Сборник, посвященный С. Ф. Ольденбургу, Л., 1927; Боровков А., Учебник уйгурского языка, Л., 1935; Raquette G., A contribution by the existing knowledge of the eastern Turkestan dialect..., «Journal de la Société Finno-Ougrienne», Helsingfors, 1909, v. XXVI, № 5; Его же, Eastern Turki Grammar, Practical and theoretical, with vocabulary, Berlin, 1913—1914 (в серии: Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen, Bd. XV—XVII).

А. Н.

УКРАИНКА Леся [1871—1913]—псевдоним Ларисы Петровны Косач — выдающейся украинской поэтессы-классика. Род. в дворянской культурной семье. Мать ее—украинская писательница Олена Пчилка, дядя—известный ученый фольклорист М. П. Драгоманов. У. основательно изучила ряд иностранных языков, что дало ей возможность широко ознакомиться с классическими произведениями мировой лит-ры.

Писать и печататься У. начала в детском возрасте (12 лет). К ее ранним произведениям относится украинский перевод «Вечеров на хуторе» Гоголя (в соавторстве с братом). Печаталась У. в заграничных журналах «Зоря», «Жите і слово», «Літературно-науковий вістник».

Лит-ая деятельность У. протекала в эпоху империализма и первой русской революции. В украинской лит-ре того времени определились натуралистическое, декадентско-символистское и революционно-демократическое течения. К последнему, резко противопоставлявшемуся всей буржуазно-националистической лит-ре, примыкали Грабовский П., Коцюбинский М. и Тесленко. Л. Украинка относилась отрицательно как к декадентам, так и к натуралистам. Отходя от либералов, она все более и более проникалась революционными идеями, приближаясь к революционным демократам.

Мировоззрение У. в конце 80-х—нач. 90-х гг. еще не сложилось окончательно; в нем сказывались порой и влияния либерализма; но в дальнейшем писательница освобождалась от них, определенно и решительно сближаясь с революционной демократией (особенно в период революции 1905).

Творческий метод У. более близок к романтизму, чем к реализму, но в основе он резко отличался от метода декадентствовавших украинских неоромантиков, в особенности символистов, прежде всего своей идейной и тематической направленностью, а также художественными средствами. В отличие от многих романтиков-декадентов У. не идеализировала прошлого, хотя и создавала свои образы на историческом материале; страстно ненавидя гнетущую действительность царской России, она не предавалась пессимизму, не впадала в отчаяние, а наоборот—звала к борьбе за полное освобождение от всякого гнета и уничтожение эксплоатации человека человеком. Романтизм У. был пронизан революционной настроенностью.

В ранних лирических и эпических произведениях У. ощущалось влияние предшествовавшей и современной ей украинской либерально-буржуазной поэзии: П. Кулиша, Я. Щеголева, М. Старицкого, Олены Пчилки, но наряду с традиционно-романтической образностью («Конвалія») мы видим здесь более конкретные исторические образы греческой поэтессы Сапфо, королевы Марии Стюарт; наряду с народно-песенной ритмикой и строфикой (так наз. «коломыйковой»)—гекзаметр, дистих и сонет. Уже в первых поэтических опытах У. чувствовалось нечто новое, оригинальное, своеобразное, не похожее на произведения ее украинских лит-ых учителей. На поэзию У. имела большое влияние русская и западноевропейская литература, в особенности Г. Гейне, к-рого она много переводила («Книга пісень», изданная в 1892 в Львове, «Атта Троль», «Ткачи» и др.). У. находилась и под влиянием Шевченко, но идей великого революционного народного поэта молодая поэтесса по-настоящему тогда еще не понимала. Под влиянием баллад Шевченко У. написала свою раннюю поэму «Русалка», в к-рой, по мнению украинского поэта и критика И. Франко, был «слабенький отголосок шевченковских баллад без жизненных наблюдений и социальных контрастов». В дальнейшем влияние Шевченко становилось более глубоким. Оно сказывалось гл. обр. в страстной ненависти У. к царизму.



В интимной лирике У. вначале преобладали обычные мотивы природы, любви. В большинстве случаев они проникнуты грустными настроениями. Скорбь поэтессы, усугубленная тяжкой болезнью, в отличие от скорби поэтов-современников, навеяна не лит-ыми образцами,—она искренна, непосредственна. В лирике У. отражена тяжелая внутренняя борьба личного и общественного. Общественные мотивы начали появляться в лирике У. очень рано («В'язень», «Коли втомлюся я...» и т. д.). Это прежде всего мотивы недовольства невыносимой царской действительностью, гнева и ненависти к царизму, протеста против национального и социального гнета, стремления к полной свободе. У. постепенно, но последовательно преодолевала личные страдания, все более убеждаясь в том, что роль поэта—в служении народу; иногда, подобно многим романтикам, она идеализировала эту роль («Співець», «Contra spem Spero», «Мій шлях», «Досвітні огні»). Недовольство действительностью первоначально преломлялось сквозь призму протеста против национального угнетения украинского народа. Но вместе с тем она осознавала и социальный гнет («Коли

втомлюся я...», «Slavus-Sclavus»). Она выражала недовольство примиренческой, угоднической политикой украинских либералов («Слово, чому ти не твердая криця?», «Товарищі на спомин»). В годы, предшествующие революции 1905, мы наблюдаем в поэзии У. и яркие революционные мотивы («Поворот», «Полярна ніч», «Ох, як то важно...», «Дим», «Напис в руїні»). Являясь крупнейшим поэтом после Шевченко в дореволюционной украинской лит-ре, У. широко использовала в своей



О. Сахновский. Иллюстрация к драме-феерии Л. Українки «Лісова пісня», Харків, 1930

лирике формальные достижения русской и мировой поэзии и в особенности богатства украинского фольклора.

Основные идейные мотивы лирики У. получили дальнейшее развитие в ряде ее эпических поэм («Самсон», «Роберт Брюс, король шотландский», «Одно слово»). В поэме «Давня казка», трактующей о роли поэта в обществе, чувствуется влияние сатиры Гейне. В поэме «Віла-посестра» У. использовала сербский фольклор, а в поэме «Ізольда білорука»—средневековый роман «Тристан и Изольда».

В конце 90-х и начале 900-х гг. У. отдалась преимущественно драматическим жанрам. Первая пьеса У. «Блакитна троянда» [1896] хотя и ставилась на сцене, но особенного успеха не имела. В дальнейшем У. выступала большей частью в жанре драматической поэмы и драмы, не рассчитанной на постановку в театре. В драматических произведениях талант поэтессы достигает кульминационной точки в своем развитии. Характерной особенностью драм У. является широкое использование образов мировой лит-ры и фабульного материала из области истории и мифологии различных эпох и народов мира. Поэтесса давала оригинальную трактовку сюжета, наполняла его новым идейным содержанием, талантливо обрабатывая классические фабульные ситуации. В драматических поэмах «Вавілонський полон» [1903] и «На руїнах» [1904] разработана тема борьбы против национального угнетения и конфликта между личностью и обществом. Фантастическая драма «Осіння казка» явилась первым откликом У. на революционные события 1905. Это аллегорическое произведение проникнуто революционно-демократической идеей борьбы против царизма. Оно свидетельствует, что У. сознавала в период революции 1905 руководящую роль пролетариата в революции и резко осуждала предательскую политику либерально-буржуазной интеллигенции. Драма до революции не могла быть опубликована по цензурным условиям. В том же году написана драматическая поэма «У катакомбах», изображающая конфликт раба-неофита с христианской общиной в первые века христианства. Образ протестанта-раба, порывающего с общиной и идущего в лагерь восставших рабов, дан с исключительной художественной силой. Поэма эта имеет не только антирелигиозное значение: она являет чрезвычайно яркий протест против всяческого гнета и рабства.

В драматической поэме «Кассандра» [1907] У. дала оригинальную трактовку образа Кассандры, не раз уже встречавшегося в произведениях мировой литературы. Конфликтам сильных романтических героев с окружающей их средой посвящены драматические поэмы: «У пущі» [1907], «Руфін и Прісцілла» [1908], «Адвокат Мартіан» [1911] и «Оргія» [1911]. Одним из наиболее выдающихся драматических произведений У. является драма-феерия «Лісова пісня» [1911], построенная на богатом материале волынского фольклора и написанная ритмически прекрасным стихом. В драме отражено недовольство действительностью и стремление к лучшей, свободной жизни. «Лісова пісня» много раз ставилась на сцене не только дореволюционного, но и советского украинского театра. Оригинальная интерпретация образа Дон-Жуана дана в драме «Камінний Господар» [1912]. В этой драме Донна Анна показана У. не жертвой Дон-Жуана, а сильной индивидуальностью, совращающей Дон-Жуана с пути протеста против общества и толкающей его на путь примирения с ним, что и явилось причиной гибели героя. Творчество У. содержит также образцы прозы.

Украинская буржуазно-националистическая критика обнаруживала непонимание творчества писательницы, становясь втупик перед сложными аллегориями и символами ее произведений. Она пыталась обесценить ее лучшие произведения, проникнутые подлинно демократическими идеями. Из дореволюционной критики только И. Франко пытался в своей статье [1898] объективно оценить выдающуюся роль У.: «Со времени шевченковского «Поховайте та вставайте» Украина еще не слышала такого сильного, горячего и по-

этического слова, как из уст этой малосильной, больной девушки». В настоящее время творчество У. изучается в советской средней и высшей школе, ее произведения переиздаются советскими издательствами.

Библиография: І. Твори, т. І—XI, изд. «Книгоспілка», Київ, 1927—30; Вибрані оповідання, Київ, 1930; Вибрані поезії, Харків, 1930; Вибрана лірика, Харків—Київ, 1931; Вибрані твори, упорядкував О. Білецький, Харків—Одеса, 1936; Драматичні Твори, Харків—Одеса, 1937.

Е. Кирилюк

УКРАИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Устная народная поэзия [509]
Библиография [516, 527—528]
У. л. до конца XVIII в. [528]
Библиография [544—545]
У. л. первой половины XIX ст. [545]
У. л. 60—90-х гг. [557]
У. л. конца XIX и начала XX ст. [567]
Библиография [575—576]
Укр. советская лит-ра [576]

Устная народная поэзия. 1. Собирание и изучение. Причины, замедлившие до Великой социалистической революции развитие и рост У. л., приводили к тому, что народная словесность на Украине издавна преобладала над письменностью, книжной лит-рой и в области художественного слова «национальная гордость» украинской дворянской и буржуазной интеллигенции XIX—XX вв. основывалась именно на фольклоре, с богатством, разнообразием, художественной ценностью к-рого трудно было бы сопоставить творчество украинских поэтов нового времени. Особенно славились и за пределами Украины украинские песни. Ряд восторженных отзывов о них идет с начала XIX в. от представителей разных национальностей и разных общественных групп. В русской лит-ре XIX в. художественное влияние украинских песен, по собственному признанию, испытал Пушкин; широко использовавший их в своем творчестве, Гоголь патетически писал, что «песни для Малороссии—все—и поэзия, и история, и отцовская могила»; то же универсальное значение песни для украинского народа позже подчеркивал в своей статье о «Кобзаре» Шевченко Добролюбов: «Известно, что в песне вылилась вся прошедшая судьба, весь настоящий характер Украины; песня и дума составляют там народную святыню, лучшее достояние украинской жизни. Весь круг жизненных насущных интересов охватывается в песне, сливается с нею, и без нее сама жизнь делается невозможною». Увлечение украинской песней и ее влияние определенно сказались и в польской лит-ре XIX в., особенно в эпоху романтизма (Мальчевский, Гощинский, Богдан Залесский) и «козакофильства». Украинская песня приобрела высокую репутацию и у зап.-европ. поэтов и ученых исследователей; еще в 1845 переводчик русских поэтов и народных украинских песен Боденштедт находил, что «ни в какой другой стране древо народной песни не дало таких чудесных плодов, нигде дух народа не выразился так живо и светло в песнях, как у украинцев». С собирания и изучения песен начинается и новая У. л.: «этнографизм», обращение к фольклорному материалу и его использование долгое время оставались ее характерной чертой. Историю украинской фольклористики дооктябрьской поры можно разделить на три периода.

Первый период (примерно до 40—50-х гг. XIX в.) проходит под знаком дворянской романтики, отличаясь теми же особенностями подхода к собиранию и изучению фольклора, как и в других странах. Преимущественное внимание обращено в это время именно на песню. Песенное творчество романтически настроенными дворянскими собирателями трактовалось как «старина»—«умирающий отголосок гармонии, некогда слышанный на берегах днепровских», по словам предисловия к «Опыту собрания старинных малороссийских песен» [1819]—первого их собирателя кн. Н. А. Цертелева. Мечты об открытии у себя новой «Илиады» или нового Оссиана несбыточны: от прекрасного прошлого сохранились только «развалины», но и они могут удовлетворить, с одной стороны, «любопытству касательно прошедшего», а с другой—романтической тяге к «безыскусственной поэзии». Сборник Цертелева—продукт любительства; сборники его ближайшего преемника, М. Максимовича [1827, 1834, 1849], у к-рого дружеские связи с представителями русской «официальной народности» сочетались с местным украинским патриотизмом, открывают историю украинской фольклористики как науки—разумеется, с необходимыми ввиду того времени оговорками. По разнообразию содержания и стремлению к точности текстов сборникам Максимовича принадлежит первое место в ряду аналогичных изданий первой половины XIX в. (И. Срезневский, Запорожская старина, ч. I—III, 1833—1838 гг.; П. Лукашевич, Малорусские и червонорусские народные думы и песни, СПБ, 1836; А. Метлинский, Народные южнорусские песни, 1854). Само собою понятно, что строго научной критики не выдерживает ни одно из этих собраний. В стремлении «реставрировать» старину первые издатели не останавливались и перед прямой фальсификацией песенного творчества, как это имело место и на Западе; известны случаи, когда профессиональных народных певцов заставляли заучивать наизусть песни собственного сочинения дворянских любителей фольклора (особенно много таких подделок у Срезневского). Представления о природе фольклора и его истории не выходили за пределы типично-романтических фантазий о безличном «народном творчестве». Только у одного Максимовича имелись зачатки будущего «исторического» метода изучения фольклора. Вообще же фольклор оставался пока что предметом эстетического любования, антикварского коллекционерства, романтических воздыханий об уходящей «старине»—о разлагающемся патриархальном укладе. В русской лит-ре 20—30-х гг. на украинский фольклор, как на необходимую для романтизма экзотику, устанавливалась прочная мода («здесь... занимает всех все малороссийское»,—писал Гоголь в 1829 из Петербурга); эта мода удовлетворялась между прочим фантастическими повестями, основанными на украинском фольклоре, Ор. Сомова, украинскими балладами Н. Маркевича («Украинские мелодии»,

1831) и в особенности «Вечерами на хуторе близ Диканьки» Гоголя. Рядом с этим украинский песенный фольклор использовался и русскими писателями, разрабатывавшими исторические украинские сюжеты (Рылеев, Нарежный, Пушкин, Гоголь, Аладьин и др.). Понятно, что отделить во всей этой лит-ре подлинное от вольных измышлений авторов иногда весьма трудно.

Иными чертами отличался в т о р о й период украинской фольклористики, в к-ром уже ощущались буржуазные тенденции. Он начинается с 40-х гг. XIX в. и представлен деятельностью П. Кулиша («Записки о Южной Руси», т. I—II, 1856—1857), О. Бодянского, Н. Костомарова (диссертация «Об историческом значении русской народной поэзии», 1843), Я. Головацкого («Народные песни Галицкой и Угорской Руси», 1863—1865), И. Рудченка («Народные южно-русские сказки», 1869) и др. Романтический налет оставался и на фольклористике этой поры, но начиналось и более пристальное исследование, более тщательное собирание и издание текстов. В «Записках о Южной Руси» Кулиш уже не ограничивался одним собиранием, он пытался ввести читателя в самую обстановку, в к-рой бытуют и распространяются памятники народной поэзии, собрать и сообщить сведения о ее носителях, о среде, являющейся ее главным потребителем. Для Кулиша фольклор—тоже уходящая «старина», но уход ее, с его точки зрения—явление законное; причина его—распространение «цивилизации», переход «народа» в ряды интеллигенции (буржуазной). «Мы и народ,—писал Кулиш,—одно и то же, но только он, с его изустной поэзиею, представляет в духовной жизни первый период образования, а мы—начало нового высшего периода». Тем не менее буржуазный прогресс Кулиш мыслил только при условии тесного единения «верхушки» с основой, непременного сближения интеллигенции с народом: этой цели могут и должны служить и фольклорные изучения.

Так закладывался постепенно фундамент буржуазной науки об украинском фольклоре, расцвет которой начинался с 70-х гг., т р е т ь е г о периода украинской дооктябрьской фольклористики. Характерные черты третьего периода—это, во-первых, переход к коллективно-организованной работе в области собирания фольклора; во-вторых, применение методов западно-европ. (и русской) науки к изучению его памятников—«сравнительно-исторического» и «исторического»; в-третьих, углубление и развитие националистических тенденций, проявлявшихся уже во втором периоде. Наиболее значительным фактом третьего периода было издание собрания этнографических материалов: «Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край, снаряженной Русским Географическим обществом (юго-западный отдел); материалы и исследования, собранные д. чл. П. П. Чубинским» (1872—1878, 7 тт., в целом около 300 печатных листов). Издание, осуществленное главным образом исключительной энергией самого Чубинского [1839—1884], раскрыло огромные фольклорные богатства (см. отзыв Ал-дра Веселовского в Отчете о присуждении Уваровских премий, 1880), начиная от суеверий, примет, загадок, пословиц и т. п. (т. I), продолжая сказками (т. II—296 названий), народным календарем и связанной с ним обрядовой поэзией (т. III), обрядностью внекалендарной, свадебной, похоронной и т. п. и соответственными песнями (т. IV), песнями семейными и любовными (т. V—1209 стр.), народными юридическими обычаями (т. VI) и этнографическими сведениями о национальных меньшинствах «юго-западного края» (гл. обр. Киевской, Волынской и Подольской губерний). Перед этой массой материала совершенно бледнели прежние сводки, вроде «Быта русского народа» А. Терещенко [1848], куда украинский материал входил лишь попутно. «Труды» были, кроме всего прочего, еще работой, связанной с деятельностью киевской филии—«юго-западного отдела» Географического общества, к-рая с 1873 объединила виднейших украинских ученых той поры: членами ее были В. Антонович и М. Драгоманов, выпустившие в 1874—1875 первое научное издание украинских эпических песен, дум («Исторические песни малорусского народа», 2 тома—издание незаконченное), П. Житецкий, Ф. Волков (Хведір Вовк), П. Чубинский, М. Лисенко и др. За короткое время корреспонденты филии собрали громадное количество материала, из к-рого филия успела издать только сборник «Малороссийские народные предания и рассказы» [1876], под редакцией того же М. Драгоманова. Кое-что из остального было опубликовано в заграничных изданиях М. Драгоманова; кое-что использовал позже Б. Гринченко («Этнографические материалы», 3 тт., 1895—1899, «Из устна рода», 1900), но большая часть после закрытия киевской филии в 1876 пропала безвестно. Правительственные запрещения выпуска книг на «малороссийском языке» перевели украинскую фольклористику в пределах б. Российской империи на полулегальное положение. Ее деятелями в 80—90-х гг. XIX в. стали здесь преимущественно представители мелкобуржуазной демократии—мелкие земские служащие, статистики, народные учителя—эпигоны народничества, проводившие в жизнь теорию «малых дел», осторожное просветительство, «каганцювання на селі». Украинский фольклор рядом с политическим самообразованием стал неизбежным предметом занятий нелегальных украинских студенческих кружков—«громад». С 80-х гг. единственными печатными органами, где публиковались материалы и исследования о них, были на Украине журнал «Киевская старина», основанный Ф. Лебединцевым (с 1882 по 1906), печатавшийся на русском яз., и труды «архивных комиссий», «статистических комитетов» при земствах, ученых обществ при университетах [напр. харьковский сборник историко-филологического общества, во 2-м томе к-рого напечатано собрание сказок и др. материалов, записанных в Харьковской и Екатеринославской губ. И. Манжурою (1890), в 10-м—собрание песен Лубенщины В. Милорадовича (1897), в 17-м—работа П. Иванова «Жизнь и поверья

крестьян Купянского уезда, Харьковской губ.» (1907) и ряд других ценных материалов]. В подобных же изданиях и сверх того в «Этнографическом обозрении», «Русском филологическом вестнике» находили себе место и немногочисленные сравнительно исследования фольклора—А. А. Потебни, Н. Ф. Сумцова, А. В. Ветухова, П. Иванова, Х. Ящуржинського и др. Тем не менее интерес к фольклорным штудиям захватывал все более широкие круги; эти штудии развивались за пределами царской России до 1906. Сделавшийся с 1876 политическим эмигрантом сперва в Швейцарии, затем в Болгарии, М. Драгоманов, рядом с публицистической деятельностью и в тесной связи с нею продолжал издание и изучение фольклора: в 1881 им напечатаны в Женеве «Нові українські пісні про громадські справи 1764—1830», а затем там же «Політичні (тобто історичні) пісні українського народу XVIII—XIX стол.» (1883—1885, 2 т.). Как исследователь Драгоманов стоял на точке зрения «теории миграций» (заимствования), отвергнув представление о совершенной самобытности украинского народного творчества, особенно в области повествовательного фольклора; это не мешало ему напр. на основании песенного материала делать субъективные заключения о «государственных идеалах» украинской народной массы (сборник его исследований по фольклору издан в 4 тт. во Львове, 1899—1907). Главным средоточием украинской фольклористики с 90-х гг. стало львовское «Наукове товариство імени Шевченка», где в 1898 была основана специальная этнографическая комиссия, взявшая в свои руки издание «Етнографічного збірника» (40 тт.), а в 1899 подкрепившая его еще отдельным изданием «Матеріяли до української етнольогії (22 т.). В изданиях «Товарищества» ближайшее участие принимали известный писатель и ученый Иван Франко (им издано самое большое собрание пословиц и напечатан ряд ценных работ по исследованию песни), Володимир Гнатюк, З. Кузеля, І. Свєнціцький, Ф. Колесса и др. Крупный вклад в собрание материалов сделан был с 70-х гг. также польскими этнографами. В Польше интерес к украинскому фольклору, как сказано выше, идет с 20—30 гг. XIX в.; этот интерес еще в 30-х гг. вызвал появление ряда сборников гл. обр. песенного материала (Вацлав Залесский, Жегота Паули, К. Войцицький, позже, в 1857, А. Новосельский-Марцинковский и др.). С 1842 началась плодотворная деятельность крупнейшего из польско-украинских этнографов Оскара Кольберга (1814—1890), из работ к-рого пользуется известностью «Покутье» («Покутье»—бытовое название местности между Карпатами и Днестром в Галиции)—опыт всестороннего и обстоятельного этнографического обследования одного определенного района, с богатыми фольклорными материалами. По типу этой работы Кольберга украинский этнограф В. Шухевич позже представил такое же описание быта и творчества гуцулов («Гуцульщина» в «Матеріялах до українсько-руської етнольогії», 5 тт., 1899, 1901, 1902, 1904 и 1908). С другой стороны, труды Кольберга (предшествовавшие «Покутью») были взяты за образец сотрудниками большого, предпринятого еще в 1877 Краковской академией наук, изд. «Сборник сведений по краевой антропологии» (Zbiór wiadomości do antropologii krajowej wydawany staraniem komisyi antropologicznej Akademii umiejetności w Krakowie, 1877—1894)—Ю. Мошинской, З. Рокоссовской, Э. Руликовским, А. Подберезским, Ц. Нейманом и мн. др., опубликовавшими большой фольклорный материал из разных местностей Галиции и русской приднепровской Украины. «Труды» Чубинского, «Етнографічний збірник» львовского «Товарищества» и это издание Краковской академии до сих пор остаются важнейшею частью наследия, оставленного нам буржуазным периодом украинской фольклористики.

Нет надобности исчислять имена всех отдельных ее представителей и за рубежом, и в пределах б. царской России, где с 1906 не надолго вновь явилась возможность относительно легального собирания и изучения украинского фольклора, которое совершенно прекратилось в годы империалистической войны, самым пагубным образом отразившейся и на собранных Львовским научным обществом, но еще не опубликованных этнографических материалах. Изданный в 1930 указатель печатных материалов по украинскому фольклору до 1917 (Олександра Андрієвського) представляет огромный том в восемьсот с лишним страниц одного перечня книг и статей (около 1800). Создается впечатление, что слова одного из видных буржуазных фольклористов, Вол. Гнатюка, о том, что украинская этнография, по сравнению с другими, «не только не осталась позади, но во многих направлениях выдвинулась вперед и опередила другие народы», как будто не являются преувеличением и похвальбою... Но на самом деле богатое с виду буржуазное наследие в области украинской фольклористики страдает пороками, заставляющими нас пользоваться этим наследием с крайней осторожностью. В собирании и изучении фольклора отобразились все этапы и типы украинского национализма, вплоть до новейшей фашистской его стадии. «Памятники украинской народной словесности» с точки зрения дворянской и буржуазной фольклористики должны служить подтверждением идеи бесклассового единства «украинской нации», показывать либо отсутствие, либо малозначимость моментов классовой борьбы на Украине, иллюстрировать пресловутую идею «безбуржуазности» украинского народа. Отсюда — нарочитость и тенденциозность подбора и выдвижения тех или иных памятников фольклора, доходившая порой до прямой фальсификации; отсюда — особо подчеркнутое внимание к фольклору докапиталистической поры, его романтизация, скрывавшая под собой идеализацию гибнувшей феодальной культуры (у дворянских фольклористов нач. XIX в.).

Поскольку же деревенская «патриархальность» отвечала интересам буржуазии, последняя также уделяла преимущественное внимание «старинному» фольклору, отводя ему первое место в сборниках, распространя-

ясь во многих исследованиях о его «красотах». В частности особым вниманием буржуазных собирателей пользовалась обрядовая поэзия. Между тем еще до XVIII в. жанры украинской обрядовой поэзии завершили свое развитие, закостенели и бытовали в украинском селянском обиходе лишь потому, что в условиях феодально-крепостного, а затем и капиталистического строя подлинно культурный прогресс деревни был невозможен. «Красота» обрядовой поэзии давно стала красотой мертвой. А буржуазная фольклористика продолжала смаковать ее, с презрением отвергая новейшие образцы народного творчества. Буржуазной фольклористике вообще особенно любы были те продукты устного творчества, на к-рых заметно легла печать влияния господствовавших эксплоататорских классов. Какую-нибудь чудовищную легенду, внедренную в народный обиход церковниками, она готова была выдавать за «перл» народного творчества. Не учитывалось, разумеется, и то, что с течением времени классовое расслоение деревни также нашло себе выражение в селянском фольклоре. Но этот факт противоречил представлению о «национальном единении», а потому старательно затушевывался буржуазной фольклористикой. Все эти обстоятельства требуют сугубо критического подхода к буржуазному наследию в области фольклористики. Прибавим к этому, что никакого обобщающего труда об украинском фольклоре ни дворянская, ни буржуазная украинская фольклористика нам не оставила.

После Великой Октябрьской социалистической революции советская фольклористика на Украине должна была выдержать относительно долгую борьбу с пережитками буржуазной науки. Лишь в недавнее сравнительно время эта борьба с националистической контрреволюционной фальсификацией украинского фольклора и науки о нем кончилась полной победой, и можно сказать, что в настоящее время мы вступаем в период расцвета как украинского советского народного творчества в области художественного слова, так и науки о нем. По инициативе тов. Сталина проведена запись образцов украинской народной песни на граммофонных пластинках. Записывание и изучение современного творчества народных масс становится делом не только ученых специалистов, но и широких кругов советской общественности УССР.

Начата работа по изданию популярных сборников украинского народного творчества, в к-рых рядом с словесным фольклором будут представлены и народная музыка, и изобразительное искусство. В предыдущем очерке не затронута история работы по собиранию и изданию народной песенной музыки, т. наз. «музыкальная этнография». Нельзя, однако, не отметить роли популярных песенников с нотами, содействовавших распространению украинской песни в самых широких кругах (Ф. Колесса, Огляд українсько-русскої народної поезії, з нотами, 5-е изд., Львов, 1905; О. Хведорович, Збірничок укр. пісень з нотами, Одеса, 1911, и др.). Одна из важных очередных задач советской фольклористики — сделать широко доступными массовому читателю подлинные образцы того великого искусства, в к-ром трудящиеся массы Украины на протяжении многих сотен лет изливали свои мысли, чувства, отражали свое горе, радость, гнев, борьбу за освобождение.

Библиография: Пыпин А. Н., История русской этнографии, т. III—Этнография малорусская, СПБ, 1891; Сумцов Н. Ф., Современная малорусская этнография (в журн. «Киевская старина», 1892—1893, 1895—1896 и отдельно—2 вып., Киев, 1893—1897); Его же, Малюнки з життя українського народного слова, Харків, 1910; Грінченко Б., Литература украинского фольклора (1777—1900), Чернигов, 1901; Андрієвський О., Бібліографія літератури з українського фолклору, т. I, Київ (1930), изд. Всеукр. Ак. Наук периодическое издание Института фольклористики АН УССР «Український фолклор» и др.

2. Виды и жанры украинской устной народной поэзии в ее историческом развитии. Буржуазное литературоведение, как известно, долгое время не находило устной поэзии определенного места в историческом обзоре литературы. «Народная словесность» помещалась то в начале истории литературных курсов, как предпосылка истории письменности, то в промежутке между частями, посвященными старой лит-ре и литературе новой. И то, и другое не может быть научно оправдано. Украинский буржуазный литературовед акад. М. Грушевский, исходя из данных буржуазной социологии, впервые пытался периодизировать фольклор, обходя, однако, по возможности моменты классовой борьбы в нем и часто пользуясь фольклорным материалом для искусственного восполнения «прорывов» лит-ого развития, неприятных для «национальной гордости». На нынешней стадии изучения история украинского фольклора может строиться только гипотетически. Несомненно, к древнейшему ее периоду мы должны отнести разнообразные произведения магического характера, в том числе заговоры и обрядовую поэзию. В конце XVI в. украинская обрядовая поэзия уже остановилась в своем развитии, сложившись в те формы, в каких застали ее собиратели XIX в. Известный церковный публицист этого времени, Іван Вишенський, в одном из своих посланий, рекомендуя борьбу с пережитками язычества, советует изгнать из городов и сел «в болото»—«Коляды, щедрый вечер», «волочельное по Воскресении», «на Георгия мученика праздник дьявольский», «Купала на Крестителя» и т. п., перечисляя так. обр. почти все основные праздники древнего аграрного календаря, правда, уже амальгамированного с календарем церковным в результате компромиссов между новым христианским культом и верованиями эпохи язычества. «Коляда»—праздник зимнего солнцеворота, приурочившийся к христианским «святкам»; «волочельное» (волочельные—величальные песни и обряды)—праздник весны, заклинание будущего урожая, ставшее продолжением церковной «пасхи»; праздник «на Георгия»—апрельские, весенние действа в день св. Георгия—Юрия, бога-покровителя стад, начальника весны; «Купало»—праздник летнего



Иллюстрация Т. Г. Шевченко к его стихотворению „Судна Рада", 1844

«солнцестояния», приуроченный к 24 июня ст. ст. («рождество Иоанна Крестителя»—Ивана, Купалы) и следующее за ним торжество проводов солнца, похорон солнечного бога, прикрепившееся к первому воскресенью после «петрівок» (29 июня ст. ст.)—вот важнейшие аграрные празднества, о к-рых говорит Вишенський и которые бытовали на Украине почти вплоть до империалистической войны и революции. Аграрный календарь сходен у всех народов северного полушария; в русском фольклоре мы найдем почти те же названия праздников, и здесь достаточно только перечислить жанры украинской обрядовой поэзии с их своеобразной иногда терминологией. В понятие украинской обрядовой поэзии входят: 1) к о л я д к и (*см.*) и щ е д р і в к и—величальные песни в канун рождества и нового года (новое собрание их дал В. Гнатюк в «Етнографічн. збірнике», тт. 35—36, 1914)—сопровождавшиеся иногда особыми действами ряженых (хождение с «Козой»); 2) в е с е н н и е песни, в свою очередь, делящиеся: на а) гаївки («гай»—лес)—хороводные песни на опушке леса, с играми («Просо», «Воротарь», «Мак» и т. д.; собрание гаївок, В. Гнатюк, «Матеріяли до укр.-руської етнольогії», т. 12, 1909); б) царинні пісні («царина»—околица села, за к-рой идет вспаханное поле); в) песни русальные и «троецькі» (русский «семик»—украинский «русальний» или «мавський великдень»; мавка то же, что и русалка, от старого «нав»—мертвец; русальные—от греко-римских розарий—обряды посвящены первоначально чествованию умерших предков и приурочены затем к «зеленим святам»—троицыну дню); г) песни к у п а л ь с к и е (наиболее полное собрание их дала Ю. Мошинска, Zbiór wiadom, т. 5, 1881)—песни, связанные с празднествами в честь Купалы и соединяющие мотивы элегического плача о погибшей и утонувшей «Марене» с насмешливо-сатирическими перебранками девчат с парубками. К данному циклу примыкают и так наз. «обжиночні» или «зажнивні» песни (песни, сопровождающие жнива), наименее окрашенные культовыми мотивами и наиболее четко вскрывающие основу «обрядовой» поэзии—трудовую, р а б о ч у ю п е с н ю. Имеются специальные собрания рабочих песен: М и л о р а д о в и ч В. Рабочие песни Лубенского у., Полтавск. губ., «Киевская старина», 1895, книга 10. Ритмическая сторона их еще мало изучена, а в содержании очевидны следы более поздней эпохи—работы на панщине или у богатого хозяина-кулака. К разряду «обрядовой поэзии» относятся и внекалендарного порядка песни, связанные с обычаями «хрестин», «весілля» (свадьбы) и «похорон» (наиболее богатый материал по всей этой обрядности дает 4-й том «Трудов» Чубинского). Особенное развитие на Украине получила с в а д е б н а я о б р я д н о с т ь («весілля»), издавна привлекавшая внимание этнографов (уже в 1777 вышла в СПБ книга Гр. Калиновского «Описание свадебных украинских простонародных обрядов») и более других исследованная (С у м ц о в Н., О свадебных обрядах, преимущественно русских, Харьков, 1881; В о л к о в Ф. К., Rites et usages nuptiaux en Ukraïne, в журн. «L'antropologie» 1891—1892, ч. II—III, и его же «Этнографические особенности украинского народа» в коллективном труде «Украинский народ в его прошлом и настоящем», 1916, т. II, 621—639; также Яшуржинський Х., «Лирические малорусские песни, преимущественно свадебные», Варшава, 1880, и его же, «Свадьба малорусская, как религиозно-бытовая драма», «Киевская старина», 1896, II, и отд.). Украинский свадебный обряд значителен и своими лирическими партиями, и своей драматическитеатральной стороной. С последней точки зрения его можно разделить на три акта: 1) сватання, 2) заручины (обручение) и 3) весілля (собственно свадьба), из которых каждый в свою очередь распадается на ряд сцен, троекратно повторяющихся из действия в действие, все с большим развитием и усложнением; сцены похищения невесты, отпора со стороны ее родных, примирения борющихся сторон, выкупа невесты у ее родни, символических обрядов. Словесная часть драмы состоит из прозаического диалога, который варьируется вокруг раз навсегда заданных тем, лирических монологов невесты, радостных и грустных (но не переходящих обычно в плач и причеты великорусской свадьбы) и партий хора, комментирующего действия то торжественно-величальными, то буйно-разгульными песнями. Как содержание песен, так и характер действий в высшей степени условны: это—представление, сущность которого заключается в том, что заключаемый между односельчанами или хорошими знакомыми, с обоюдного согласия, брак изображается как насильственное похищение: э н д о г а м и ч е с к и й (внутриплеменной) брак представляется э к з о г а м и ч е с к и м (внеплеменным) и только при условии этой инсценировки считается «правильным» и прочным. Свадебная драма так. обр. инсценирует картину брака доисторической, родовой поры, а вместе с тем по названиям действующих лиц, по бутафории, не столько реальной, сколько предполагаемой песнями хора, по самим действиям—она отразила и черты княжеской свадьбы эпохи раннего феодализма. Феодальный колорит очевидно вторичен; сложившийся в массах в доисторическую эпоху свадебный обряд был усвоен господствующим классом, оброс чертами, характерными для княжеско-дружинного быта, и от этих черт уже не освободился. С этими чертами, приобревшими символико-магическое значение, «весільная» обрядность сохранялась на Украине почти вплоть до наших дней. Менее прочной оказалась п о х о р о н н а я о б р я д н о с т ь, сведения о к-рой идут с давних времен (похоронные украинские плачи приводят польские писатели Ян Менецкий, 1551, поэт Севастиан Кленович, 1602); русским «причитаниям» соответствуют украинские «голосіння» (тексты и комментарии к ним в «Етнограф. зб.», тт. 31—32, І. Свєнціцького и В. Гнатюка; кроме того, исследования В. Данилова в «Киевской старине», 1905, и «Україні», 1907), сопровождаемые на Подолии и в некоторых местах

Прикарпатья особыми «похоронными забавами», «грашками при мерці» (играми у мертвеца)—своеобразными религиозными мимами, инсценирующими прение бога с чортом («тягнене бога»), а иногда превращающимися в комедийно-бытовые сценки.

К той же древнейшей эпохе украинского фольклора, как сказано выше, мы должны отнести генезис заговоров (замовлювання, заклляття: лучший сборник П. Ефименко, «Сб. малороссийских заклинаний» в «Чтениях Общ. ист. и древностей российских», Москва, 1874, кн. 88; исследования А. Ветухова, 1907, и V. Mansikka, Ueber russische Zauferformeln, 1909), п о с л о в и ц (сборники М. Номиса, Укр. приказки, прислів'я, СПБ, 1864, и особенно сборник И. Франко, Галицько-руські народні приповідки, 6 тт., «Етногр. зб.», тт. 10, 16, 23—24, 27—28) и з а г а д о к (отд. сб. А. Сементовского, Малорусские загадки, 1872). Само собой разумеется, что все эти жанры развивались, классово диференцировались и, подобно другим, служили орудием классовой борьбы. Между напр. пословицами, как «хто рано встає, тому бог дає» или «козацькому роду нема переводу», с одной стороны, и такими, как «у бога всього много, а в бідного трудно й за шеля» (грош), или «що паньска хвороба, то наше здоров'я», или: «с панами дружи, а за пазухою камінь держи»—очевидна и разница классов и разница эпох.

От глубокой древности ведет свое начало и повествовательный фольклор—с к а з к а во всех ее разновидностях [укр. буржуазная фольклористика различала к а з к и—фантастические рассказы, где чудесное перемешано с реально-возможным; б а й к и—сказки о животных; п е р е к а з—саги, рассказы об исторических лицах, местах и событиях; м і т и (мифы)—суеверные предания; н о в е л л ы—сказки без чудесного элемента, бытовые; анекдоты или п р и к а з к и; наконец л е г е н д ы—сказки, основанные на христианских верованиях]. Периодизация обширного сказочного материала—задача будущего. Общее количество украинских сказочных сюжетов в 1914 исчислялось в 2 тысячи с лишним (С. В. С а в ч е н к о, Русская народная сказка, гл. IV); с того времени это количество еще возросло, не говоря уже о массе до сих пор неопубликованного материала. В украинской сказке мы найдем те же сюжеты и темы, что и в сказочном фольклоре других европейских народов; сходны и формальные особенности, с тем разве отличием, что записи украинских сказок дают менее образцов выработанной, ритмизованной, богатой стереотипными формулами сказочной речи, чем напр. сказки русские; с другой стороны, украинский сказочный фольклор имеет фантастику, исключительно богатую по части демонологических представлений (особенно в сказках, записанных на Галичине, см. сб. Гнатюка В., Знадоби до укр. демонології, тт. 1—2, Етнограф. збірн., т. 15, т. 34 — 35 — 1 575 рассказов). Обращает внимание также сравнительное богатство комических мотивов с разными оттенками комизма от язвительной сатиры до мягкого юмора—особенно в новеллах (см. назв. выше сборники Чубинского и Драгоманова и в дополнение к ним «Казки та оповідання з Поділля», в записях 1850—1860 рр., упорядкував М. Левченко, 1928) и анекдотах (Гнатюк В., Галицько-руські анекдоти, Етногр. збірн., т. VI), так часто питавших темами новую украинскую литературу и способствовавших распространению ходячего представления об «украинском народном юморе». Об этом преемстве будет сказано дальше.

Так. обр. основными жанрами древнейшей эпохи украинского фольклора можно считать обрядовую поэзию, заговоры, мифологические и животные сказки, памятуя, однако, что первичные формы всех этих жанров нам неизвестны. Мы имеем только весьма смутные указания на фольклор и в письменных памятниках ранней феодальной поры (до XVI в.). Несомненно однако, что уже в эту пору фольклор был классово диференцирован с достаточной отчетливостью. Жанры, созданные трудовыми массами, были усвоены частично господствовавшим классом, к-рый в свою очередь оказал давление и влияние на народное творчество. Это давление и влияние, однако, редко вело к пассивному усвоению. Так, вероятно, с очень давних времен началось проникновение мотивов церковного происхождения в повествовательный фольклор трудового селянства. Но популярность приобретали только те легенды, к-рые так или иначе отвечали запросам масс. Персонажи христианского Олимпа приспособлялись для помощи и службы хліборобу: «святий Петро за плугом ходить, святий Павло воли гонить, пресвята діва їсти носить», говорит одна из щедрівок, словно намекая на мотивы апокрифических апостольских «хождений». Литературу господствующего класса не привлекала такая тематика. С другой стороны, памятники, не поддававшиеся такого рода переработке, оставались вне усвоения народной массой.

В п е р и о д г о с п о д с т в а к р е п о с т н и ч е с т в а н а У к р а и н е, когда земли киевского и галицко-волынского княжеств входили в состав польско-литовского государства, история фольклора вырисовывается для нас в чертах более ясных. XVI век был веком, когда началась борьба за освобождение из-под польского ига. В этом веке формировалась украинская национальность, начиналась упорная борьба за политическое утверждение украинской нации. С XVI в. идет ряд известий и записей фольклора: в чешской грамматике Яна Благослава [ум. 1571] отыскалась запись песни «Про Штефана воеводу» (А. Потебня, Малорусская народная песня по списку XVI в., 1877); в одной польской брошюре 1625 Франко разыскал песню-диалог «Про козака и Кулину» — на тему о девушке, ушедшей из дому с козаком и затем брошенной им (см. Записки наукового Тов-ва ім. Шевченка, 1902, III); в разных других сборниках то полностью, то в отрывках приводятся тексты песен, откликающихся на исторические события бурной эпохи второй половины XVI—XVII вв. Это время, отмеченное героической борьбой украинского народа с польским панством и султанскою Тур-

цией, вызвало большой подъем эпического творчества, отлившегося на Украине в своеобразную форму д у м. По своей форме дума—эпическая песня, не делящаяся на строфы, состоящая из неравносложных, силлабического типа, стихов, с рифмами—чаще всего глагольными и с характерным параллелизмом, определяющим всю композицию произведения. В основе своей думы—народное творчество, хотя и носящее специфически козацкую окраску, поскольку козачество в первой половине XVII века было единой, более или менее организованной силой, возглавившей движение — в частности во время освободительной войны украинского народа с панско-шляхетскою Польшею 1648—1654, когда под угрозу был поставлен самый факт существования украинского народа. С углублением классовой диференциации начинает замирать и творчество дум, оставляя память об этой позднейшей поре в таких произведениях, как думы про козака Голоту, про Ганжу Андибера и про «козацьке життя». За ними следуют (уже в XVIII веке) пародии («дума» про Михия). Лучшие произведения этой поэзии сберегаются в памяти народа, исполняемые кобзарями, и в последующие столетия; новые исторические события не отображаются, однако, в форме дум (кроме сборника А н т о н о в и ч а и Д р а г о м а н о в а, названного выше, см. позднейшее издание: Українські народні думи, т. I. Тексти і вступ. К. Грушевської, изд. Укр. Акад. наук, 1927; т. II, 1931). Место дум занимает и с т о р и ч е с к а я песня, возникавшая, надо полагать, одновременно с думами, а может быть, и ранее их. Для формы исторической песни характерно строфическое членение, меньшая, сравнительно с думой, замкнутость и законченность сюжета, большее разнообразие тона—в думах всегда торжественного и серьезного. Историческая песня поется, дума сказывается мелодийно-речитативным сказом, лишь местами переходящим в пение. Историческая песня слагается тотчас вслед за событием; дума могла складываться и позже. Дума теснее связана с козацкой, военной средой, чем историческая песня. Являясь в отдельных случаях переработкой искусственных исторических виршей, историческая песня в процессе своего развития становилась народным откликом на события и действия отдельных лиц. Рядом с историческими песнями, выходившими из кругов, близких к козацкой старшине, большое количество песен трактует историю с точки зрения интересов трудового народа. У этих песен свои герои: обходя молчанием гетманов, песни сохраняют имена крестьянских вождей, проводивших расправу с панами, не примкнувших к Зборовскому соглашению и упорно продолжавших борьбу. Особенным сочувствием окружен напр. образ Нечая, о смерти к-рого сохранилась песня с большим количеством вариантов, и образ Перебийноса (Кривоноса). В более позднюю пору, в XVIII в., когда «думы» уже закончили цикл своего развития, народная историческая песня не отзывалась напр. на такие события, как измена Мазепы, но зато вспыхивала ярким пламенем в эпоху так наз. «Коліївщины», создавая образы борьбы и трагической гибели Максима Залізняка, Швачки, Левченко. Известно, что в «кодненской книге» (списке осужденных в Кодне гайдамаков) имеется несколько смертных приговоров бандуристам только за то, что они пели под аккомпанемент бандуры в повстанческих отрядах. Из этого ясно, какое агитационное значение, страшное для польского панства, могли приобретать эпические и лиро-эпические песни.

Конец XVII и XVIII в.—время, когда исчезала и самая фикция единой украинской «народной поэзии». По многим данным можно утверждать, что с этой же поры активизировалось и селянское творчество в области фольклора, творчество тоже не однородное, поскольку и село все более и более становилось ареной классовой борьбы. В то время как одна — «патриархальная»—часть селянства продолжала усваивать внедряемые со стороны религиозные легенды, «побожные» (набожные) песни, исполнявшиеся певцами-профессионалами (кобзарями, лирниками, бандуристами), и рядом с этим поддерживала фольклорную старину (обрядовая поэзия), другая — передовая — часть творила новые формы и в области эпоса и в области лирики. Творчество это протекало в особо неблагоприятных условиях, характеризующихся не только отсутствием «мирной» обстановки, но и трудностями сопротивления идеологическому натиску верхов, власти «традиции мертвых поколений». Так наз. б ы т о в ы е п е с н и ярко показывают эту власть, а вместе с тем и борьбу с нею. Бытовые песни в громадном большинстве собранных записей, можно думать, оформились именно в данную эпоху. Семейная жизнь и социальное положение крестьянина—вот две основные темы этого цикла. Подотделами в нем будут песни к о л ы б е л ь н ы е (колискові), д е т с к и е, л ю б о в н ы е (любовь парубка и дивчины и т. д.), с е м е й н ы е (согласная или несчастливая жизнь супругов). Особую группу составляют песни с и р о т с к и е, наймитские и бурлацкие (бурлаки-батраки), чумацкие, рекрутские и с о л д а т с к и е. Наконец третью, особо интересную для нас, но к сожалению своевременно незафиксированную во всем объеме или плохо зафиксированную группу представляют песни о п а н щ и н е и к р е п о с т н о й н е в о л е. Бытовые песни количественно преобладали в песенном фольклоре, тем не менее сравнительно с обрядовой поэзией они изучались еще недостаточно (напр. о песнях семейных имеется до сих пор только одна обобщающая работа Костомарова: «Семейный быт в произведениях южнорусского песенного творчества»). А между тем, помимо своего содержания, они чрезвычайно интересны по форме. В последней мы находим все типические особенности песенной стилистики: постоянные эпитеты, повторения, положительные и отрицательные параллелизмы, символические образы из мира неорганической природы, из мира животных и растений (образ калины—женщины, образ явора—символ грусти и т. д.). Все это сооб-

щает стилю большую условность; и тем не менее этот внешне условный стиль в основе своей—стиль реалистический, и типичность напр. песенной картины семейного быта и отношений не подлежит сомнению. Еще в большей степени это должно сказать о песнях, посвященных панщине, или же песнях, рисующих классовую борьбу на селе (см. М. Драгоманов, Нові укр. пісні про громадські справи, новое изд. 1918, или популярную брошюру С. Рклицького, Пісні люду нашего про панщину й волю, Кремінчук, 1917). В то время как дворянская лит-ра в комической опере XVIII в., в сентиментальной повести начала XIX в. выводила «поющее и пляшущее племя поселян», живущих беспечно либо под покровом помещика-отца, либо в фантастической изоляции от крепостного права—крестьянская песня этап за этапом раскрывала ужасы «вражої панщины», национальная принадлежность к-рой не имела решающего значения. Была «чорна хмара»—Польша, польские паны; за ней пришла «сива хмара»—русские помещики; нескончаемы издевательства панов и их приспешников—приказчиков, экономов, «осаулів»- «доглядачей», «ланових». Единственный выход при пассивном протесте—бегство на Дунай или бессильные проклятия. Протест, однако, бывал не всегда пассивен: в проклятиях слышится иногда реальная угроза. Буржуазные фольклористы, готовые «посочувствовать» этому крестьянскому горю, в то же время нередко замалчивали факт песенных откликов на противопанские восстания XVIII—XIX вв., вроде знаменитого восстания в селе Турбай на Полтавщине, 1788, кончившегося убийством помещиков, жестокой расправой правительства с виновными и невиновными и уничтожением села Турбаи. В Прикарпатьи действовали опришки, своего рода партизаны классовой борьбы селянства с помещиками, и некоторые из них — Довбуш — сделались героями песенных циклов, переживших свою эпоху. Уже к XIX в. относятся песни и предания о Кармелюке, другом народном герое, ставшем символом борющегося, ссылаемого в Сибирь, томящегося на панщине и ищущего выхода в неорганизованном бунте селянства. Песня XVIII—XIX вв. в общем дает широкую и разностороннюю характеристику селянского «лиха». Она констатирует и факт классового расслоения в среде самого селянства и зовет к борьбе с богатеями-кулаками или издевается над этими «дуками». Параллельный рост бытовых сатирических сказок, анекдотов, противопанских и противопоповских пословиц и т. п. свидетельствует о том, что своих врагов селянская беднота видела достаточно ясно. В развивавшихся также с XVIII века чумацких песнях мы тоже найдем отчетливо выраженный контраст между настроениями чумаков-батраков и чумаков-предпринимателей. Этот контраст совершенно разрушает, кстати говоря, буржуазную идиллию «вольного чумачества», не раз встречаемую и в украинской художественной лит-ре XIX в.

Итак, ведущая роль в фольклорном творчестве XVIII—XIX вв. очевидно принадлежала крестьянству. Это не исключало творческой активности других групп; именно в украінских условиях данной поры активность эта неизбежно должна была усиливаться: стесненная в развитии книжная литература вынуждена была прибегать к устной передаче, и фольклор начинал переполняться материалами книжного происхождения. Таковы, во-первых, все песни «набожные», псалмы и канты, исполнявшиеся странствующими бурсаками, распространявшиеся печатными изданиями вроде «Богогласника» [1790], входившие в репертуар кобзарей и лирников. Таковы далее песни-элегии, песни-романсы с любовной тематикой, иногда приписывавшиеся определенным полулегендарным авторам, вроде «козака-стихотворца» Климовского («Їхав козак за Дунай») или Маруси Чураївны («Ой, не ходи, Грицю», «Вють вітри», «Заспівали козаченьки»). По своей социальной принадлежности авторы таких песен различны: среди них и бурсацкая богема, и канцеляристы, и выходцы из козацкой среды; несомненно и участие мелкой шляхты—дворянства, культивировавшего песню-романс чувствительного стиля. Все это творчество проникало в массы и прямым путем, и через посредство рукописных и печатных сборников—«песенников». Изобилие в них сентиментально-любовной лирики—явное свидетельство отхода известной части мещанства и мелкой шляхты от общественной борьбы. Однако среди песен городского мещанства мы и в XVIII в. находим такие сильные вещи, как баллада о Бондарівне и пане Каневском, драматизм к-рой не раз увлекал впоследствии драматургов XIX в.

Изменения, происходившие в фольклоре XIX в., в общих чертах сводятся к следующему. В народных массах, особенно в связи с развитием капиталистических отношений, начинали отмирать наиболее архаические формы фольклора—различные типы магической поэзии и обряда. Господствующие классы использовали этот умирающий фольклор как одно из средств украшения своего быта. Националистически настроенные дворяне—как и впоследствии известная часть буржуазии—культивировали любовь к фольклору, причем этот «эстетический национализм» уживался подчас с крайней ретроградностью политических убеждений (характерна в этом отношении напр. фигура В. П. Горленко, помещика-исследователя кобзарского творчества в конце XIX в.). В связи с этой «любовью» происходило и собирание фольклорного материала, и его использование в лит-ре. Уже у Котляревського в «Ɛнеіде», помимо попутных ссылок на обычаи и верования, находим перечисление популярных в конце XVIII в. исторических песен и сказок; народные песни целиком введены в его «Наталку-Полтавку» и остаются одной из привлекательнейших сторон этой пьесы. Вслед за Котляревським широко пользовался в своих повестях фольклорным материалом Квітка Основ'яненко (поверья, народная медицина, обряды), иногда просто переделывал народные рассказы и легенды О. Стороженко. Представители разных течений буржуазной лит-ры

от П. Куліша до Марко Вовчка, от С. Руданського до драматургов Тобилевича, М. Старицького, М. Кропивницького—то целиком строили свои вещи на фольклорных темах, то густо пересыпали свое творчество фольклорным материалом. Большинство их, однако, подходило с большой осторожностью к тому, что является наиболее живым и действенным в фольклоре—к его реалистической стихии. Так случаи использования крепостного, противопанского, антипоповского фольклора в буржуазной лит-ре сравнительно редки. Гениальный поэт революционной демократии, Шевченко, был первым, сосредоточившим в своем творчестве гневный протест и смутные порывы к свободе крестьянской массы XVIII—XIX вв. и нашедшим для этого законченную поэтическую форму. Недаром многие его стихотворения стали любимыми народными песнями, живущими в массах и поныне. По пути Шевченко шли и другие писатели из рядов радикальной и революционной демократии от И. Франко до М. Коцюбинського и др. Тем не менее до Октября романтическо-эстетическое отношение к фольклору, как к «живой старине», к-рая уходит, которую следует подновить, поддержать, было господствующим. Новые формы фольклора, возникавшие в капиталистическую эпоху в рабочей и крестьянской среде, оставлялись без внимания собирателями. А тем временем место разрушавшейся мифологической сказки все более занимала сказка сатирико-бытового характера; менялось содержание песен, пословиц и т. п., а параллельно трансформировалась и фольклорная стилистика. Для эпохи феодального кризиса характерно развитие жанра малых песен, соответствующих отчасти русским частушкам: это к о л о м ы й к и (*см.*), «к о з а ч к и», «с а б а д а ш к и», «ч а б а р а ш к и»—отличающиеся друг от друга ритмом (из них собраны коломыйки: Г н а т ю к В., Этнограф. збірник, тт. 17—19, изд. не закончено). Ими откликалось гл. обр. крестьянство Галиции на свои «злобы дня»; подобные им малые песенные формы, ближе стоящие к типу частушек, стали возникать в XX в. и в рабоче-крестьянской среде в пределах царской России. Но рядом с малыми жили, меняясь, и большие формы. Русско-японская война, события 1905, империалистическая война—все это находило себе выражение в творчестве масс, хотя большинство этих откликов стало известно лишь в советское время.

Украинский фольклор периода Великой Октябрьской социалистической революции по сравнению с фольклором других братских народов СССР представляет черты некоего своеобразия, вызванные тем обстоятельством, что Украина до 1920 была плацдармом, на к-ром происходила руководимая партией и ее вождями героическая борьба Красной армии с националистической контрреволюцией, белогвардейщиной, интервентами и бандитизмом. Фольклор эпохи гражданской войны, собранный в целом, даст будущему историку драгоценнейший материал для истории классовой борьбы, орудием к-рой он сам являлся. Чрезвычайно широко использовали фольклор классовые враги пролетариата. Они действовали не только поставленным на тачанку пулеметом, не только стрелявшим из-за угла бандитским обрезом, но и контрреволюционной частушкой на мотив популярного «яблочка», и такого же содержания анекдотом, и извлеченной из забвения, приспособленной к обстоятельствам религиозной легендой, в свое время уже служившей целям церковного террора в темной массе, и такого же типа «духовной» песней (имеется напр. целый цикл так наз. «калиновских песен», 1923, связанный с работой контрреволюции на Правобережной Украине, в б. Подолии). В пору хозяйственной разрухи на Украине широко, хоть и не надолго, разросся в крупных центрах фольклор городской улицы—творчество мелкого мещанства, беспризорников, уголовного элемента и т. п. Все это было однако явлением преходящим, более чем сомнительной художественной ценности. В первые годы жизни УССР контрреволюционный фольклор был однако предметом особого внимания националистов-этнографов, не желавших замечать народившегося советского фольклора и отводивших в своих изданиях место либо безвозвратно уходящей из жизни «старине», либо враждебной трудящимся массам «современности». А тем временем, хоть часто и во враждебном окружении, рос и интенсивно развивался в партизанских отрядах, в фабричной, деревенской, комсомольской среде подлинно советский фольклор, на лету подхватывавший и фиксировавший героические моменты борьбы, радость победы, реконструктивной работы, колхозного строительства. Старые, популярные в массах, песенные напевы обрастали новыми словами и новым содержанием; песни, сочинявшиеся сотрудниками сельбудовских стенгазет, подхватывались и, видоизменяясь, становились массовым творчеством; созданные квалифицированными поэтами и оказавшиеся созвучными настроениям массы стихотворения со столбцов газеты переходили в быт, связывались с определенным напевом, распространялись в устной передаче, становились фольклорным произведением. Так стали народными: «Песня трактористки» П. Тычины, «Песня о Сталине» М. Рильского, многие стихотворения Л. Первомайського, В. Сосюры и других поэтов Советской Украины, по великому примеру Шевченко стремящихся использовать в своем творчестве искусство масс, поднимая его на высшую ступень и вновь передавая его массам. Это стирание границ между фольклором и лит-рой не означает, конечно, как и у других народов Союза, отмирания фольклора. Фольклор как устное творчество не умирает, а его сближение с книжной лит-рой—неизбежный и отрадный результат нашего движения к коммунистическому обществу.

Круг мотивов и тем украинского советского фольклора все более и более расширяется. Вся история гражданской войны, неразрывно связанная в народном творчестве с образом тов. Сталина, все события эпохи социалистического строительства, новая жизнь колхозной деревни, новые формы труда, стахановское движение, освобождение

женщины, грандиозные перспективы свободной и радостной жизни, открытые Сталинской Конституцией,—все это нашло себе яркое отображение в песнях и рассказах, а прежде всего в песнях, ставших господствующей формой фольклора. Особое и видное место в фольклоре УССР занимает образ великого творца новой жизни товарища Сталина. Само собою понятно, что многие из этих песен—фольклор «становящийся», находящийся в периоде роста и развития; тем не менее можно говорить и сейчас не только о новых темах, но и о чертах новой художественной формы. Сохраняются еще традиционные эпитеты, гиперболизация, развернутые метафоры, прием параллелизма и т. д.; но вместе с наплывом новых идей исчезают архаизмы языка, сменяясь новыми, созданными революцией, терминами, новой лексикой. Интенсивная политическая жизнь нашей страны приводит к тому, что слово, брошенное оратором, партийный лозунг, удачная формулировка в газетной статье становятся общим достоянием, входят в быт, подхватываются фольклором. Это меняет характер традиционной песенной стилистики: в лучших образчиках это новое обычно переплетается с искусно использованным старым, и сохраняется типичный для украинской песни сдержанно-спокойный и в то же время сердечно-теплый пафос. Только «спокойная грусть», которую некогда Добролюбов считал основным элементом стихотворений Шевченко и «вообще малороссийской поэзии», сменилась глубокой радостью: «освітила зоря ясна—береги і далі—закон щастя і добра—дав нам мудрий Сталін».

В собирании и изучении всего этого материала, представляющего самый животрепещущий и художественный, и политический интерес, Украина, пожалуй, несколько отставала от других братских республик. Но она быстро наверстывает пропущенное. Указания, сделанные товарищем Сталиным украинскому кинорежиссеру т. Довженко по поводу кинокартины о Щорсе, активизировали работу по собиранию песен и рассказов об эпохе гражданской войны—и в частности о самом Щорсе. Широко развернута запись на фотопластинки украинских народных песен—также по указанию товарища Сталина, проявляющего к украинскому фольклору постоянно заботливое внимание. Освобожденные Великой Октябрьской социалистической революцией народные творческие силы, устремляясь в лит-ру, обогащают ее новыми, весьма ценными произведениями. Так недавно 40-летняя колхозница Мария Миронець издала книгу стихов «Цвіте жінка як калина», получившую высокую оценку «Правды» и многих критиков. С каждым днем все шире и шире раскрываются богатства украинского фольклора, по праву занимающего «одно из самых первых мест в многообразии устно-поэтических сокровищ, к-рыми богат наш Советский Союз».

Библиография: Обобщающей работы о советском украинском фольклоре пока нет. Тексты—в повременных изданиях, в издании Ин-та фольклористики АН УССР «Украинский фольклор» (см. выше), в изданном в 1936 Держлитвидав'ом сборнике «Українські народні пісні (с нотами). Из статей: Гольдберг Д., Ленин и Сталин в народном творчестве Украины, «Лит. критик», М., 1937, № 3; Колядa Ю., Фольклористика в УССР, в сб. «Советский фольклор», вып. 4—5, Москва—Ленинград, 1936. *А. Белецкий*

Украинская литература до конца XVIII в. 1. Вопрос о начале истории У. л. имеет в науке свою историю и еще недавно был предметом ожесточенных споров между украинскими националистами и представителями русского великодержавного шовинизма. Споры эти, открывшиеся в русской науке известной «погодинской гипотезой» (историк М. П. Погодин в 1856 в «Записке о древнерусском языке» утверждал, что исконными жителями Киевской Руси были великоруссы, а «малорусское» племя явилось из-за Карпат на запустевшую после татарского нашествия и эмиграции на север территорию лишь в XIII—XIV вв.), так и остались по существу не разрешенными буржуазной наукой. Если русские литературоведы с явной или скрытой шовинистической тенденцией «аннексировали» памятники «Юго-западной Руси» XVI—XVII веков, то украинские националисты отвечали на это «аннексией» едва ли не всех лит-ых памятников, возникавших на территории нынешней РСФСР в эпоху феодальной раздробленности: так в курсы истории У. л. попадали такие произведения, как «Моление Даниила», «Слово о погибели русской земли», былинный эпос и т. п. Украинским националистам нужно было во что бы то ни стало доказать первенство и старшинство У. л. перед русской и зависимость русской лит-ры от украинской. Русские буржуазные ученые либерального лагеря, подходя к вопросу с точки зрения узкого эмпиризма, на основании данных языка, предлагали считать началом образования «малорусского племени» XIII—XIVвв. (Шахматов), допускали даже, что «как древний Святослав с его чубом и его нравом степного наездника напомнит в потомстве не московского великорусса, а скорее южнорусского козака, так лирический эпос „Слова о полку Игореве“ отзовется не в северной песне, а скорее в южнорусской думе» (Пыпин). Украинские националисты не пошли на уступки и либо оставались при мысли о «первенстве» и «старшинстве» У. л., либо начинали ее историю с жалоб на «более сильного соседа», который присвоил себе «нашу старую литературу, как и старую историю нашу», либо, наконец, соглашались признать «киевский период» общерусским.

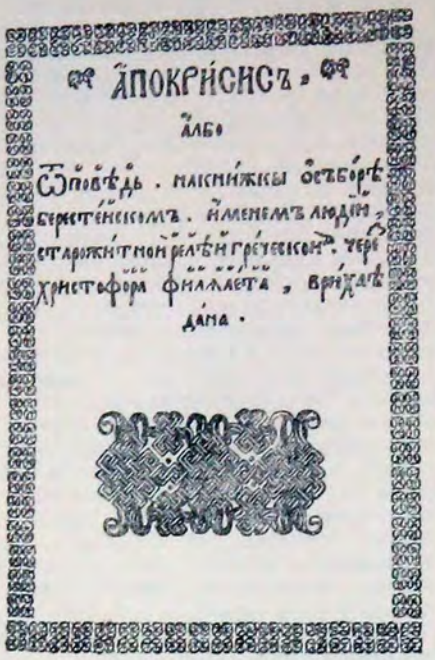
С точки зрения марксистско-ленинского литературоведения споры подобного рода должны быть попросту сняты. Говорить о «нациях» в современном смысле слова применительно к историческому прошлому до XVII в. (приблизительно) конечно не приходится; но известные элементы позднейшей «нации»—зачатки обособления в языке, своеобразные культурно-бытовые черты и т. п.—естественно, вырабатывались гораздо раньше XVII в. Историк литературы не может обойти этого своеобразия, имея, однако, в виду, что образование собственно У. л., тесно связанное с формированием украинского языка, все же относится к эпохе XVI—XVII вв.

Так. обр. понятие «старая украинская литература» слагается из памятников, возникших на юге нынешней территории нашего Союза в эпоху Киевского государства X—XI вв. и в эпоху феодальной раздробленности, и памятников, слагавшихся там же в период господства крепостничества с XVI в. по XVIII в. включительно и входящих также в историю русской лит-ры. Центральное место в письменности первого периода (ее обзор—*см. «Русская литература»*) принадлежит знаменитой героической поэме «Слово о полку Игореве», в новой У. л. (как и в русской) бывшей предметом особенного внимания и изучения. С 50-х гг. XIX века имеется ряд переводов «Слова» (полностью и в отрывках) на украинский яз., прозой и стихами (Максимовича, М. Шашкевича, И. Вагилевича, Б. Дидыцького, С. Руданського, Т. Г. Шевченко (два отрывка), Федьковича, Кендзерского, Огоновського, Шейковського, М. Чернявського, В. Щурата, Панаса Мирного и др.; из советских украинских поэтов переводили «Слово»—Максим Рильский, В. Свідзінський, Наталя Забіла и др.); следы образов, мотивов, стилистических приемов «Слова» найдем у многих украинских поэтов XIX—XX веков (Шевченко, Куліш, Федькович, Франко; из поэтов УССР—П. Г. Тычина и др.). Особый интерес проявляло к «Слову» и украинское буржуазное литературоведение в плане отстаивания его «украинской принадлежности». Но борьба за «принадлежность» данного памятника между украинскими, белорусскими и русскими националистами в силу только что сказанного по вопросу о «нации» выпадает из сферы научного изучения памятника.

В литературе Киевской Руси XI—XII вв. «Слово» окружено памятниками княжескодружинного и церковного творчества, свидетельствующими о высоком культурном и литературном уровне, достигнутом образованною верхушкой. Такова например ораторская культовая проза Иллариона и Кирилла Туровского; такова лит-ра «житий», в частности и тех, что вошли впоследствии в состав не раз перерабатывавшегося на Украине «Киево-Печерского патерика». Таковы же многие исторические сказания и воинские повести, входившие в состав летописных сводов. Старая летописная традиция и после распада Киевской Руси долго держится еще в соседних землях, представленная в XIII в. Галицко-волынской летописью, чрезвычайно важным документом культурного развития т. наз. Галицкой Руси, а в XIV—XV вв. т. наз. «литовскими летописями», более интересными, правда, в историческом, нежели в историко-литературном отношении. В XIV—XV вв. земли: Киевская, Черниговская, Подольская, Галицко-Волынская, входят уже в состав польско-лиговского государства. Новый, второй, период литературы, фактически начинающийся не ранее XVI века, возникает при ином соотношении классовых сил и не является прямым продолжением «киевской» литературы.

2. Литература XVI—XVII вв.— Войны с татарами, междоусобия, частичная эмиграция на север, натиск польско-литовских феодалов ослабили и разделили старую феодальную знать, в Киевской и Галицко-Волынской Руси распоряжавшуюся средствами «духовного производства». Ее остатки не в состоянии были в XV и XVI вв. творить сколько-нибудь заметные культурные ценности. Но по мере того, как вследствие роста торговли росли города, стала оживляться городская культура на Юго-западной Руси. Выдвигается впервые вопрос о национальном языке, возникает потребность создать письменную «руську мову», отличную от славянской и польской. На эту «мову» переводятся книги церковно-учительные и богослужебные («Пересопницкое Евангелие», 1555—1561). Возникает потребность в печатном станке (с 1490—1491 книги для Украины печатаются в Кракове, в Венеции; в 1573 возникает своя типография в Львове, в 1580—в Остроге), в школах, в «Платоне и Аристотеле», т. е. в тех элементах античной культуры, к-рые на Западе были мобилизованы буржуазией как оружие в борьбе с феодализмом. Возникает тяга к быту, свободному от пут феодального аскетизма. Однако этот намечавшийся «ренессанс» оборвался в самом начале. Люблинская уния 1569, соединившая Литву с Польшей, открыла польским феодалам дорогу на Украину. Начался систематический захват земель и ограбление украинского селянства и городского населения. Между тем проникшие в Польшу с Запада реформационные веяния заставили католицизм мобилизовать свои силы для реакции; проводниками этой реакции были иезуиты, ставшие агентами польского панства и в деле полонизации украинского населения. Важным моментом полонизации была пропаганда религиозной унии—подчинения украинского православия польскому католицизму, провозглашенной в Бресте в 1596. Национальная борьба украинского народа с Польшей приняла оболочку церковно-религиозной борьбы—между католиками и униатами, с одной стороны, и «православными», с другой. Очагами этой борьбы стали т. наз. братства—церковно-общественные организации,— в конце XVI в. достигшие своего расцвета, и школы, организованные при братствах. Особенную известность приобрели основанное в 1585 львовское братство и школа при нем, острожская школа и типография (1576—1580) и позднейшая киевская братская школа (1615), преобразованная в 1631 в «коллегиум». Братства ориентировались на греческое православие и славянский язык— как средство объединения «православных» против польского натиска. Лит-ым выражением борьбы является ряд церковно-публицистических сочинений, тянущийся от XVI в. почти до половины XVIII, и в своей совокупности составляющий целую библиотеку в 140 названий (80—от униатов и католиков, 60—от «православных»). С первого взгляда все эти писания («полемическая литература») могут показаться узко-церковной письменностью, сводящейся к мелочно-педантским

спорам о главенстве папы, о разночтении в одном месте т. наз. «символа веры», о богослужебных обрядах, о старом и новом календаре и т. п. Но стоит вчитаться в них, и под этой оболочкой вскрывается борьба совершенно реальных интересов, напряженная и далеко неравная борьба украинского народа с польскими оккупантами, старающимися, по выражению одного полемиста, «чтобы на Украине не было Украины». Полемическая



Титульный лист «Апокрисиса» (XVI в.)

литература явилась своеобразной публицистикой, не раз переходившей то в гневную сатиру, то в скорбную элегию. Поэтому наиболее замечательные произведения этой полемики по праву могут занять место в истории художественной лит-ры. Таков напр. трактат скрывшегося под псевдонимом «Христофора Филалета» автора «Апокрисис или отповедь на книжки о соборе берестейском» [1597], написанная энергическим стилем, с местами, проникнутыми то горькой иронией, то гневом; отвечая польскому панству, автор грозит ему вооруженным восстанием хлопов: «утеснения, кривды, произвол доводят до того, что за оружие хватаются люди, даже неспособные к этому; может, у вас там замки, фортеции, а у нас тут все хаты мазаные, но когда дойдет до боя, до пожаров, вся страна обратится в пепел». Большой силой языка, достигающей местами подлинной поэзии, отличается «Тренос, или плач единой святой апостольской восточной церкви» [1610] Мелетия Смотрицького, крупного деятеля своей эпохи [1577—1633], составившего между прочим известную грамматику церковно-славянского языка, переизданную в 1648 в Москве и бывшую одним из первых учебных руководств Ломоносова (2-е изд., вышедшее в Москве, напеч. в 1721). «Плач восточной церкви», начинающий книгу, написан почти ритмической прозой, близкой к форме причитаний и к форме дум; основное бедствие церкви—ренегатство, против к-рого гневно и скорбно восстает автор, впоследствии, однако, сам перешедший в унию и в позднейших своих сочинениях оправдывавший этот переход мотивами классовой выгоды; с принятием унии откроются «нашему шляхетскому сословию двери к земским учреждениям, к сенаторским званиям», а мещанству—«к исполнению городских должностей в ратушах»; между тем в православии «чернь взяла верх», и попы «должны плясать так, как заиграют хлопы». Из массы других полемистов необходимо отметить еще Стефана Зизания, автора «Казання (проповеди) святого Кирилла об антихристе» [1596]—памфлета против папизма, получившего распространение в Московской Руси XVII века, а впоследствии использованного русскими старообрядцами для их борьбы; мещанина Юрия Рогатинца с его «Перестрогой» [1600—1615] и Захария Копистенського, автора книги «Палинодия, или книга обороны» [1621—1622], выдающейся по систематичности изложения и основательности аргументов, а еще более по живому, пересыпанному пословицами, местами и сатирическому изложению. Интересно отметить, как пример связи между лит-ой русской и украинской, влияние, оказанное на украинских полемистов православного лагеря русскими писателями — Максимом Греком, Андреем Курбским и старцем Артемием. О том, на какую литературную высоту могли подниматься полемисты XVI — начала XVII вв., особенно наглядно говорят произведения крупнейшего из них, замечательного писателя, стоящего на рубеже двух веков,—Івана Вишенського.

К личности и писаниям Івана Вишенського, после того как его прославил и в художественной форме и в форме научного исследования в XIX в. Іван Франко, принято было в кругах радикальной украинской демократии дооктябрьской поры подходить с особенным пиэтетом. На Вишенського установился взгляд как на пламенного обличителя феодального строя, выразителя борьбы и протеста городского мещанства, демократа до мозга костей. Такое превознесение Івана Вишенського не выдерживает научной критики, но тем не менее в лит-ре конца XVI—начала XVII вв. он как писатель действительно—явление незаурядное. Это публицист, обладающий даром ярко-эмоциональной речи (широко пользующейся живым народным языком, изобилующей неологизмами); это сатирик, пригвождающий словом негодования к позорному столбу своих врагов с ювеналовской или даже дантовской силой. В настоящее время известно 20 его сочинений; обычная форма их—«послание» («Писание ко всем в Ляшской земле совместно живущим», «Писание к убежавшим от православной веры епископам» и т. п.); содержание их—гневные изобличения церковных магнатов, ради богатства и почестей забывших о своем долге, и украинского шляхетства встающего на путь

стяжания, сибаритства. Изобличая князей церкви, Вишенський обыкновенно противопоставлял эпикурейской, роскошной жизни «владык» положение их подданных: «Вы разные мальвазии в бездну ненасытного чрева вливаете, а бедные подданные из одной миски борщик хлебают, жалкой одежонки не имея, чтобы тело свое голое чем прикрыть». «А чем ты отличаешься от хлопа, ты, гнушающийся им,—спрашивает обличитель,—разве ты не та же глина, сопли и слизь?»—Но, поднимая голос против «господ света сего», Вишенський восстает против всех вообще «новых веяний», шедших с Запада через Польшу и ставивших под угрозу служение аскетическим идеалам, к-рыми он сам (монах с Афонской горы, уроженец г. Вишни, в Галичине) проникнут. Он горячо заступается за монастырских хлопов,—но его не интересует судьба этих же хлопов под игом светского панства; он доказывает равенство в вере церковных магнатов и «кожемяки, седельника, сапожника»,—но ко всяким стремлениям мещанства подняться наверх, завоевать себе командное положение он относится отрицательно. Отрицательно он относится и к тому, что составляло по существу духовную жизнь селянской массы—фольклору; неоднократно он высказывает свое презрение к светской науке—«реторическим забавам, философичным химерам», «языческим учителям Платону и Аристотелю», к проникающим в школы театральным представлениям; он возражает даже против попыток мещанства сделать богослужебный обряд более близким массе по языку. Все эти противоречия объясняются противоречиями, заложенными в условиях борьбы: как аскетизм был своеобразным протестом против распущенности высшего слоя, так напр. отрицание светской науки вытекало из борьбы с влияниями, шедшими от польской иезуитской школы и т. д. Сила обличений «украинского Савонаролы» и реализм рисуемых им картин от этого не слабеют. Субъективно принадлежа старому миру, Вишенський объективно отобразил в своих сочинениях начинавшийся перелом в общественных отношениях, хоть и не стал все же зачинателем новой лит-ры и едва ли был во всех своих антипатиях «солидарен с массами родного народа», как писал о нем Іван Франко. За Вишеньским остается однако заслуга смелого борца с натиском панской Польши на Украину в один из наиболее критических моментов жизни украинского народа.

В полемической лит-ре начала XVII в. мы найдем прямые указания на ту силу, к к-рой все чаще обращались с надеждой взгляды украинской шляхты и наиболее богатых городских слоев. Сила эта—«козацкая старшина», к-рую некоторые авторы связывают с дружинниками «русских монархов Олега и Владимира Великого», как с историческими предками. К половине XVII в. выяснилась социально-экономическая незрелость украинских городских слоев; селянская же масса в период войны 1648—1654 показала себя силой грозной и страшной не только для польской шляхты, но и для шляхты украинской, для самой козацкой старшины. Первоначально искавшая связи с этой силой, козацкая старшина, сохранившая за собой после изгнания «ляхов» право частной собственности на землю, теперь стремится обуздать эту силу. Одним из средств укрепления своей позиции козацкая старшина делает, при прямом содействии церковников, школу и лит-ру. В школьных учреждениях, особенно в Киевской коллегии, позднейшей Киево-Могилянской академии («Могилянской» она названа по имени деятельного организатора, видного руководителя украинской церкви, киевского митрополита Петра Могилы, 1596—1647), и развивается новая лит-ра. Первоначально это только лит-ые упражнения учащихся; затем, со второй половины XVII в., это лит-ра, претендующая на общественное значение. Ее называют обыкновенно с х о л а с т и ч е с к о ю: определение это явно недостаточно, потому что мы имеем здесь дело не со средневековой схоластикой, а со схоластикой, приспособленной к потребностям нового времени, к потребностям козацкой шляхты и крупных церковников, мечтавших сравняться с польским панством. Для этого и надобно было перенять у противника школьную науку, приспособив ее к местным условиям. В Польше как раз в ту пору (вторая половина XVII в.) руководство просвещением находилось в руках иезуитов, насаждавших в лит-ре стиль барокко, широко захвативший западное искусство: баро́чной в известной мере стала и киевская лит-ра XVII в., с ее основными жанрами и ораторской культовой прозой, виршевой поэзией и драматургией. Баро́чное красноречие представлено в ней произведениями Йоанникія Галятовського [ум. 1688; главное произведение—сборник проповедей «Ключ разумения», 1669, с присоединением теории ораторской культовой прозы, «Наука альбо (или) способ зложення казань»] (составления проповедей), Л а з а р я Б а р а н о в и ч а (ум. в 1694; «Меч духовный», 1666, «Трубы словес проповедных», 1674 и др.), А н т о н и я Р а д и в и л і в с ь к о г о [«Огородок (сад) Марии Богородицы», 1676, «Венец Христов», 1688, и др.] [можно было бы присоединить сюда и имена перешедших в русскую лит-ру Д м и т р а Т у п т а л е н к о (Дмитрия Ростовского), С т е ф а н а Я в о р с ь к о г о, Ф е о ф а н а П р о к о п о в и ч а]. Образцы этого красноречия, стоящего иногда в близкой зависимости от польских и латинских образцов, идут до второй половины XVIII в. В большинстве случаев—это формальные упражнения по строго определенному плану, в стиле, изобилующем метафорами, аллегориями, «концептами» («остроумными изображениями» — специальными словесными фокусами для заинтересовывания слушателей), где цитата из евангелия, выворачиваемая на все лады, толкуется в смыслах «буквальном», «аллегорическом», «моральном» и т. д. более в целях развлечения, чем поучения слушателей. Заинтересоваться этим могли лишь хорошо подготовленные; масса относилась равнодушно. Создатели его, впрочем, и не обращались к массе: реакционные тенденции резко бросаются в глаза напр. в

советах Лазаря Барановича: «стричь овец так, чтобы не хватать за живое и чтобы шерсть росла», или в разъяснениях Й. Галятовського о том, что селяне—потомки Хама, служившего братьям своим, поэтому и они обязаны служить панам и духовенству. Слушателям из среды козацкой шляхты и козацким старшинам могла быть по вкусу и такая «национальная»



Бандура у запорожцев (из Ригельмана)

окраска, при к-рой архангел Михаил обращался в «гетмана войска небесного», а Феодосий Печерский—в «депутата от России в небесную экспедицию небесной конституции». Исторический интерес представляют разбросанные все же кой-где и в этих проповедях намеки на современную им действительность (у Радивилівського напр.) и встречающиеся в них «п р и к л а д ы»—повествовательные примеры, многие из к-рых перешли впоследствии в повествовательный фольклор легенд, новелл, анекдотов. Более живучей и плодотворной для лит-ого процесса была в и р ш е в а я п о э з и я, первые опыты к-рой идут с XVI в. и к-рая не имела прецедентов в лит-ре эпохи раннего феодализма. После ранних, несовершенных опытов («Хронология» Р ы м ш и, 1581, стихи Г е р а с и м а С м о т р и ц ь к о г о на герб князя Острожского, 1581, стихотворные попытки В и т а л и я, переводчика нравственно-учительной книги «Диоптра», 1612, и др.), в XVII в. в ней окончательно установился силлабический стих, продержавшийся в У. л. почти до времени Котляревського, определивший и форму поэтических опытов русской лит-ры XVII—начала XVIII вв. Видное место среди виршевой поэзии заняли стихотворные панегирики, окружавшие церковную и козацкую знать необходимой для нее пышностью, вводившие в обиход этикет «высокого» шляхетства античную мифологию, пролагая этим путь позднейшей классической оде. Заглавия стихотворных панегириков, являвшихся обыкновенно плодом творчества групп учителей или учащихся, обыкновенно замысловаты: «В е з е р у н о к ц н о т (образ добродетелей) п р е в е л е б н о г о в б о з е е г о м и л о с т и г о с п о д и н а о т ц а Е л и с е я П л е т е н е ц к о г о», 1618; «В е р ш н а ж а л о с т н ы й п о г р е б з а ц н о г о р ы ц е р а Петра К о н а ш е в и ч а С а г а й д а ч н о г о» (гетмана), 1622; «Е в ф о н и я в е с е л о б р м я ч а я н а в ы с о ц е с л а в н ы й т р о н м и т р о п о л и и К и е в с к о й», 1633 (по случаю избрания киевским митрополитом Петра Могилы) и т. п. Но рядом с панегирическими сохранилось довольно большое количество виршей на морально-дидактические [сборник Кирилла Транквиллиона «Перло (жемчуг) многоценное», 1646], религиозные, исторические, любовные темы. Обширен круг исторических вирш, авторство к-рых буржуазно-националистическое литературоведение приписывало «демократическим слоям», но к-рые по своим классовым тенденциям (напр. вирши о битвах под Желтыми водами, под Берестечком, о гетмане Дорошенко и др.) довольно близко сходятся с козацко-старшинскими летописями XVII—XVIII вв. (Самовидца, Грабянка, Величка) и являются созданием стихотворцев, выходивших из киевской школы. Исторические вирши вели «национально-патриотическую агитацию» в пользу «старшины», соперничая с устным народным творчеством. Виршевая поэзия была и могущественным средством церковной пропаганды: религиозные вирши-канты о праздниках, о святых, о чудесах, попадая в репертуар бродячих певцов—«лирников», стали в конце концов фольклором, излюбленным в среде зажиточного мещанства и патриархального селянства. Их популярность вышла далеко за украинские



Кгды Шѣнстеи Запорозкихъ Кресъ деле доказали
Тѣми Гербъ такого Пана Рыцера дали.
Который ото готовъ Отчизнѣ служити.

Стихи о гербе Запорожского войска (из книги «Киевский панегирик козачині») [XVII в.]

пределы. С виршевой поэзией тесно связана формой и содержанием школьная д р а м а, подобно виршам явившаяся новостью в литературном обиходе. Ее образцы—польско-латинская иезуитская драма эпохи барокко и отчасти немецкая школьная драма эпохи контрреформации. Драматическая теория, заимствованная украинскими авторами из западного школьного обихода, так же как театральная

техника, взятая оттуда же, не могли полностью быть приложены к украинской практике. Для этого не было сил и средств; авторами пьес были школьные профессора, не имевшие претензии на художественное творчество и не всегда к нему способные. Поэтому лишь немногие из дошедших до нас пьес являются драмами в обычном смысле этого слова; многие и



Портрет гетмана Сагайдачного (XVII в.)

назначались, вероятно, лишь для декламации, не для сценического исполнения. Различают обыкновенно пять отделов школьного репертуара: 1) школьные действа пасхального и рождественского циклов; 2) драмы из жизни святых («Алексей, человек божий», 1673); 3) драмы типа моралите — «Царство натуры людской», 1698, и др.; 4) драмы на исторические сюжеты и 5) интермедии — «междувброшенные игралища» (как переводили тогда это латинское слово)—зачатки позднейшей бытовой комедии. Указать точно дату возникновения школьной драматургии невозможно; первые сведения о представлениях в школах «комедий» идут с конца XVI века, и первоначальной формой «драмы» являются стихотворные диалоги, декламировавшиеся учениками школ [таковы напр. вирши для декламации учителя братской львовской школы Иоанна Волковича (1631)—или более ранние рождественские вирши того же типа Памвы Берынды, напечатанные в том же Львове в 1616, и др.]. С 30-х гг. XVII в. школьные представления становятся частым явлением в стенах Киевской коллегии. Эволюция школьной драмы заключается в том, что узкоцерковная по тематике при своем появлении школьная драма к концу XVII в. несколько обмирщается: в ней появляются—в отдельных ее сценах—черты бытового реализма (сцена пастухов в рождественской драме Дмитра Тупталенко, 1702); она начинает чаще прежнего принимать в свой состав совершенно реалистические интермедии (в пьесе Митрофана Довгалевського, 1736); наконец она пытается выйти за пределы церковности обращением к «историческим» темам [такова например трагедокомедия Феофана Прокоповича «Владимир» (1705), где наряду с отголосками барóчной драматургии можно найти следы влияния французской классической поэтики]. К последней группе относится и пьеса неизвестного автора «Милость божа, Украину от неудобь носимы обид лящких (польских) чрез Богдана Зиновия Хмельницкого освободившая» (1728)—единственный опыт пьесы на тему из украинской истории. Довольно беспомощная со стороны композиции, сбивающаяся на компиляцию из исторических вирш, драма эта по своему содержанию, по своей направленности является ярким памятником времени, когда гетманщина—диктатура козацкой старшины в союзе с «непобедимыми монархами российскими»—достигла своего апогея. Это лебединая песня козацко-старшинской поэзии и самое оригинальное из созданий ее драматургии.

Как видим, повествовательным произведениям среди памятников лит-ры XVII в. принадлежит весьма скромное место. Они представлены рядом повестей и повествовательных сборников, гл. обр. переводных. Преобладает культовое красноречие. XVII—XVIII века значительно пополнили имевшийся в украинской лит-ре запас т. наз. «апокрифов»; в 1637 напечатан был старинный, известный, видимо, еще в Киевской Руси, византийский роман «Житие Варлаама и Иоасафа» (перелицованная в христианское житие легенда о Будде); умножались рукописи переводного же старого романа об Александре Македонском (т. наз. «сербской Александрии»). Рядом с этим, как результат западного влияния, появились переводы западных рыцарских романов («Повесть о кесаре Оттоне», «Бова Королевич» и др.); с Запада же пришел и переводился знаменитый в средние века сборник «Семь мудрецов». Однако главное внимание литераторов-церковников устремлено в сторону обширной лит-ры «чудес», начиная от католического сборника «Великое зерцало» (известного в оригинале и в переводе на польский язык) и кончая собственными изделиями. Чтобы поднять авторитет Киево-Печерского монастыря, издан еще раз с дополнениями старый «Киево-Печерский патерик», к к-рому добавлено, по поручению Петра Могилы, обширное продолжение («Тератургима або чуда» Афанасия Кальнофойського, 1638), чтобы доказать, что магическая сила киево-печерских святынь не иссякает и в новейшее время. Изобилуют сборники «Чудес богородицы» («Небо новое» Йоанникія Галятовського, 1665, «Руно орошенное» Дмитрия Ростовского, 1683, и мн. др.), настойчиво проводящие идею наград и кар—своего рода систему запугивания и устрашения. В эпоху, когда «реформационные веяния» носились в воздухе, когда благополучию церковных магнатов и их приспешников все время угрожали

то нападки униатов, то брожения среди мещанства и селян,—мобилизовывался весь аппарат святынь и вокруг него подновлялся, творился, популяризировался целый эпос фантастических, устрашающих и требующих беспрекословного подчинения авторитету сказаний. Самое количество их косвенно свидетельствует о нарастании противоцерковных течений, хотя в литературных памятниках эпохи выразиться они, по понятным причинам, еще не могли.

При всей оторванности от интересов народной массы, при всей склонности к формализму барочная лит-ра второй половины XVII в. все же сослужила службу делу культурного прогресса. Она ввела и узаконила ряд новых лит-ых жанров, европеизируя старую письменность; создала, продолжая начатое в первой половине века дело, ряд учебных руководств, использованных и для нужд просвещения Московской Руси XVII в. Первые труды по грамматике славянского языка, словари, исторические сочинения пришли на Москву с Украины. Среди последних необходимо назвать «Синопсис» [1674]—историческую компиляцию, приписываемую киевскому деятелю Иннокентию Гизелю и служившую учебником русской истории вплоть до появления «Краткого летописца» Ломоносова [1760]. Москва пользовалась напечатанными на Украине книгами, выписывала к себе ученых украинцев: целый ряд деятелей русской лит-ры XVII в. (Епифаний Смавинецкий, Симеон Полоцкий) и проводников петровской реформы в начале XVIII в., активно участвовавших в русской лит-ре, состоит либо из выходцев с Украины, либо из людей, испытавших прямое влияние «киевской» школьной науки.



Ученики Киево-Могилянской академии с греческими и латинскими тезисами в руках (по современному рисунку)

Литература XVIII в.—Начало XVIII в. застало козацко-старшинскую культуру на Украине еще достаточно стойкой. Еще ставились школьные драмы в Киевской академии, произносились «орации» (речи), сочинялись панегирики, прославлявшие гетмана Мазепу и царя Петра после победы его над Мазепою, писались исторические вирши. Разрасталась лит-ра козацких летописей и мемуаров [летописи Самовидца (1702), Грабянки (1710), С. Величка (1722), Ханенка (1722) и др.]. Продолжали свою работу церковные типографии. Однако ряд видных культурных деятелей из среды господствующего класса перешел уже в русскую лит-ру (Стефан Яворський, Феофан Прокопович и др.). По мере того как значительная часть Украины становилась провинцией Российской империи, козацкая старшина превращалась в русское дворянство, забывала родной язык. Руссифицировалась и Киевская академия. Уже с 20-х гг. за украинскими типографиями устанавливался надзор. Ограничительные и запретительные меры проводились в жизнь тем легче, что ни со стороны козацких старшин, ни со стороны князей церкви почти никаких протестов не следовало. К самому украинскому языку в господствующем классе постепенно устанавливалось высокомерно-пренебрежительное отношение. Им еще пользовались некоторое время церковники-пропагандисты унии, летописцы и мемуаристы, но и только. Лит-ый процесс, постепенно замирая на руссифицирующихся (по мере превращения Украины в колонию русского царизма) верхах, продолжается в среде городского мещанства и мелкой шляхты—мелкопоместных дворян, мелких чиновников и т. п. И мещанство и мелкая шляхта были недостаточно сильны, чтобы заявить о себе открыто в лит-ре: лит-ра волей-неволей становилась на путь исключительно рукописной передачи, и чаще всего анонимной. Но это анонимное творчество достаточно велико, хоть рукописная наличность XVIII в. изданными до сих пор текстами конечно не исчерпывается. Наиболее интересная черта лит-ры нового периода—ее тяготение к бытовому реалистическому стилю. Процесс приближения к реализму можно проследить на судьбах упомянутой выше интермедии. Первоначально интермедия—просто «забавный выход», антракт, достоинство к-рого в его забавности и краткости. С течением времени эти антракты разрастались, и напр. в пьесе Митрофана Довгалевського [1736] интермедии заметно потеснили текст основной драмы. Первоначально перебивавшие основное действие комические антракты становились параллельными к нему, своеобразным его пародированием. Если в основном действии на сцену выходил Валаам, древний маг, передавший свое знание трем царям-волхвам, и пророчествовал о Христе, то в интермедии появлялся псевдоученый прощалыга-шляхтич, тоже будто бы знающий, «что деется в пекле и в небе», но не возбуждающий никакого доверия у двух селян, к-рые, наслушавшись его вздора, с издевательствами гонят его прочь. Если в основном действии перед нами аллегорический земледелец, в своем монологе проводящий параллель между «прозябшим зерном» и воскресением из мертвых, то в интермедии—взятый из повседневности хлебороб, к-рому добрый урожай дороже всяких мудрствований и к-рый, найдя в житах бабу, решает, что она делала «закрутки» (залом колосьев, совершаемый «знахарем», чтобы испортить хлеб), и спешит с нею рас-

правиться. С течением времени и периодический параллелизм отпадал: интермедия оказалась интересной сама по себе своими комическими типами и положениями. Наметился путь к расширению этих типов, к бытовому правдоподобию положений. Старейшие из известных нам интермедий (в пьесе Якуба Гаватовича, 1619) заимствовали свою фабулу из готового запаса бродячих анекдотов книжного происхождения; интермедии в пьесах того же Довгалевського или Г. Конисього [1747], не стремясь к сюжетной законченности, давали ситуации, основанные на бытовом наблюдении; авторы их (не лишне отметить, что интермедии написаны, повидимому, не авторами самих пьес) выводили уже не анекдотически-литературных «хлопов», а более или менее реальных помещиков (пан Подстолий и пан Бандолий), арендаторов, селян, угнетаемых панами и избавляемых то «козаком», то «москалем», и наконец знаменитых «пиворезов», «мандрованых (странствующих) дьяков»—людей из среды, к-рая авторам была особенно близка и к к-рой они могли принадлежать и сами. В деле внесения реалистической струи в У. л. конца XVII—XVIII вв. этим мандрованым дьякам—бродячим школярам—принадлежит весьма заметное место. Мы имеем здесь дело с бытовым явлением, аналогичным западноевропейским голиардам или вагантам; однако, несмотря на наличие люмпенских черт и в украинских «дьяках»—в них гораздо отчетливей, чем в голиардах, видна связь со средой городских и сельских демократических масс, связь, подтверждаемая и анализом их творчества. Продукция их в большинстве своем анонимна, но некоторых мы знаем по именам, напр. Илью Турчиновського, чья автобиография сама по себе является любопытной новеллой «плутовского жанра». Других мы знаем и по их произведениям. Особенно характерными и глубоко контрастными являлись фигуры «волочащегосяченця», стихотворца конца XVII—начала XVIII вв., Климентія Зинов'єва, а в конце XVIII в. «мандрованого (странствующего) философа» и поэта Григория Саввича Сковороды. Климентій Зинов'єв—типичный представитель косного, ретроградного мещанства. Сборник его стихов—записная книга жизненных впечатлений человека, много видевшего, но чуждого критическому отношению к существующему порядку. В книгу своих стихов он заносил все, что попало: сведения о разных болезнях, о погоде, о явлениях жизни семейной и личной, о купцах, о корчмах, о различных ремеслах и ремесленниках. В этих записях есть любопытные бытовые подробности, но сама по себе личность автора, всячески оправдывавшего и экономическое неравенство, и неравенство кастовое (у него есть даже беспримерная в мировой лит-ре апология ремесла палача—«ката»), весьма мало привлекательна. Климентій писал в ту пору, когда дух критики уже достаточно развит был в слоях средней и мелкой буржуазии: участие в церковных братствах, в полемике, в войнах и восстаниях XVII в. содействовало его развитию. Он сказался уже отчасти и в интермедиях; он врывался буйной волной смеха в такие освященные и школьным авторитетом и бытовым обычаем формы, как рождественские и пасхальные вирши. В то время как на церковных верхах и в XVIII в. продолжалось сочинительство и внедрение в массы «набожной песни» (в 1790 печатается сборник таких песен, «Богогласник»), мандрованые дьяки вносили элементы бурлеска и пародии в религиозную поэзию. В известных нам «різдвяних» и «великодних» виршах-пародиях нельзя, конечно, видеть выступлений антирелигиозного характера: но налицо в них резкое снижение торжественного стиля, фамильярное похлопывание по плечу ветхозаветных патриархов и «старенького бога», разрушение традиции. Известное значение с этой стороны имела и вертепная драма (другой пример трансформации «академического» жанра при посредстве тех же мандрованых дьяков). Связанная, однако, приурочением к определенной дате культового календаря и консервативностью техники (кукольный театр), она не пошла далеко в своем развитии, и отдельные, дожившие до наших дней в памяти стариков, ее образцы свидетельствуют о неподвижности жанра. Тем не менее в деле сближения с фольклором вертепная драма достигла большего, чем интермедия. К середине XVIII в. успехи письменной лит-ры на путях к реализму уже настолько велики, что на смену лит-ры забавляющей могла появиться лит-ра сатирическая, иногда с серьезным общественным содержанием. От XVIII и начала XIX вв. до нас дошло немало анонимных сатирических виршей, к-рые по темам и приемам можно разбить на три группы. Первая—это вирши с комической фабулой, сатирические повестушки в стихах, типа западных фаблио и шванков, или переводившихся с польского и пересказывавшихся в XVII—XVIII вв. фацеций. Таковы вирши про попа Негребецького (типа «мюнхгаузиады»), про богатого мужика Гаврила (по теме близкая к эпизоду из немецкого «Попа Амиса» XIII в.), про Пекельного (адского) Марка или более поздняя (первой трети XIX в.) сатирическая вирша про бедного селянина Кирика и «ненажорливого» попа и др. Элемент общественной сатиры здесь присутствует, но, так сказать, в зачаточном виде. Такая зачаточная сатира на Западе возникала в средневековых городах и впоследствии послужила основой новеллы Ренессанса. В украинских городах не оказалось почвы для своего Боккаччо, хоть окольными путями новеллы «Декамерона» и попадали в украинский лит-ый обиход, переложенные даже в стихи (новелла о Гисмонде, дочери принца Салернского, и ее трагической любви к юноше из «низкого» звания) с характерным ослаблением идейно-общественного заострения подлинника. Вторую группу составляли сатирические вирши «в улыбательном роде» стихотворцев-любителей, вроде сельского попа второй половины XVIII в. Івана Некрашевича, автора «Ярмарки», «Исповеди» и др. опытов жанровой зарисовки быта. Третья группа—это произведения, ближе всего стоящие к типу сатиры, как ее понимала традиционная поэтика [«Сатира 1764 года», «Сон на Пасху», «Плач лавр-

ских монахов» (1786), «Доказательства Хама Данилея Куксы» и др.]. Жадные попы и монахи, кулаки-мироеды, мещане, мечтающие о дворянстве—вот главные объекты обличения в этих сатирах. Только один неизвестный автор сатиры 1764, называвший себя «селянином», типичный разночинец, дал более широкое социальное обобщение, рисуя бесстыдную эксплоатацию крестьянства панами, судьями, попами, монахами в резкой форме, с неприкрытым негодованием. Авторами подобных сатир уже не были, конечно, странствующие дьяки, но эти произведения были все же продолжением и результатом насаждавшейся дьяками комико-реалистической традиции. Элементы того художественного стиля, представителями к-рого явился Котляревський и его последователи, были все налицо уже в лит-ре второй половины XVIII в.

Последним из «мандрованих дьяков» в XVIII в. был Григорий Саввич Сковорода [1722—1794]. Но сходство его с ними чисто внешнее: по своей интеллектуальной культуре, по глубине и широте мысли Сковорода далеко оставил за собой группу, из к-рой вышел. В творчестве Сковороды прогрессивный момент выделяется довольно легко. Его острая критика монашеского житья, рационалистически-критическое отношение к религиозной легенде (суждения о библейских сказаниях), его интерес к «человеку» и человеческой личности, его критика (хоть и пассивная) существующего феодального строя—все это сближает его до известной степени с «просветительством», показывает, что критическая мысль успела уже значительно вырасти. Но, с другой стороны, обращает на себя внимание глубокая пассивность Сковороды, его бегство от «мира», его тактика невмешательства, его идея «внутреннего покоя» (черты, роднящие его с Л. Н. Толстым), густой налет платоновского идеализма на его восприятии природы и материи и т. п. Сковорода не выступал открыто против социального неравенства, не имел живой связи с селянством. Старое (феодальные отношения, феодальная идеология) и новое (зачатки буржуазного просветительства) находятся у Сковороды в состоянии некоего хаотического смешения. Такую же хаотическую смесь представляет и язык его произведений. К области художественной лит-ры из них можно отнести только его «Басни харьковские» (30 басен, законченных в 1771) и стихотворения («Сад божественных песней»). Характерная черта их—противоречие формы и содержания: своеобразный, иногда смелый, мыслитель остается глубоким консерватором в области формы, обнаруживая большую стилистическую робость и всячески цепляясь за авторитеты, давно уже переставшие быть авторитетами для передовой буржуазии. Более оригинальны его басни, фабула к-рых часто придумана им самим: если Сковорода и не инициатор этого жанра в У. л., то первый, давший ему известную самостоятельность. Выбор басенного жанра также характерен для позиции Сковороды, предпочитавшего свои излюбленные мысли об «истинном благородстве» высказывать «в пол-открыта» (подавать в образах, «прикрывающих как полотном истину»). Одиночество Сковороды, его «бегство от мира» не обозначают, однако, его внеклассовости, изолированности в украинской среде XVIII в. Современники прислушивались к его голосу, а некоторые из его песен («Всякому городу нрав и права», «Ой, ты, птичко желтобоко» и др.) перешли в фольклорный обиход, остались в репертуаре бродячих певцов, были переработаны и использованы Котляревським в «Наталке-Полтавке». В XVIII в. граница между письменной лит-рой и фольклором нередко стиралась: фольклор XVIII в. переполнен материалом книжного происхождения, и на основании песенников XVIII в. можно было бы говорить о существовании, рядом с разобранными уже фактами, группы писателей, культивировавших сентиментальный, «чувствительный» стиль, в это время все шире охватывавший и русскую лит-ру (к числу авторов таких песен-романсов относятся наполовину легендарные поэты Климовський, «козак-стихотворец», и Маруся Чураївна, Подільський, Пашковський, Семержинський, Танський, Добриловський и др.). С этим наследием—бурлескно-сатирической поэзией и поэзией сентиментального стиля—У. л. вступила в свой новый период, открывавшийся лит-ой деятельностью Котляревського. В этот новый период украинская лит-ра выступила не только с зачатками реализма, но и с зачатками «национальной романтики», зарождавшейся в среде украинского панства. Значительная часть его приспособилась к чиновническо-крепостническим порядкам царской России, но другая, меньшая, часть, реагировала на возраставшее экономическое подчинение Украины Россией и уничтожение местного своеобразия то политическими выступлениями, то апелляцией к славному прошлому. Последней цели служила «История руссов» Гр. Полетики [1725—1784]—обозрение событий украинской истории до 1769, в котором еще Пушкин отмечал «картины, начертанные кистью великого живописца». Вместе с упомянутыми выше козацкими летописями «История руссов» долгое время являлась источником стихов и художественной прозы на исторические темы—как у украинских, так и у русских, обращавшихся к украинским темам, писателей XIX в.

Библиография: Общие обзоры: Петухов Е., Русская литература (древний период), 3-е изд., П., 1916 (см. стр. 222—249: «Просвещение и лит-ра в Юго-зап. Руси XVI—XVII вв.»); Петров Н., Очерки из истории украинской лит-ры XVII и XVIII веков (Киевская искусственная лит-ра XVII и XVIII веков, преимущественно драматическая), Киев, 1911; Об отдельных жанрах и авторах: Апокріфи і легенди з українських рукописів, т. I—V, зібрав, упорядкував і пояснів Др. І. Франко, Львов, 1896—1910; Резанов В., Из истории русской драмы. Школьные действа XVII—XVIII вв. и театр иезуитов, Москва, 1910; Его же, Драма українська (тексты XVII—XVIII вв., с введениями); вып. I, Київ, 1926; вып. III—VI, Київ, 1926—1928 [изд. не закончено]; Перетц В., Историко-литературные исследования и материалы, т. III—Из истории развития русской поэзии XVIII в., СПБ, 1902 [к истории вирш]; Петров Н., О словесных науках и литературных занятиях в Киевской академии от начала до ее преобразования в 1819, «Труды Киевской дух. академии», 1866, кн. 7, 11, 12; 1867, кн. 1; 1868, кн. 3; Крымский А., Иоанн Вышенский, его жизнь и сочинения, «Киевская старина», 1895, т. 50—51; Сумцов Н., Иоанн

Вышенский (Южно-русский полемист начала XVII ст.), там же, 1885, кн. 4; Франко І. в., Іван Вишенський і його твори, Львів, 1895; Сумцов Н., К истории южнорусской лит-ры семнадцатого столетия, вып I—Лазарь Баранович, Харьков, 1885; вып. II, Иоанникий Галятовский, Киев, 1884; вып. III—Иннокентий Гизель, Киев, 1884; Памятки українсько-руської мови і літератури, том VII—Вірш Климентія Зиновіева сина, вид. В. Перетц, Львів, 1912; Сборник харьк. ист.-фил. о-ва, т. VII, Харьков, 1894 (сочинения Г. С. Сковороды, собранные и редактированные проф. Д. И. Багалеем; другое изд.—Собр. соч. Г. С. Сковороды с заметками и примечаниями В. Бонч-Бруевича, СПБ, 1912).

А. Белецкий

Украинская литература первой половины XIX столетия. — Украина в первую половину XIX ст., как и вся Россия, была экономически отсталой страной. Все более выявлялись признаки глубокого разложения феодально-крепостнической системы. К 50-м гг. эта система переживала уже острый кризис. В стране назревала революционная ситуация. Порабощенное крестьянство реагировало на усиление крепостнической эксплоатации стихийными бунтами и возмущениями, расправой с помещиками. В среде прогрессивно настроенной дворянской интеллигенции возрастало недовольство существующим строем в России. Известно, что один из крупнейших очагов декабристского революционного движения находился на Украине, где действовало более решительное и радикальное в своих стремлениях «Южное общество». Украина была объектом жесточайшей эксплоатации и угнетения царизмом, беспощадно подавлявшим национально-освободительные тенденции украинских народных масс. Господствовавший класс на Украине—помещики-феодалы — отпрыски козацкой старшины (объединявшей военную и гражданскую власть в районе полка, сотни), превратился в «благородное малороссийское дворянство», всячески содействуя национальному и социальному порабощению украинского народа. Такова уже в конце XVIII в. социально-историческая ситуация, обусловившая состояние У. л. в то время. В данный период художественная лит-ра на Украине культивировала старославянский язык: она была далека от живой разговорной речи украинского народа. Выдающимся представителем У. л. был Іван Котляревський [1769—1838], сыгравший огромную роль в дальнейшем развитии лит-ры на Украине. Он создал замечательное произведение—травестийно-бурлескную поэму под названием «Вергилиева Энеида», живущую до сих пор в У. л. История мировой лит-ры знает немало подобных переработок фабулы «Энеиды» (Лалли, Скаррон, Блюмауер, Михаэлис, Осипов). Котляревський изучал «Энеиду» Вергилия в семинарии; возможно, он был знаком с французской переработкой Скаррона, но непосредственным образцом для него послужила русская переработка Осипова. В свое время вокруг этого вопроса разгорались споры. Некоторые националистические литераторы отрицали совершенную очевидность заимствования фабулы «Вергилиевой Энеиды» из русской переработки Осипова. «Энеида» Котляревського распространялась среди читателей в списках. Один из таких списков был издан в 1798 украинским дворянином М. Парпурой, проживавшим тогда в Петербурге (этот список содержал лишь три части, изданные без ведома автора). В 1808 в Петербурге вышло второе издание «Энеиды». Дописав четвертую часть поэмы и исправив ошибки, сделанные в первых двух изданиях, Котляревський выпустил первое авторское издание «Энеиды» (СПБ, 1809). Впоследствии были написаны 5 и 6 части поэмы, но издана вся поэма полностью лишь после смерти автора, в 1842, в Харькове. Значение произведения Котляревського состоит в том, что на основе заимствованной фабулы он создал в значительной



ЕНЕИДА

на

МАЛОРОССІЙСКІЙ ЯЗЫКЪ

перелицїованная

И. Котляревскимъ.

Часть I.

Съ дозволенія

Санктпетербургской Цензуры.

Иждивеніемъ М. Парпуры.

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ,

1798 года.

Титульный лист 1-го изд. поэмы Котляревського «Єнеїда», 1798

мере оригинальный сюжет, яркие художественные образы, описания, отображавшие реальную действительность на Украине. Котляревському удалось создать целую эпопею украинской жизни, быта разных социальных слоев. Автор обнаружил глубокое знание народной жизни, огромную наблюдательность. Поэма читалась и читается с большим интересом благодаря живой, занимательной форме, ярким, красочным описаниям, острым и метким характеристикам. Все произведение пронизано характерным украинским юмором. Зачастую этот юмор переходит в сатиру, особенно в изображении жизни помещиков-феодалов. Замечательны картины ада в третьей части, где видно критическое отношение автора к

ряду явлений феодально-крепостнической системы: крепостнической эксплоатации, взяточничеству и бюрократизму царских чиновников. Но наряду с этим поэма не свободна от некоторых идейных дефектов (отрицательное отношение к французской революции и т. п.). В «Энеиде» Котляревський выступал как новатор—он создал совершенно новые художественные формы литературного языка. Котляревський первый положил в основу украинского литературного языка живую разговорную народную речь. В этом отношении



Мартинович. Иллюстрация к поэме Котляревського «Енеїда», 1903

он особенно влиял на последующих писателей, использовавших в большей или меньшей степени язык народных масс. В У. л. Котляревський является также новатором и в области поэтики. До него в украинской поэзии господствовала силлабическая форма стихосложения. Котляревський первый в украинской поэзии ввел формы силлабо-тонического стихосложения: «Энеида» написана четырехстопным ямбом. Вся поэма разделена на десятистрочные строфы. В своей поэтике Котляревський использовал достижения русского стихосложения до Пушкина.

Котляревський создал в 1817—1818 две пьесы—«Наталка-Полтавка» и «Москаль-Чарівник». В 1819 обе пьесы были поставлены на сцене полтавского театра. «Наталка-Полтавка», до сих пор пользующаяся успехом на украинской сцене, имеет особенное художественное значение. Котляревський совершенно порвал с традиционной украинской драматургией XVIII в. Он создал чрезвычайно яркое, красочное сценическое представление из народной жизни, где использованы все современные автору достижения русской драматургии и театра. Непосредственным поводом к написанию пьесы «Наталка-Полтавка» была бездарная пьеса кн. Шаховского «Козак-стихотворец». Котляревський иронически отозвался об этой пьесе во втором действии «Наталки-Полтавки». В противовес Шаховскому он стремился создать пьесу из народной жизни, использовав при этом фабулу пьесы «Козак-стихотворец». В некоторой степени «Наталка-Полтавка» отражает социальные противоречия украинской жизни того времени. Однако в ней ощущается и известная искусственность: отказ Петра от Наталки, мотивированный желанием ей добра, и еще слабее мотивированный отказ «возного» от Наталки. Эти персонажи не лишены некоторых сентиментальных черт. Все же Котляревському удалось выявить во всех образах пьесы немало типических характерных особенностей; прекрасный песенный репертуар повышает достоинства пьесы. В настоящее время на советской сцене «Наталка-Полтавка» ставится как опера (либретто для новых явлений написал советский поэт М. Рильский).

Меньшую ценность представляет собой вторая пьеса—водевиль Котляревського «Москаль-Чарівник». В известной степени она дает отражение украинской действительности, в частности быта чумаков, но наряду с этим есть и ряд моментов, нарушающих реалистическое изображение характеров: монархически-националистические рассуждения Чупруна, Тетяны и Москаля. Кроме пьес, Котляревським была написана еще «Пісня на новий 1805 год»—ода, посвященная кн. Алексею Куракину. Она отличается выразительными бытовыми зарисовками и звучным стихом.

Творчество Котляревського имело огромное влияние на дальнейшее развитие У. л. Ряд писателей развивался по пути, проложенному Котляревським в области метода, жанра, стилистики и стихосложения. До появления Шевченко Котляревський был наиболее крупным и талантливым писателем в У. л. Его «Энеиде» подражали: Білецький-Носенко [1774—1856], написавший травестийно-бурлескную поэму «Горпинида» (переработка фабулы Овидия по русскому образцу Котельницкого «Похищение Прозерпины»), Кореницький Порфирий, написавший «Вечорниці», Я. Кухаренко [(1800—1862)—«Харько, Запорозький кошовий»] и К. Думитрашко [(1814—1886)—«Жабомишодраківка» (Война мышей и лягушек)]. Подражателями драматических произведений Котляревського были: К. Тополя—«Чари», Василий Гоголь (отец Н. В.)—«Простак» и др. Особенно большое влияние имел Котляревський на творчество Гулака-Артемовського, Гребінки и Квітки.

Петр Гулак-Артемовський [1796—1865] начал лит-ую деятельность в харьковском журнале «Украинский вестник». Новым явлением в У. л. были его басни. Особен-

ное значение приобрела басня «Пан и собака», проникнутая либерально-гуманным сочувствием к крепостным. В балладе «Твардовский», являющейся вольным переводом баллады А. Мицкевича, Гулак-Артемовський пользовался еще бурлескной стилистикой. Только в вольном переводе баллады Гёте «Рибалка» Артемовський сделал первую попытку создания романтической поэзии в украинской литературе. Творчество Артемовського имело значение в развитии лит-ого языка и стихосложения.

Евгений Гребінка [1812—1848] издал альманах «Ластівка» («Ласточка», СПБ, 1841). Писал много на русском языке (стихи и прозу). Некоторые стихи Гребінка на русском языке в свое время пользовались большой популярностью, напр. романс «Очи черные, очи страстные». В прозе Гребінка был мало оригинален, подражал Гоголю и другим современным писателям. На украинском языке Гребінка начал писать еще в гимназии. Первым его трудом был перевод пушкинской «Полтавы» на украинский язык [1836]. Гребінка не смог передать в точности идейно-художественного содержания «Полтавы». Оригинальные произведения Гребінка на украинском языке—преимущественно басни, изданные под названием «Малороссийские приказки» (СПБ, 1834, 2 изд. 1836). Фабулы басен Гребінка заимствовал большей частью у Крылова, но, значительно перерабатывая их, он создал оригинальные образы. Басни Гребінки по сравнению с баснями Гулака-Артемовського более реалистичны. Гребінка откликался на некоторые существенные стороны крепостнической действительности, изобличая взяточничество, бюрократические извращения и социальную несправедливость в баснях «Ведмежий суд» («Медвежий суд»), «Рибалка» («Рыбак»), «Віл» («Вол») и др. Язык басен Гребінки красочный, живой, стих легкий, плавный. Кроме басен Гребінка писал еще лирико-романтические стихотворения, из к-рых надо отметить популярную песню «Ні мамо, не можна нелюба любить...».

Григорий Квітка-Основ'яненко [1778—1843] литературную деятельность начал довольно поздно, на русском языке. Писал фельетоны, рассказы, романы, пьесы. Комедия «Приезжий из столицы» [1827] по характеру своему очень близка к «Ревизору» Гоголя. Комедия «Дворянские выборы» [1829], изображавшая быт провинциального дворянства, вызвала недовольство среди дворянской верхушки. Известны комедии Квітки: «Шельменко-денщик», «Шельменко—волостной писарь» [1831]. Из прозы Квітки на русском языке наибольшую популярность приобрел роман «Пан Халявский» [1839], высоко оцененный В. Белинским. В романе сатирически изображен быт украинских помещиков второй половины XVIII в. Значительные цензурные трудности встретил второй роман Квітки «Жизнь и похождения Столбикова» [1841]. На украинском языке Квітка начал писать позднее—в середине 30-х гг. Значение его творчества в У. л. прежде всего в том, что он зачинатель прозы, если не считать некоторых эпистолярных попыток Гулака-Артемовського. Первые повести Квітки изданы в двух книгах: «Малороссийские повести, рассказываемые Грицьком Основ'яненком» [1834, 1837]. Остальные повести отдельными изданиями вышли после смерти автора. В одной из лучших своих повестей, «Конотопська відьма», Квітка сатирически изобразил быт Конотопа, создав типические характеры сотника Микиты Уласовича Забрехи, сотенного писаря Пістряка и др., вскрыв своеволие, тупость, ограниченность представителей гетманской власти. С большим юмором нарисован ряд эпизодов, как напр. «выявление» из среды местных женщин ведьм через «погружение их в воду»— не утонувшая признавалась ведьмой. Темами и сюжетами других повестей служили народные анекдоты, пословицы («Салдацький патрет», «От тобі й скарб», «Підбрехач», «Пархімове сніданя»). Квітка давал в них зачастую реалистические бытовые зарисовки, мастерски используя народный юмор и язык. Кроме юмористических Квітка писал еще повести сентиментального характера; несмотря на некоторую искусственность сюжета и идеализацию образов, многие повести производят очень сильное впечатление на широкого читателя («Маруся» и др.). В повести «Сердешна Оксана» Квітка дал близкий к реальной действительности трагический образ крестьянской девушки, обманутой офицером. В жанре «чувствительной повести» Квітка проявил себя крупным художником, сыгравшим большую роль в развитии У. л.

В 30-х гг. в украинской поэзии возникло романтическое течение, отчасти отразившее националистические тенденции господствовавших социальных групп в начальный период развития капиталистических отношений на Украине. Приблизительно в это же время замечается усиленный интерес к исследованию истории и фольклора Украины. Появился ряд исторических трудов (Д. Бантыш-Каменский, М. Маркевич) и ряд сборников песенного фольклора (Цертелев, Максимович, Лукашевич, Метлинский). Романтическое течение в украинской поэзии тесно связано с усилившимся интересом к украинской истории и фольклору. Многие поэты-романтики обращали свои взоры назад, в прошлое. Большинство поэтов-романтиков сохраняло вполне лойяльное отношение к царскому строю, иногда довольно открыто выражая свои монархические симпатии. Отсюда наличие реакционных, консервативных мотивов в творчестве большинства романтиков. Прогрессивным в творчестве некоторых романтиков являлось отражение исторической борьбы украинского народа против польской шляхты, стремление к народности, правда, имевшее сентиментальный характер. Поэты-романтики охотно обращались к историческим темам и сюжетам, давали образы прошлого, широко используя песенный фольклор. Целый ряд поэтов в своих произведениях занимался стилизацией устного народного творчества. Некоторые поэты доходили до совершенного скрытия своего авторства. Так напр. известный ученый-славист Измаил Срезневский [1812—1880], участник романтическо-поэтического кружка в Харькове, издатель альманаха «Украин-

ский сборник», выпустил несколько сборников стихов под названием «Запорожская старина» [1832—1838]. Современники приняли это издание как сборники народной поэзии. Только во второй половине XIX в. было выяснено, что в сборниках «Запорожская старина» Срезневский поместил и свои оригинальные произведения, скрыв от читателей свое авторство; явление это аналогично «Песням Оссиана» Макферсона, сборнику «Гузля» Мериме и «Краледворской рукописи» в Чехии. Среди украинских романтиков не было выдающихся талантов, но ряд отдельных произведений Боровиковського, Забілы и др. представляет бесспорную художественную ценность. Боровиковський Левко [1806—1889] написал много басен на украинском языке, но изданы они были значительно позже, уже после смерти автора. Боровиковський первый начал переводить Пушкина на украинский язык («Два ворона», 1830, и «Зимний вечер»). Из романтических стихов Боровиковського наиболее известна его баллада «Маруся» [1829], являющаяся подражанием «Светлане» Жуковского. Боровиковський написал также ряд оригинальных баллад на исторические темы: «Розставання», «Козак», «Чорноморці», «Палій». Во всех своих романтических стихах он широко использовал образность украинского фольклора; в его произведениях чувствуется влияние поэтики Пушкина и Рылеева.

Метлинский Амвросий [1819—1870] (профессор Харьковского, а потом Киевского ун-та, издатель фольклорного сборника «Народные южно-русские песни») [1854]; в ранний период своей лит-ой деятельности писал под псевдонимом Амвросий Могила романтические стихи на украинском языке. В сборник «Думки і пісні, та ще дещо» [1839] вошли стихи на исторические темы, преимущественно в жанре баллады, изредка песни, сонета. Наиболее характерные романтические стихи Метлинского: «Смерть бандуриста», «Гетьман», «Бандура», «Покотиполе». Идеализация украинской старины у Метлинского временами сочеталась с подчеркнутой монархической тенденцией.

Костомаров Николай [1817—1885]—известный историк, в ранний период своей деятельности выступал как украинский поэт-романтик под псевдонимом Іеремія Галка. В тематике и жанрах стихов, собранных в книгах «Украинские баллады» [1839], «Ветка» [1840], мало нового по сравнению с позицией Метлинского. На Костомарова особенно влияли Байрон, Жуковский, Мицкевич. Он—автор двух драматических произведений—«Сава Чалый» и «Переяславська ніч». В этих романтических драмах изображена эпоха борьбы украинского народа против польской шляхты; в первой пьесе показан тип изменника Савы Чалого и вожака восставшего народа Гната Голого. Сава Чалый и Гнат Голый являются историческими лицами, действовавшими в первой половине XVIII ст.; измена Савы Чалого и героический образ Гната Голого отражены во многих народных песнях. Костомаров изображал события иногда в противоположном устной народной поэзии направлении, в частности искажал образ Гната Голого. На основе подлинно народной песни о Саве Чалом известный украинский драматург І. Тобілевич (1845—1907, псевд. Карпенко Карий) во второй половине XIX в. создал пьесу под тем же названием. В другой пьесе Костомарова, написанной стихами в жанре трагедии, сюжет дан на фоне народного движения в 40-х гг. XVII ст., возглавлявшегося Б. Хмельницким. Пьесы Костомарова в театре не ставились, они представляют определенный исторический интерес.

Забіла Виктор [1808—1869] был гл. обр. лириком. Большинство лирических стихов Забілы связано с интимными переживаниями поэта. Некоторые стихи его приобрели широкую популярность в народе благодаря талантливой музыке, написанной к ним известным русским композитором Глинкой: «Гуде вітер вельми в полі», «Не щебечи, соловейко».

Из мало известных поэтов-романтиков необходимо еще отметить Мих. Петренко, автора популярной песни «Дивлюся на небо тай думку гадаю...», «Недоля», и Афанасьева-Чужбинского, журналиста, много писавшего на русском языке, автора известной песни «Скажи мині правду, мій добрий козаче...».

Поэты-романтики имели некоторое влияние на ранний период творчества Т. Г. Шевченко (*см.*) [1814—1861], но вместе с тем романтизм раннего Шевченко имел уже целый ряд отличительных черт, характерных для великого народного поэта, сыгравшего огромную революционную роль в истории У. л., создателя реализма в новой У. л. Ш.—крупнейший представитель революционной демократии в украинской поэзии, страстный изобличитель и борец за подлинную демократию, отразивший в своем творчестве чаяния и освободительные стремления широких народных масс Украины.

Первый сборник стихов «Кобзарь» Шевченко издан в 1840 (переиздан в 1844—«Чигиринский Кобзарь»), в 1841—«Гайдамаки», в 1844—«Гамалия» (написана в 1842). Не вошедшие в «Кобзарь» стихотворения были напечатаны в альманахах «Ластівка» [1841] и «Молодик» [1843—1844]. Уже в первых произведениях Шевченко чувствуется гениальная художественная сила народного поэта: волнующая простота, глубокий лиризм в передаче романтических страстей героев из народа, разнообразие, богатство ритма, не стилизация, а непосредственная близость к народной поэзии, могущество поэтических приемов, чарующая сила языка.

Из ранних произведений на исторические темы наиболее проникнута народностью лироэпическая поэма «Гайдамаки», имевшая особенное значение благодаря революционной направленности (в ней изображена борьба украинского народа с вековыми врагами—польскими шляхтичами), мастерству и силе образов. В поэме «Катерина» заметна тяга поэта к реализму, хотя из-за наличия сентиментально-романтических элементов в образности поэмы назвать ее вполне реалистической еще нельзя.

Глубоко народной была социальная лирика раннего Шевченко, отражавшая настроения

широких масс угнетенного помещиками крестьянства. По характеру изобразительных средств она романтична. На особенность романтизма Шевченко указал еще Добролюбов: «Спокойная грусть, не похожая на бесплодную тоску наших романтических героев, ни на горькое отчаяние, заливаемое часто разгулом, но тем не менее тяжелая и сжимающая сердце, составляет постоянный элемент стихотворений Шевченко».

Новый период в творчестве Шевченко начался с 1843. Под воздействием потрясающих фактов крепостнической эксплоатации и национального угнетения украинского народа царизмом, под влиянием революционного движения в России Шевченко вступил на путь революционно-реалистического отображения действительности. Одним из лучших произведений не только этих лет, но также и всего творчества Шевченко является поэма «Сон» [1844]. Исполненная гневного сарказма, проникнутая ненавистью к николаевскому Петербургу, эта поэма сыграла чрезвычайно революционизирующую роль. В поэме «Кавказ» Шевченко разоблачил захватническую политику русского царизма. О женской доле, об издевательствах помещиков над крепостными девушками писал Шевченко в стихах «Відьма», «Русалка», «Лілея», «Хустина», «Наймичка». В лирическом стихотворении «Заповіт» («Завещание»), ставшем весьма популярной народной песней, поэт не только угрожал, но открыто призывал народные массы к революционному свержению самодержавно-помещичьего строя:

Поховайте та вставайте,
Кайдани порвіте,
І вражою, злою кров'ю
Волю окропіте.

В произведениях Шевченко этого периода слышался голос угнетенного царизмом украинского народа, стон закрепощенного крестьянства, разрозненными бунтами протестовавшего против помещичьей кабалы. Шевченко постепенно выходил за пределы национальных интересов, он поднимал свой голос против порабощения всех народов царской России. В середине 40-х гг. Шевченко уже являлся ярко выраженным революционным поэтом-реалистом. Элементы романтики еще находили себе место в его поэзии, но основной характер творчества в эти последующие годы—реалистический. Реализм Шевченко—критический, изобличительный. Он беспощадно срывал маски с феодально-крепостнического режима. Поэтическое мастерство Шевченко развивалось и крепло вместе с его идейным ростом—ростом революционного демократа. Наряду со старыми появлялись у Шевченко и новые жанры: политической лирики и эпоса (поэмы), сатиры, разящей острым сарказмом. Но там, где речь шла о народе, о переживаниях героев из народа, там поэт находил самые мягкие, лирические, задушевные тона и краски. Язык, изобразительные средства поэзии Шевченко, поражающие своей лирической простотой, народностью, обогащали украинскую лит-ую речь многими сильными эпитетами, меткими сравнениями, мастерскими метафорами.

В апреле 1847 поэт был арестован. Творчество Шевченко в последующие годы ссылки свидетельствует об углублении революционно-демократического самосознания и дальнейшем идейно-художественном росте поэта. Лирика Шевченко этого периода отличалась чрезвычайным богатством мотивов, образов; он создал ряд замечательных произведений, сидя в каземате «III отделения», находясь в тягчайших условиях ссылки.

Кроме лирических стихотворений Шевченко написал в ссылке много поэм: «Княжна», «Марина», «Царі», «Варнак» и др. В поэме «Княжна» Шевченко вскрыл резкие противоречия крепостнической системы; сильный образ бунтаря-протестанта дан в поэме «Варнак». Одним из наиболее крупных произведений всего творчества Шевченко является поэма «Царі», отличающаяся полноценной политической насыщенностью, революционной настроенностью, широкими художественными обобщениями. В последние годы ссылки Шевченко написал девять больших повестей на русском языке.



Иллюстрация к сказкам Т. Шевченко (авторисунок), 1844

Периодом наивысшего подъема революционного сознания и расцвета творчества Шевченко были годы после его возвращения из ссылки. Великая русская лит-ра (Герцен, Салтыков-Щедрин, Некрасов) имела большое влияние на творчество Шевченко, усиливая его обличительный, реалистический характер. Шевченко сблизился с виднейшими представителями русской революционно-демократической мысли—Чернышевским, Добролюбо-

вым, оказавшими на поэта значительное влияние. В последние годы своего творчества он с новой силой обращал острие своего поэтического оружия против царизма, помещиков, религии. В поэме «Неофіти» Т. Шевченко в аллегорических образах изобразил николаевскую действительность, резко выступая против «тиранов», «распинателей народных». В поэме «Юродивый» Т. Шевченко обрушился на николаевскую военщину, бюрократию, на самого царя и его «сатрапов». В стихотворениях «Саул», «Во Іудеї во дні они» Шевченко снова в образах Саула и Ирода сатирически изобличил «венчанных палачей». В стихотворении «Колись та що во время оно...» поэт высмеивал подготовлявшуюся реформу; наконец в стихотворении «Я не нездужаю нівроку» Шевченко совершенно открыто высказывал свое отрицательное отношение к будущей реформе, призывая не верить в «волю— из рук царя», а всем миром «закалять обух», «острить топор», будить настоящую волю, т. е. призывал к революционной борьбе за освобождение от помещичьей кабалы. Образ «топора» поразительно близок к образу, к которому прибегнул Чернышевский в письме к Герцену: «К топору зовите Русь». Политическая поэзия Шевченко в эти годы остра и злободневна. Ряд стихов великого украинского поэта направлен против официальной религии. Такова, напр., известная шевченковская поэма «Марія», которая настолько резко расходилась с официально-церковной трактовкой евангельского мифа, что приобретала антирелигиозный характер. Особенной остроты борьба Шевченко против православной религии достигла в стихах: «Гімн чернечий» и «Світе ясний». В последнем стихотворении он выразил уверенность в том, что ризы будут использованы как «материал» на портянки, иконами будут топить печи, а кропилами заметать «новую хату». В эти же годы Шевченко написал ряд прекрасных лирических стихотворений: «Доля», «Ликері», «Ой дібровo, темний гаю...». Особенно удачно поэт интерпретировал отрывок из «Слова о полку Игореве» «Плач Ярославни». Образные средства Шевченко в эти годы достигли высшей степени совершенства.

Поэзия Шевченко имела колоссальное воздействие на все последующее развитие У. л. Нет украинского поэта, к-рый в той или иной степени не испытал бы на себе влияния мощной поэзии великого народного поэта-революционера. Оно не ограничивалось рамками У. л., его испытали и другие поэты разных национальностей нашего Союза.

Следует отметить современника Шевченко Куліша П. А. [1819—1897] (псевдонимы: Николай М., Казюка П., Ратай П. и др.), писавшего на русском и украинском языках. Куліш в У. л. наиболее известен своим романом «Чорна рада». Роман, написанный в 40-х годах, изданный в 50-х годах, изображал события на Украине во второй половине XVII ст.—борьбу между двумя претендентами на гетманскую булаву—Сомком и Брюховецьким, а также недовольство народа козацким старшиной, занявшим место польского старшины. Симпатии автора всецело на стороне старшины. По характеру своей деятельности Куліш являлся консерватором, сочетая свои монархические убеждения с пропагандой местного национализма.

Большую роль в развитии У. л. сыграла писательница Марко Вовчок (псевдоним Марии Александровны Марковић) [1834—1907]. Русская по происхождению, Вовчок вышла замуж за украинского фольклориста О. Марковича. В 1851 она уехала на Украину,



М. Самокиш. Иллюстрация к исторической повести Марко Вовчка «Маруся», 1929

прожив здесь до 1857. Вовчок прекрасно изучила украинский язык, фольклор, быт украинского крестьянства. В 1858 в Петербурге вышла первая книжечка ее рассказов на украинском языке «Народні оповідання» Марко Вовчка. Книга эта имела огромный успех; рассказы поражали своей правдивостью, непосредственностью, свежестью. Особенное впечатление производили рассказы из жизни крепостных. М. Вовчок изобличала крепостников, их жестокость, развращенность, эксплоататорство. М. Вовчок несомненно испытала на себе влияние поэзии Шевченко, хотя и не перешла целиком на революционно-демократические позиции. Книга М. Вовчка была радостно встречена революционными демократами, в частности Шевченко. Книгу порицала реакционная «Библиотека для чтения», но ее приветствовала вся прогрессивная общественность тогдашней России. И. С. Тургенев написал предисловие к переведенным «Народным рассказам» на русский яз. В 1859 книга рассказов М. Вовчка на русском языке вышла под названием «Рассказы из народного

русского быта». Новую книгу приветствовал великий критик Н. Добролюбов в статье «Некоторые черты для характеристики русского простонародья» («Современник», 1860). Высокую оценку рассказов М. Вовчка дал Герцен. В рассказах из жизни крепостных М. Вовчок нарисовала яркие, живые реалистические картины. В последующие годы Марко Вовчок издала вторую книгу «Народних оповідань», одно из лучших своих произведений—«Інститутка» и наконец рассказ о народном героебунтаре («Кармелюк»). Некоторое время Вовчок была близка к кружку «Современника», напечатала в нем повесть «Жили да были три сестры», к-рая встретила серьезные цензурные затруднения. Но в дальнейшем творчестве писательницы ясно обнаружился упадок, отход от демократических настроений раннего периода. Вовчок является классиком У. л., имевшим большое влияние на творчество П. Мирного и др. прозаиков.

В У. л. до реформы 1861 получили отражение наиболее характерные, наиболее существенные стороны эпохи, типические особенности крепостного строя и борьбы народа против угнетателей. Украинский народ выдвинул гениального, подлинно народного, революционного поэта Т. Г. Шевченко. Творчество других выдающихся писателей этого периода: Івана Котляревського и Марко Вовчка также проникнуто в большей или меньшей степени элементами народности. Зачатки реализма мы видим уже в бурлеске І. Котляревського. Сентиментально-романтическое направление решительно преодолел в своем творчестве великий поэт-реалист Тарас Шевченко. В прозе на путь реализма вступила Марко Вовчок. *Е. Кирилюк*

Украинская литература 60—90-х гг. Общие для Украины и России социально-экономические и политические условия после реформы 1861 были таковы: капиталистические силы получили возможность более свободного развития, углубляя классовую дифференциацию в среде крестьянства, создавая условия для дальнейшего роста рабочего класса и выхода его на историческую арену. Наряду с этим еще давали себя чувствовать остатки крепостничества, феодализма и в связи с этим ужасающее обнищание деревни и протест угнетенных крестьянских масс. В народных массах и в части дворянской интеллигенции зарождались национально-освободительные стремления. Своеобразная особенность украинского исторического процесса определялась колониальным положением Украины в условиях царизма. Политика украинского буржуазного и помещичьего класса была внутренне противоречива. Поддерживая царизм, многие украинские буржуа и помещики одновременно были носителями идей национализма. Такова была социально-историческая атмосфера, в которой формировался этап развития украинской литературы данной эпохи.

В «Критических заметках по национальному вопросу» Ленин, говоря о досоциалистическом классовом обществе, подчеркивал, что «в каждой национальной культуре есть, хотя бы не развитые, элементы демократической и социалистической культуры, ибо в каждой нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую. Но в каждой нации есть также культура буржуазная (а в большинстве черносотенная и клерикальная)—притом не в виде только „элементов", а в виде господствующей культуры» (т. XVII, ст. 139). В У. л. эпохи промышленного капитализма мы различаем, с одной стороны, лит-ру демократическую и, с другой стороны, лит-ру, проникнутую идеями буржуазно-помещичьего класса.

Одной из причин, тормозивших свободное развитие У. л. данной эпохи, являлся ряд распоряжений царского правительства [1863, 1876], направленных к ограничению печатания книг на украинском языке, ограничению, иногда сводившемуся почти к полному их запрещению. В У. л. эпохи капитализма начинают играть видную роль писатели Западной Украины, находившейся в почти таких же колониальных условиях, но в составе другого государственного организма—австро-венгерской монархии (І. Франко и друг.). В эту же эпоху более широко развивается украинская периодика, особенно заграничная. Первый толстый журнал «Основа», издававшийся в Петербурге с начала 1861 и сыгравший значительную роль в развитии украинской буржуазной литературы, стимулировавший творчество ряда начинающих писателей (А. Свидницький, С. Руданський и др.), в конце 1862 прекратил свое существование. Ряд украинских писателей печатался в заграничных украинских журналах: «Правда» (Львов, 1867—1879), «Зоря» («Заря», Львов, 1880—1897). Оба журнала были органами украинской националистической буржуазно-клерикальной партии «народовцив» (нельзя их смешивать с народниками). В 70—90-х годах некоторые произведения украинских писателей выпускались в Женеве (Швейцария) издательством, организованным политическим эмигрантом, либералом-националистом, видным украинским ученым М. Драгомановым.

Если в предыдущую эпоху разложения феодально-крепостнического строя ведущую роль в У. л. играла поэзия, в частности произведения гениального революционного поэта Т. Г. Шевченко, то в эпоху капитализма более широкое развитие получила проза. Один из видных представителей ее, Анатоль Свидницький (1834—1871), приобрел известность своей большой повестью «Люборацькі» (Люборацкие). В искаженном виде эта повесть была напечатана (спустя 14 лет после смерти автора) в журнале «Зоря» [1886], а вслед за тем—отдельным изданием. Спустя еще 15 лет произведение Свидницького было напечатано полностью. В этой повести из жизни украинского духовенства Свидницький стремился показать отрыв молодежи от старшего украинофильского поколения. Реалистический характер повести особенно ярко сказывается на изображении быта. Свидницький воспроизвел быт провинциального духовенства с такой откровенностью, к-рая явно шокировала

западноукраинских клерикалов. Особенную художественную ценность представляют эпизоды повести, посвященные старой духовной школе—бурсе, напоминающие по своему характеру «Очерки бурсы» Помяловского.

Незначительное место в У. л. занимают романтические произведения Олексы Стороженко [1805—1874], видного царского чиновника, занявшегося на склоне лет, в 50—60-е гг., лит-ой деятельностью, сначала на русском яз. (на украинские темы), а затем почти исключительно на украинском яз. [наиболее известные: «Матусине благословення» (Матушкино благословение), «Закоханий чорт» (Влюбленный чорт), «Голка» (Иголка), «Марко проклятий» и др.]. О. Стороженко печатался в «Основе», а затем в 1863 издал два тома своих произведений «Українські оповідання» (Украинские рассказы). Произведения Стороженко в жанре легенды и анекдота написаны под большим влиянием его предшественника Г. Квітки и в особенности раннего творчества Гоголя (это влияние наиболее заметно на повести «Марко проклятий», напоминающей «Страшную месть» Гоголя). По своей идейной направленности они консервативны.

Выдающуюся роль в украинской прозе эпохи капитализма сыграл И. С. Нечуй-Левицький. Его значение прежде всего—в расширении тематики. Он писал на темы не только из жизни крестьянства, но и других социальных групп—мелкой и средней буржуазии, интеллигенции, духовенства и т. д. Левицький культивировал жанр семейно-бытового романа. Не все произведения Левицького представляют для нас одинаковую художественную ценность. Большое познавательное значение имеют произведения, написанные на протяжении только первых двух-трех десятилетий его лит-ой деятельности. Начиная с первых своих произведений, печатавшихся в львовском журнале «Правда» в 1868, Левицький выступал как реалист, использовавший достижения реализма в русской (гл. обр. Тургенев, Григорович) и западноевропейской (Диккенс и др.) лит-рах. В повести из крестьянской жизни «Микола Джеря» (Николай Джеря, 1878) Левицький отобразил некоторые существенные черты крепостного быта: непосильную помещичью эксплоатацию, жестокую расправу крепостников с непокорными крестьянами, протест крепостных. Ряд произведений посвящен крестьянству, уже освобожденному от крепостничества. В них Левицький идеализировал реформу, а поэтому не смог с достаточной реалистической полнотой и глубиной отобразить жизнь пореформенного крестьянства («Кайдашева сім'я» — Семья Кайдаша, «Бурлачка»). Писатель обращал главное свое внимание на воспроизведение бытовых сторон крестьянской жизни. Особенно замечательны его юмористические рассказы под заглавием «Баба Палажка и баба Параска» (Баба Пелагея и баба Прасковья), отражающие безысходную темноту, забитость, удушающую затхлость, косность, атмосферу идиотизма отсталой деревенской жизни.

В творчестве писателя чертой, ценной в познавательном отношении, является отображение процесса капиталистического развития Украины. В повести «Микола Джеря» показана ужасающая эксплоатация на заводах и фабриках, возникших еще во времена крепостничества; подобные картины из жизни рабочих в последующий, пореформенный, период даны в повести «Бурлачка». Идейно-художественная ценность творчества Левицького значительно снижается националистической тенденцией, проходящей почти сквозь все произведения писателя. Критика помещиков-крепостников, первых капиталистических предпринимателей велась в узконационалистическом плане. Писатель направлял стрелы своей критики исключительно против представителей господствующих классов других национальностей. В ряде других произведений писатель явно идеализировал представителей украинской буржуазной интеллигенции («Причепа»—Привязчивый человек, «Хмари»—Тучи и др.). Один из положительных героев романа Левицкого «Хмари» Радюк развертывает программу буржуазно-капиталистического развития Украины по европейскому образцу. Все это свидетельствует о том, что писатель принципиально не только не возражал против капиталистического развития, но определенно защищал преимущественную роль в этом развитии украинского капитала, украинской буржуазии. Значительно меньшую ценность представляют произведения Левицького, написанные из жизни интеллигенции, мещанства, духовенства [«Причепа», «Хмари», «Старосвітські батюшки та матушки» (Старосветские батюшки и попадьи), «Над Чорним морем» и др.], проникнутые все той же идеей национализма, хотя в этих произведениях мы встречаем ряд ценных в познавательном отношении бытовых эпизодов. Отличительными чертами реализма Левицького являются: четкое воспроизведение быта некоторых социальных групп, пространные описания, красочные пейзажи и портретность. Необходимо отметить ограниченность реализма писателя бытовой, этнографической стороной современной ему жизни, неполное отражение наиболее существенных сторон действительности.

Близкий к Левицькому по своей националистической направленности Олександр Кониський (1836—1900, псевдонимы: Перебендя, Верниволя, Переходовець, Полтавець, Маруся К.) выступал с малоталантливыми стихами и прозаическими произведениями. Кониський известен также и как критик, в частности как автор первой пространной хроники-биографии Т. Шевченко [Львов, 2 т., 1898—1901], написанной в националистическом духе и содержащей в себе много искаженных фактов. Эпигоном Левицького был Борис Грінченко [1863—1910], автор многочисленных, но бессильных в идейно-художественном отношении произведений. Из третьестепенных литераторов, выступавших в эпоху капитализма, нужно отметить: Ганну Барвінок (псевдоним Олександры Куліш, жены писателя, 1828—1911) и Данило Мордовець (Мордовцев, 1830—1905),—последний известен также как автор многочисленных произведений на исторические темы на русском яз.—и др.

Совершенно отличной от упомянутых писателей является фигура выдающегося в У. л. 70—80-х гг. писателя Панаса Мирного. Ранний период его творчества приближает его к лучшим представителям критического реализма. Главной задачей писателя являлось отображение характерных черт капиталистической эпохи и в особенности остатков крепостничества: новых форм эксплоатации и порабощения крестьянства, роста буржуазии в городе и на селе. В большом романе из крестьянской жизни «Пропаща сила» (Погибшая сила), написанном в 1872—1874, писатель дал, по выражению І. Франко, «почти столетнюю историю украинского села Левобережной Украины». Роман был издан за границей, в Женеве, в 1880 под названием «Хіба ревуть воли, як ясла повні»; полностью напечатан только в 1925. Главный персонаж романа—Чипка, крестьянин-бедняк, подпасок, упорным личным трудом выбивающийся в середняки, протестант, восстающий против проведения крестьянской реформы в интересах помещиков. В реалистическом показе причин, вызывающих протест Чипки,—главное достоинство произведения. Меньшую ценность представляют образы Грицька, Христи, Гали и Мотри. Центральным крупным произведением в творчестве Мирного является роман «Повія» [Проститутка (1883—1884), полностью в 4 частях напечатан только в 1928], в к-ром писатель с большой художественной силой раскрывал противоречия пореформенной эпохи. Главная героиня романа крестьянка-беднячка Христя проходит тяжелый жизненный путь: из деревни ее выгнал, отобравши землю, кулак Грицько Супрун. В городе она попала в лапы к Загнибіде (тип «чумазого», нарождавшейся городской буржуазии). Обманутая чиновником Проценко, Христя стала в конце концов проституткой. В романе имеется целая галлерея типичных представителей буржуазии и дворянства: Супрун, Здир, Загнибіда, Колісник, Лошаков, Рубець и др. Мирний глубоко и беспощадно изобличил хищнические способы обогащения «чумазых» и обуржуазившихся потомственных дворян. По своему изобличительному характеру творчество Мирного в его лучших произведениях 70—80-х гг. относится к критическому реализму. Но произведения его бесперспективны, выхода из создавшегося положения писатель не находил. С точки зрения художественных средств и языка произведения Мирного представляют значительную ценность, начиная новый этап в развитии украинского лит-ого языка в прозе. Произведения Мирного имели известное влияние на раннее творчество выдающегося писателя-реалиста и революционного демократа М. Коцюбинського.

Поэты, выступавшие в пореформенную эпоху, находились под большим влиянием поэтических форм Шевченко, но многие плохо подражали его гениальному творчеству и не смогли подняться до революционности великого поэта.

Степан Руданський [1833—1873] начал писать в конце 50-х гг. Первые стихотворения были напечатаны в журнале «Основа», среди них популярный романс «Повій, вітре, на Вкраїну» (Повей, ветер, на Украину). Писал С. Руданський немного, выступая гл. обр. как поэт-лирик; он создал своеобразный жанр народного стихотворного анекдота—«Співомовок»; известен как переводчик («Слово о полку Ігоревім», отрывки «Илиады»). Романтические произведения писателя, пользовавшиеся успехом, не отличались большой художественной силой. Некоторые произведения Руданського проникнуты национализмом.

Поэт-лирик Яків Щоголів [1824—1898] начал печататься еще в 1843, но в 40—70-х годах выступал с поэтическими произведениями лишь эпизодически. Два больших сборника его стихов были изданы в последние годы его жизни: «Ворскло» [1883], «Слобожанщина» [1898]. Щоголів — реакционный романтик, был типичным представителем «парнасцев», культивировавших «чистое искусство» в украинской поэзии.

Леонід Глібов [1827—1893], выступавший и как поэт-лирик (большой популярностью пользовался его романс «Стоіть гора высокая...»), стал более известен как баснописец. На Глібова имели большое влияние баснописцы Гребінка и Крылов. В частности у Крылова Глібов заимствовал темы, фабулы, а иногда и форму его басен. Реалистическая направленность творчества Глібова наиболее сказалась в таких баснях, как «Вовк і кіт», «Вовк і ягня», «Вовк і мишеня», «Лисиця і ховрах», «Щука», «Танці», «Кіт і баба» и др. С художественной стороны произведения Глібова представляют собой выдающееся явление в классической лит-ре. Язык басен—гибкий, образный, близкий к народному разговорному языку.

Необходимо еще отметить Івана Манжуру [1851—1893], разночинца, скитальца-неудачника. Первая небольшая книжка его произведений под названием «Степові думи та співи» (Степные думы и песни) вышла в 1889. Некоторые стихотворения І. Манжуры проникнуты демократической настроенностью. Характерны в этом отношении стихи «Декому», «Бурлака», «Воснянка» (последнее стихотворение является переработкой народной песни: «Та вже весна, та вже красна...»). Выступала с националистическими стихами Олена Пчілка (псевдоним Ольги Косач, 1852—1930), мать известной украинской поэтессы Леси Українки (*см.*), творчество которой широко развернулось в последующий период У. л. Первый сборник стихов О. Пчілки — «Думки-мережанки» [1886]. Лит-ые произведения Пчілки особенной идейно-художественной ценности не представляют. Как переводчик известен Петро Байда (псевдоним Ніщинського, 1832—1896). Его перевод «Одиссеи» Гомера напечатан во Львове в 1889—1892.

Наиболее выдающейся фигурой в украинской поэзии второй половины XIX столетия является Павло Грабовський [1864—1902]—лучший продолжатель революционных традиций Шевченко. Буржуазно-националистическая критика замалчивала Грабовського. За революционную деятельность Гра-

бовський неоднократно подвергался арестам, был осужден на каторгу и ссылку.

Свою лит-ую деятельность Грабовський начал в тюрьме. Произведения его пересылались за границу и печатались во львовских украинских журналах и отдельными изданиями. Оригинальные лирические произведения собраны в двух сборниках: «Пролісок» [1894], «З півночі» (1896, первая часть сборника, во второй части—переводы). Мировоззрение Грабовського сформировалось под влиянием революционно-демократической литературы. Большое влияние на поэта оказали Чернышевский, Шевченко, Некрасов и др.; произведения Грабовського народнически окрашены, но было бы неправильным характеризовать мировоззрение поэта как исключительно народническое. Переписка Грабовського с поэтом П. Ф. Якубовичем-Мельшиным свидетельствует о его постепенном разрыве с народничеством. Грабовський выражал восторг по поводу того, что марксисты разбили иллюзии народников. Якубович характеризовал взгляды Грабовського как марксистские, обвиняя его в «нетерпимой, самодовольной, нахальной ортодоксальности». Безусловно поэт не был даже и в последние годы своей жизни марксистом. Оставаясь крестьянским революционным демократом, он искренне рвал с народничеством и поэтому во многих своих поэтических произведениях стоял значительно выше идеологов народничества. Поэзия Грабовського носила ярко выраженный реалистический характер. Поэт показывал угнетенность, обнищание трудящейся части крестьянства после реформы 1861, резко выступая против существующего капиталистического строя, призывая к революционной борьбе против царизма. Иногда ощущались у него и националистические нотки. В основном же, отражая влияние революционных идей Шевченко и Некрасова, Грабовський продолжал революционно-демократическую линию в украинской поэзии, воплощал идеи революционной борьбы в яркие художественные образы. Грабовський использовал в своей лирике народно-поэтические формы, оплодотворив их достижениями мировой классической поэтической культуры.

Грабовський переводил многих иностранных поэтов. Три сборника стихов целиком составлены из поэтических переводов: «Твори Івана Сурика» (Львов, 1894)—перевод стихотворений И. Сурикова, «З чужого поля» (Львов, 1895), «Доля» (Львов, 1896) и часть сборника «З півночі» (Львов, 1896). Переводил Грабовський не только с наиболее распространенных европейских языков, но и польских, грузинских, армянских, финских, эстонских поэтов. Важно отметить его переводы поэтов-демократов: Томаса Гуда, Гервега, Гейне, Фрейлиграта, Барбье и др. В критических статьях Грабовський выступал последователем эстетики Чернышевского, защищая идейную направленность, тенденциозность искусства. Творчество Грабовського относится к лучшей, подлинно демократической части украинского лит-ого наследства. Советская лит-ая критика приступила к тщательному исследованию поэзии Грабовського. Лучшие его произведения изучаются теперь в украинской советской средней и высшей школе.

Изменения в социально-экономической и политической структуре, связанные с новой капиталистической эпохой, рост нового зрителя в городе и в деревне стимулировали развитие украинского театра. Выдвинулись такие видные театральные деятели, драматурги и актеры, как І. Тобілевич, О. Саксаганський, М. Кропивницький, М. Садовський, М. Заньковецька, М. Старицький и др. Громадную роль в развитии украинской театральной культуры сыграл русский реалистический театр, в особенности драматургия Островского.

М. Старицький (1840—1904) выступал и с драматургическими произведениями. Еще в 70-х годах он написал водевиль «Як ковбаса та чарка, то минеться сварка» (Если есть колбаса и рюмка, то пройдет ссора)—типичная пьеса украинского бытового буржуазно-помещичьего репертуара. Пользовались популярностью и его мелодрамы: «Ой, не ходы, Грицю...», «Цыганка Аза», «Не судилося» и др. Как драматург Старицький не давал реалистического отображения действительности. Он стремился дать прежде всего театральный эффект. Для его мелодрам характерны напряженное действие, красочные массовые сцены, эффектные коллизии и развязки. Жизненная бытовая реальность меньше всего интересовала драматурга. Познавательное значение пьес Старицького весьма ограничено, но их драматургические свойства заметно влияли на дальнейшее развитие украинской драматургии, в частности—на М. Кропивницького. Кропивницький [1841—1910] как драматург являл следующий этап в развитии украинской драматургии. Он не только продолжал линию романтической мелодрамы и водевиля, но и давал более близкое к жизненной правде бытовое отображение современной ему жизни. Наиболее известные его пьесы: «По ревізії», «Пошились у дурні» (Остались в дураках), «Глитай або ж павук» (Мироед или паук), «Дай серцеві волю, заведе у неволю», «Поки сонце зійде, роса очі виїсть» и др.

Совершенно отличную реалистическую линию в украинской драматургии вел весьма талантливый буржуазный драматург Іван Тобілевич [1845—1907] («Карпенко Карий»). Уже первая его пьеса «Бурлака» [1883] по-новому трактовала старый традиционный любовный сюжет. Образ старшины-кулака Михаила Михайловича содержит в себе много подлинно правдивых реалистических черт. В отображении жизни пореформенного села Тобілевич первый в украинской драматургии выступал не как романтик, а как реалист. Правда, творческий путь Тобілевича несомненно противоречив. Тобілевич не мог сразу оторваться от господствовавшей в 70—80-х годах в украинском театре мелодрамы и писал такие пьесы, как «Лиха искра поле спалить і сама щезне» (Злая искра поле сожжет, а сама исчезнет), «Бондарівна» и др., но и тут дарование не изменяло Тобілевичу: драматург выступал как оригинальный художник. Так, в исторической пьесе «Сава Чалий»

Тобілевич выразил значительное по своему реалистическому характеру содержание, отразив героическую борьбу украинского народа против польской шляхты. Особенную художественную ценность имеют пьесы Тобілевича из современной автору жизни: «Мартин Боруля» [1886], «Сто тисяч» [1890], «Хазяїн» [1900], «Суєта» [1903] и ряд других его пьес. Созданный Тобілевичем образ Мартина Борули, украинского буржуа, стремящегося к дворянству, напоминает нам классический образ мольеровского Журдена («Мещанин в дворянстве»). В комедии «Сто тисяч» дана галлерея образов—типов «чумазых»—типов



Иллюстрация к рассказу І. Франко «Миллион», М., 1927

новой буржуазии, выраставших в эпоху капитализма. Главный персонаж пьесы Тобілевича—деревенский кулак Калитка, норовящий стать крупным землевладельцем. Калитка стремится к быстрому обогащению. Он не удовлетворяется одними только обычными для него методами эксплоатации, идет на удочку плутовской финансовой махинации. Еще более широкая и глубокая жизненная картина развертывалась перед зрителем в пьесе «Хазяїн», в к-рой автор вскрывал хищнические методы сколачивания аграрного капитала путем ограбления крестьянства и сельскохозяйственного пролетариата. В этой пьесе Тобілевич проявил себя большим художником-реалистом. Он беспощадно критиковал отдельных типичных представителей украинского капитала, оставаясь на классовых позициях либеральной буржуазии. Классовая позиция автора ясно сказалась в характеристике «положительных» персонажей пьесы: либерала Золотницкого, помещика-дворянина, учителя гимназии Калиновича, дочери крупного буржуа Пузиря, интеллигентки Сони, к которым автор относится сочувственно: симпатии Тобілевича на стороне культурной, либеральной буржуазии. В украинской драматургии Тобілевич является представителем критического реализма. Пьесы его сохранили для нас огромную познавательную ценность; Тобілевич несомненно испытал известное влияние драматургии Островского, но сумел воплотить прекрасное знание эпохи украинской жизни в типических характерах. Автор «Ста тисяч», «Хазяїна»—новатор в области сценического языка: диалог его пьес яркий, красочный, индивидуализированный. Декоративная сторона его пьес строго отвечала всему идейно-художественному комплексу драматургического произведения. Драматургия Тобілевича — это целая эпоха в развитии украинского театра. Дореволюционный украинский театр не мог поднять драматургию Тобілевича на должную высоту. Лучшие реалистические пьесы Тобілевича зазвучали по-новому только на сцене украинского советского театра, выявляя в нем свою полноценность.

Западная Украина составляла часть другого государственного организма—австро-венгерской монархии. Но социально-экономические условия ее жизни были во многом схожи с условиями Восточной Украины. Так же, как и в России, давали себя чувствовать остатки крепостничества. Но политические и культурные условия во многом отличались от условий восточной Украины, входившей в состав царской России—«тюрьмы народов».

Еще в середине XIX ст. там существовала украинская периодика—«Вечорниці», «Ніва», «Русалка», «Мета». Писателей на этой небольшой территории было больше, чем на всей Украине, но талантливых сил западно-украинская литература мало выдвигала. Специфическая западноукраинская рутина, консерватизм не дали возможности выйти на широкий лит-ый путь безусловно талантливому и оригинальному писателю Осипу Юрию Федьковичу [1834—1888]. Он начал писать на немецком языке, но вскоре (в 1859) перешел на украинский язык. Первые поэтические произведения Федьковича, отражавшие несомненное влияние Шевченко, имели успех. Но выбиться на самостоятельный творческий путь Федькович не смог, оставшись романтиком, усвоившим слабые стороны творчества Шевченко, не понявшим ее могучей идейности, ее революционной направленности. Из крестьянской среды выдвинулся весьма талантливый писатель Іван Франко (*см.*), ставший одним из крупнейших классиков украинской литературы. Произведения Ів. Франко конца семидесятых и начала восьмидесятых годов принадлежат к лучшим классическим образцам критического реализма в украинской литературе. Первые, слабые по содержанию и языку, поэтические опыты отражали влияния как крупнейших украинских писателей, так и западноевропейской лит-ры. В дальнейшем Франко-поэт преодолел эти влияния, стал боевым политическим лириком, крупным мастером художественной формы, творцом прекрасного, отчеканенного языка. В конце восьмидесятых годов у Франко начали появляться упадочнические, пессимистические настроения. Как прозаик Франко выдвинулся на одно из первых мест в украинской классической литературе. Его рассказы и повести 70—80-х гг. отражали основные характерные особенности эпохи: рост капитализма на Западной Украине, положение крестьянства и рабочего класса. Он резко выступал против господствовавшего строя, но не был настолько последователен, чтобы стать на путь революционной борьбы. Франко известен также как крупный ученый, особенно в области древней лит-ры, фольклорист, критик, историк лит-ры. Творчество

Івана Франко имело огромное влияние на дальнейшее развитие У. л.

Отличительной чертой украинской литературы 60—90-х гг. является развитие реалистического направления, в особенности критического реализма, в основных произведениях Ів. Франко, П. Мирного, П. Грабовського, І. Тобілевича и др. *Е. Кирилюк*

Украинская литература конца XIX и начала XX ст.—Конец XIX и начало XX ст. ознаменовались необычайным ростом промышленности на Украине. В сельском хозяйстве шла усиленная диференциация, концентрация земель в руках кулачества, повышался рост числа малоземельных крестьян, батраков и сезонников («заробітчан»). Усиливалась эксплоатация трудящихся в городе и деревне. Обострялась классовая борьба. В связи с этим росло революционное сознание рабочих масс.

Широкое революционно-демократическое движение достигло своего зенита в революции 1905. Однако трусливое, а затем прямо контрреволюционное поведение буржуазии, вступившей на путь открытого предательства народных интересов, отразилось и на мелкой буржуазии, в особенности на мелкобуржуазной интеллигенции, среди которой начался отход от революции либо к анархизму, либо к контрреволюционному национализму.

Эти социальные процессы сказались и в литературе данного периода, выдвинувшей целую плеяду писателей, из к-рых следует выделить таких выдающихся представителей, как Коцюбинський, Леся Українка.

Коцюбинський М. М. [1864—1913]—крупнейший представитель революционно-демократического направления—в своем развитии проделал два этапа. Первый (приблизительно 1891—1897)—под влиянием Нечуя-Левицького, П. Мирного, Марко Вовчка и др. Для ранних произведений этого периода («Христя», «Ялинка», «П'ятизлотник», «Маленький грішник») характерны рационализм и морализация в духе народнического гуманизма.

Хождение в народ, просветительская деятельность, организация школ, больниц, касс взаимопомощи и покупка земли у помещика—такова программа, выдвинутая писателем как средство борьбы с социальным злом и получившая выражение в целом ряде дальнейших произведений Коцюбинського этого периода («Хо», «Посол від чорного царя», «Для загального добра»). Но в то же время в этих произведениях чувствовалось и тяготение к реалистическому изображению действительности: писатель чутко прислушивался к жизни бедного крестьянства. Из наиболее реалистического рассказа этого периода («Ціпов'яз») видно, что Коцюбинський в это время уже отчетливо замечал нищету, процесс обезземеления крестьян, рост кулачества, противоположность интересов богачей и бедняков. В образе главного героя—Семена Ворона—Коцюбинський показал активнейшего представителя пролетаризующегося крестьянства, ищущего разрешения наболевших вопросов, жестоко разочаровывающегося во всей системе царизма. Однако выхода автор еще не нашел: герой его застрял на перепутьи.

Описательность, статика, бытовизм, отсутствие углубленного психологического анализа—таковы особенности прозы Коцюбинського раннего периода. Сравнения, эпитеты либо заимствованы у народнической поэтики, либо скомпанованы по их образцу на материале крестьянского быта.

Рост мастерства Коцюбинського начался с рассказов: «В путах шайтана» [1899], «Лялечка» [1901], «На камені», «Цвіт яблуні» [1902] и последующих, ознаменовавших новый этап в творчестве. Художественное мастерство здесь сочеталось с углубленным реалистическим отображением действительности.

Уже в первом из перечисленных рассказов—«В путах шайтана»—писатель явно избегал внешнего бытового описательства; через призму тонкого психологического анализа настроений и переживаний татарской девушки он показал процесс разрушения старых патриархальных устоев села, упадок религиозных чувств. Лучшее реалистическое произведение Коцюбинського—повесть «Fata morgana» [1903—1910] и ряд высокохудожественных новелл—«Сміх», «Він іде» [1906], «Невідомий», «Persona grata», «В дорозі» [1907], «Intermezzo» [1908]—окончательно определили Коцюбинського как первоклассного художника-реалиста и мастера художественного слова. Особенно благотворное влияние на идейно-художественное развитие Коцюбинського оказал А. М. Горький, в течение многих лет друживший с Коцюбинським и состоявший с ним в переписке. Импрессионизм, почерпнутый у европейских и русских писателей, поэтику его Коцюбинський трансформировал, подчинил социальным заданиям. Так, в новелле «Він іде» с необычайной силой выражена ненависть к черносотенным погромщикам; устами героини Эстерки писатель протестовал против зверского издевательства и насилия над еврейской беднотой, протестовал против царизма. Новелла «Невідомий» тонко построена из отрывочных воспоминаний, настроений и переживаний заключенного в тюрьму «неизвестного» революционного борца. Из мастерски поданного узора импрессионистически использованных речевых деталей, элементов действия и субъективных настроений вырисовывается реалистический образ смелого, бескомпромиссного революционера, стремящегося подорвать основу самодержавия.

В произведениях «Fata morgana», «Persona grata», «Подарунок на іменини» Коцюбинський пел гимны самоотверженной смелости и героизму революционеров, жертвующих жизнью в борьбе с царизмом («Невідомий»); он сатирически изобличал либеральную интеллигенцию («Сміх») и либеральное дворянство («Коні не винні»), бичевал уставших от революции и изменивших ей представителей мелкой буржуазии, опустившихся до уровня мещан-обывателей («В дорозі»), клеймил позором и ненавистью кулачество, не гнушавшееся провокаций, лишь бы послужить царю и полиции («Як ми їздили до криниці»), боролся с душевной усталостью, упадочничеством во время реакции («Intermezzo»).

В замечательном произведении «Fata morgana» художнику—полноценному реалисту—удалось многообразно выявить социальные сдвиги и классовую борьбу на Украине в эпоху буржуазно-демократической революции. Для этого произведения характерны: большая художественная выразительность, эмоциональная и драматическая насыщенность и революционная целеустремленность.

Значение Коцюбинського в истории У. л. огромно. Коцюбинський не только поднял прозу на высшую идейную ступень, но и в художественном мастерстве достиг уровня европейских и русских классиков. Он был революционным преобразователем украинской прозы, борцом с ее отсталостью и ограниченностью в предшествовавшую эпоху, на деле преодолевшим примитивизм народнической литературы.

Несколько иным, но характерным представителем революционно-демократического течения был Архип Тесленко [1882—1911]. Рисуя крайнюю нужду, безземелье, безработицу, эксплоатацию и издевательства помещиков и царских чиновников и вообще жизнь беднейших крестьян и интеллигенции, Тесленко не видел революционного выхода в борьбе с самодержавием, считая смерть единственной избавительницей от бедствий («Да здравствует небытие», «Тяжко», «Прощай, життя», «Стрaчене життя» и др.). Несмотря на крайнее проявление отчаяния и пессимизма, Тесленко являлся, после Коцюбинського, крупнейшим реалистом-прозаиком. Чувство социальной справедливости, ненависть к панам и любовь к беднякам выражены у него особенно ярко; социальный антагонизм Тесленко изображал с обостренной непримиримостью. Манера письма Тесленко—скупой, отрывистый диалог, полный недоговоренностей и намеков, сказовая форма, простой, лаконичный язык. Уступая Коцюбинському в силе и яркости художественного мастерства и понимании революционной перспективы, Тесленко дополнил его глубоко верными, типичными картинами бедственной жизни интеллигенции и доведенного до крайней степени нужды жестоко эксплоатируемого крестьянства.

Непосредственным продолжателем революционно-демократических тенденций и лучшим учеником Коцюбинського являлся Степан Васильченко (фамилия—Панасенко, 1878—1932), начавший свою лит-ую деятельность в 1910. Любимый жанр его — короткая лирико-импрессионистическая новелла, проникнутая любовью к обездоленным массам и ненавистью к угнетателям—помещику, кулаку, самодержавию («Осіння казка», «Мати», «Крамольна ніч», «Петруня»). С острой душевной болью Васильченко рисовал крайнюю нужду крестьянства и беспросветную жизнь их детей («Дома», «Волошки», «Дощ»), сельских учителей («Вечеря», «Над Россю»), гибель народных талантов («Талант», «У панів»). Вера в грядущую революцию, в лучшее будущее народа, стремление к свободе отражено в новеллах «На свитанні», «За мурами» и в одной из лучших новелл «Мужицька арифметика», где крестьяне говорят о необходимости экспроприации помещичьих земель. Подобно Коцюбинському («Він іде»), Васильченко выступал против еврейских погромов («Про еврея Марчика, бідного кравчика»), а в «Чорні маки» и «Отруйна квітка»—против империалистической войны.

Подавляющее большинство новелл и повестей Васильченко посвящено изображению жизни и психологии детей, в особенности учеников. С большим мастерством он нарисовал целую галлерею живых, талантливых детских натур, трагически гибнущих в одуряющей атмосфере старой школы, в условиях материальной нужды.

Освоив лучшие достижения украинской (Шевченко, Мирный, Франко, Коцюбинський), русской (Горький, Чехов, Короленко) и мировой лит-р и фольклора, Васильченко разработал жанр лирико-импрессионистической по форме и реалистической по содержанию новеллы, иногда с уклоном в фантастику. Богатство и красочность языка делают его одним из лучших прозаиков в У. л.

Коцюбинський, Тесленко, С. Васильченко, вместе взятые, глубоко и всесторонне отразили революционно-демократическое движение народных масс, их борьбу против самодержавия и социального неравенства в конце XIX и нач. XX ст. К ним примыкала и Леся Українка (*см.*) [1871—1913] как страстный борец против колониального порабощения Украины царской Россией. Ее стихи и драмы отличались «энергичной дикцией» (по выражению Франко), общественно-проблемной устремленностью, публицистичностью. Идея национального освобождения сильно звучала во всем ее творчестве.

С необыкновенной стойкостью, решимостью и энергией она выступила против тех малодушных сетований, которыми полна была поэзия ее современников. Борьба, пропаганда активного выступления с оружием в руках, непримиримость, героизм и смелость, презрение к смерти—таковы мотивы и настроения ее стихов, поэм и драм. Вопрос поэтического призвания и самоопределения приобретал для Л. Українки в этой связи особенное значение, и она решала его в том смысле, что поэзия должна разить врагов, как меч («Слово, чому ти не твердая криця?»), должна «жечь, но не вялить, действовать, резать, даже убивать, но не быть осенним дождичком» («Де поділися ви, голоснії слова»). И действительно, ни в стихах, ни в драматических произведениях Л. Українки нет ни сентиментальной созерцательности, ни «чистой» лирики субъективных переживаний; мотив любви почти отсутствовал в ее лирике: ее поэзия мужественна, общественно-устремленна и действенна.

В своих произведениях Л. Українка гневно бичевала инертность, покорность, пассивность, христианскую мораль, соглашательство, измену в борьбе за национальное освобождение.

Ее ненависть к национальному порабощению еще более усилилась после разгрома революции 1905. Непримиримая ненависть к самодержавию у нее выливалась иногда в отрицание культурного сближения интелли-

генции побежденной нации с представителями власти победителя, но отрицательное отношение к самой культуре другой нации ей было чуждо. Пьесы Леси Українки аллегоричны или символичны. Сюжеты драмы и многих поэм Леся Українка брала из всемирной истории, ища в них аналогий и параллелей и вкладывая в них свое идейное содержание. Лесе Українке было свойственно расширительное, обобщающее понимание национально-освободительного движения, охватывающее народ вообще, хотя свои симпатии, чаяния и надежды она отдавала преимущественно интеллигенции, считая ее передовой силой, долженствующей осуществить ее мечты. Но в то же время, как трезвый реалист-наблюдатель, она видела слабость, никчемность, малодушие и равнодушие большинства этой интеллигенции и не жалела ни огня, ни красок, чтобы разжечь в ней активное стремление. Особенно большие надежды она возлагала на революционный подъем 1902—1905. Произведения этого времени отличались тонким предвидением наступающей революции («Кассандра»), высоким революционным подъемом и пафосом, ненавистью к рабству, порабощению и лицемерию, общественному неравенству («У катакомбах»).

Революционно-демократические настроения и взгляды Л. Українки наиболее четко выражены в поэме «Осіння казка», где писательница с особой силой отобразила свою ненависть к царскому деспотизму и буржуазной интеллигенции, ставшей на путь измены. Эта поэма ярко запечатлела не только демократические симпатии Л. Українки, но и ее веру в грядущую победу революции.

Однако с поражением революции ее надежды на интеллигенцию пошатнулись. В ее творчестве сильнее и чаще стали звучать уже ранее изредка проявлявшиеся мотивы одиночества и мечта о героической личности, но эти мотивы у нее, в отличие от индивидуализма декадентов, не были самодовлеющими: поэтесса страстно искала и воспевала сильную личность, вождя, способного повести за собой массы инертной интеллигенции. Разочарованность в революции и осуществлении надежд усилили тяготение Л. Українки к романтизму, особенно сказавшемуся в драматической сказке-феерии («Лісова пісня», 1911), на тему о верности и измене, о подчинении и свободе, о любви к природе. В этой сказке, построенной на фольклорном материале, мечта и действительность, поэзия бескорыстного, искреннего, глубокого чувства и примитивная проза низменных интересов сталкиваются в трагическом конфликте.

Л. Українка впервые в У. л. создала яркий тип женщины-борца за общественную и личную свободу. Ее лирика, давшая высокие образцы социального пафоса, энергии, борьбы и героического порыва, положила конец сентиментально-народническому эпигонству и примитивизму ее современников и возродила лучшие традиции общественной поэзии в У. л.

В период реакции, после поражения революции 1905, украинская буржуазия и мелкобуржуазная интеллигенция, за исключением некоторой демократической ее части, спешно отмежевались от революции. Выразителем капитулянтских настроений и взглядов, идеологом тактики измены и предательства украинских эсдеков-меньшевиков был Винниченко.

В годы революционного подъема В и н н и ч е н к о много писал о беднейшем крестьянстве («Голота», «Біля машини», «Голод», «Хто ворог», «На пристані»). Игнорируя идейную суть этих рассказов и ссылаясь на тематику, националисты провозглашали Винниченко певцом пролетариата. На самом же деле Винниченко в своих произведениях искажал реальную действительность с националистических позиций.

Наиболее типичным выразителем идей Винниченко является образ «Мефистофеля» («Записки кирпатого Мефистофеля»)—циничного ренегата-обывателя, для к-рого «нет ничего не только святого, а даже дорогого, ценного в жизни». Да и сам о себе он говорит довольно удачно: «Я хищник-адвокат, который кормится падалью закона, глупостью, беспомощностью и жадностью своих жертв». Разрушитель общепринятой морали, он считает семью анахронизмом. Скептик и нигилист, не веря ни в честность, ни в неподкупность, будучи сам жадным к наживе, он верит только в деньги как в единственную всемогущую силу.

Проблематика у Винниченко—проблематика старой буржуазно-мещанской морали, доведенной им до крайностей цинизма, оголенного эгоизма, анархического индивидуализма и национализма.

Решая политические и моральные проблемы на показе жизни украинских с.-д., Винниченко невольно разоблачил отрицательные качества меньшевистско-националистической интеллигенции.

Анархический индивидуализм, культ сильной личности, проповедь «безбуржуазности» украинской нации, расовой теории представляют собой ту систему взглядов национализма, к-рая вдохновляла и обучала тактике двурушничества и измены позднейших контрреволюционных националистов-террористов.

Последние произведения Винниченко «Солнечная машина» [1924] и пьеса «Над» [1926] развивают его националистические взгляды. «Солнечная машина»—омерзительный пасквиль на социализм, революцию и социалистическое движение масс. Таков гнусный конец этого эмигранта—врага народа, предводителя украинской контрреволюционной националистической буржуазии.

Формальным началом украинского декаданса считается обращение М. В о р о н о г о к украинским писателям («Літерат.-науков. вістник», 1901, № 9) и стихотворное послание к І. Франко в альманахе «З над хмар і долин» [1903], где он призывал писателей отойти от примитивизма народнической литературы и «приблизиться к новейшим течениям и направлениям в современных литературах европейских».

М. В о р о н и й [1871—], поэт трагической любви, социального одиночества, тоски, бессилия, поклонник «чистой красоты» и националистический трубадур, был в сущности эпигоном Верлена, Бодлера, Мережковского

и др., старательно перенося в У. л. формы западноевропейского декаданса; сам же он дальше версификаторства не пошел; его поэзия, лишенная подлинного чувства, не пережила даже его юности.

К декадентам принадлежали также: Олесь, Чупринка, Філянський, Гнат Хоткевич, критики—Сріблянський (Шаповал), Єшан; из галицких писателей Ольга Кобилянська, Катря Гриневичевна и др. Часть молодых галицких декадентов объединилась вокруг издательства «Молода муза» (1906), получив имя «молодомузцев». В эту группу входили: Петр Корманський, Василий Пачовський, Богдан Лепкий, Михаил Яцків и др. Органом декадентов был журнал «Українська хата» [1909—1914], хотя они охотно печатались и в других журналах (напр. в органе группы Винниченко «Дзвін»).

Являясь эпигонами западноевропейских и русских декадентов, украинские декаденты проповедывали индивидуализм, культ избранной личности, идеи «чистого» искусства, рафинированный эстетизм с характерным для него отвращением к общественности. Уход от жизни в абстрактную символику, мистику, эротику, упадочничество характеризуют их поэзию.

Ощущение гибели, обреченности, смерти, разочарованность, тоска, одиночество, отчаяние, бесперспективность, отвращение к демократизму, мечты о независимой буржуазной Украине, воспевание аристократического быта, националистическая идеализация прошлого—таковы главные мотивы поэзии этих рахитичных националистических поэтов.

Украинские декаденты отличались от европейских и русских прежде всего тем, что их погоня за «чистой красотой» и рафинированной формой сочеталась с духом воинствующего национализма. Вороний призывал прекратить внутренние распри и объединиться «всей нацией» на борьбу («Мишача сварка»). Националистические и антидемократические «идеи» проводили в своих произведениях Філянський, Чупринка. Особенно сильно разжигал националистические чувства Олесь («Десять літ», «Прокляття, розпач і ганьба», «Не нам осміяним сміятись»). Проникнутые сильным националистическим духом и стремлением к возрождению буржуазной Украины, общедоступные по форме, без заумной символистики и европейской утонченности, ранние стихи Олеся («З журбою радість обнялась», 1907) были восторженно приняты в среде националистической интеллигенции и кулачества. Революцию 1905 и 1917 Олесь приветствовал с энтузиазмом («Яка краса відрождення країни», «Воля, воля»), ожидая осуществления своих националистических мечтаний.

Однако годы реакции после 1905 усилили упадочнические, индивидуалистические и пессимистические настроения среди украинских декадентов, углубили мотивы ухода от жизни в далекий мир туманных символов. Так, если Черкасенко [1876—] сначала изображал жизнь шахтеров («Вони перемогли», 1907), то в годы реакции, под влиянием «Потонувшего колокола» Гауптмана, он написал символистическую «Казку старого млина» [1914], где оплакивал патриархальную поэзию степей, уничтожаемую безжалостным наступлением капитализма.

Растерянность и пессимизм, тоска и печаль, вера в неведомую силу-спасительницу, ужас перед темным будущим овладели умами украинских декадентов в годы реакции. Появился ряд сходных в отношении тематики и жанра произведений, с характерным символистическим мечтательством о недостижимых идеалах (Олесь—«По дорозі в казку», «Над Дніпром» и др.). Украинские декаденты, отрицая примитивизм народнической лит-ры и ратуя за новейшие европейские образцы, дальше эпигонства европейских и русских декадентов не пошли ни в идейном, ни в формальном смысле, подлинными новаторами не были, своей поэтики не создали. Социальная и идейная выхолощенность и убожество приводили их к культивированию абстрактного формализма, доходившего часто до пустой словесной игры.

Понятно, почему многие украинские декаденты оказались либо в лагере империализма, в эмиграции, либо оказались просто кулацкими бандитами, как Чупринка.

Галицким декадентам противостояли представители демократического направления—М. Черемшина (*см.*), отчасти Лесь Мартович. М. Черемшина изображал в своих рассказах ужасы нищеты крестьянства, разорение его империалистической войной и самодержавием. Он дал высокохудожественные образцы украинской импрессионистической новеллы.

В некоторой оппозиции к декадентам была группа так наз. «нацдемовцев», по существу с ними единая. Стремясь сообща с декадентами к одной и той же цели—господству капитализма и «своей», национальной буржуазии,—нацдемовцы (С. Єфремов, Б. Грінченко и др.), в отличие от декадентов, ориентировались гл. обр. на сельскую буржуазию, на кулака. Отсюда их маскировка под демократизм, проповедь «безбуржуазности украинской нации», ориентация, с одной стороны, на сельскую тематику, быт и язык, этнографизм, а с другой стороны—нападки на эстетизм, индивидуализм и символистические «теории» декадентов. Декаденты в свою очередь обвиняли нацдемовцев в отсталости, примитивизме, провинциализме, тематической и культурной ограниченности. Но это были разногласия в одном и том же лагере националистической буржуазной интеллигенции, единодушно боровшейся против революционного и демократического направления в лит-ре, а также против рабочего движения. Лит-ра украинских декадентов и нацдемовцев свидетельствует об упадке и разложении украинской буржуазной культуры в эпоху империализма.

Украинская буржуазно-националистическая лит-ра эпохи империализма стала на путь измены народу, на путь предательства и контрреволюции. Яростно борясь против революционного движения рабочего класса, против революционно-демократической лит-ры и после Великой Октябрьской социалистиче-

ской революции, она в результате оказалась в лагере самой отъявленной буржуазно-националистической контрреволюции.

Наиболее плодотворным и художественно доминирующим течением данной эпохи было подлинно демократическое, представленное Коцюбинським, Л. Українкой, С. Васильченко, Грабовським, Тесленко, освоившими лучшие образцы народного творчества, унаследовавшими революционные традиции предыдущей эпохи (Т. Шевченко). Эти писатели следовали лучшим традициям революционно-демократической лит-ры братского русского народа, а позднее испытали большое благотворное влияние русской пролетарской лит-ры в лице величайшего ее представителя—А. М. Горького. Именно такие писатели, как Коцюбинський, Л. Українка, Тесленко, отчасти М. Чернявський (*см.*), а в Галиции М. Черемшина, были творцами новых форм в лит-ре, критически освоившими новейшие стилевые искания передовых русских и западноевропейских писателей. Именно Коцюбинський и Л. Українка в 900-х гг. создали свои наиболее зрелые в идейно-художественном отношении произведения. В 900-х же годах начали свою деятельность А. Тесленко и С. Васильченко, что знаменовало дальнейшее развитие подлинно демократической украинской литературы.

Представители революционно-демократического движения в У. л. внимательно и чутко относились к революционным стремлениям широких народных масс, принимали активное участие в освободительной борьбе, отражали эту борьбу в своих выдающихся произведениях. Литература революционной демократии, в противовес символизму и мистическому романтизму декадентов, утверждала критический реализм, подняв его на высшую ступень; эта лит-ра составляет ценнейшую часть украинского литературного наследства, положительно влиявшую на развитие многих украинских советских писателей.

Библиография: У. л. 1-й половины XIX века: Пыпин А. Н. и Спасович В. Д., История славянских литератур, т. I, 2 изд., СПБ, 1879; Петров Н. И., Очерки истории украинской литературы XIX столетия, Киев, 1884; Дашкевич Н., Малорусская и другие бурлескные (шутливые) Энеиды, «Киевская старина», 1898, сентябрь; Каллаш В., Из истории малорусской литературы 20-х и 30-х годов XIX века, там же, 1900, май, сентябрь, ноябрь.

У. л. 60—90-х гг. и конца XIX и начала XX вв.: Петров Н. И., Очерки истории украинской лит-ры XIX столетия, Киев, 1884; Антонович В., К вопросу о галицко-русской литературе, «Киевская старина», 1900, март; Франко І., З останніх десятоліть XIX в., «Літературно-науковій вістник», Київ, 1902, кн. 7—9; Его же, Матер'яли до культурної історії Галицкої Руси XVIII и XIX вв., Львов, 1902; Его же, Українське письменство 1866—1873 років, «Літературно-науковій вістник», Київ, 1902, кн. 10—12; Грабовський П., Автобіографія, там же, 1903, кн. 4; Русова С. Ф., Гражданские мотивы в малорусской современной поэзии, «Русская мысль», 1904, кн. 8; Фабрикант Н., Краткий очерк из истории отношений русских цензурных законов к украинской литературе, «Русская мысль», 1905, кн. 3; Чернышевский Н. Г., Полное собрание сочинений, издание М. Н. Чернышевского, т. VIII, СПБ, 1906 [см. ст. «Национальная бестактность»]; Драгоманов М., Шевченко, українофили й соціялізм, Львов, 1906; Его же, Собрание политических сочинений, т. II, Paris, 1906 [см. ст.: «По вопросу о малорусской литературе»]; Стешенько І., Історія української драми, І т., Київ, 1908; Драгоманов М. П., Политические сочинения, т. I, Москва, 1908 [см. ст. «Литературное движение в Галиции», стр. 343—417; Франко І., Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р., Львов, 1910.

Л. Подгайный

Украинская советская литература. Советская У. л. развивалась в обстановке напряженной классовой борьбы. В результате гражданской войны на Украине, разгрома буржуазии и международной интервенции, решительной и окончательной победы социалистической революции значительная часть буржуазной интеллигенции, в том числе и ее лит-ые представители, эмигрировали за границу. В буржуазно-империалистических странах эти враги народа продолжали свое черное дело клеветы, инсинуаций, диверсий и шпионажа, направленных против Советской Украины, Страны Советов, ее культуры и лит-ры. Другая часть буржуазной интеллигенции, прокламировавшая свою «лойяльность» к советской власти, фактически лишь приспособилась к легальным возможностям и продолжала свою враждебную линию, прибегая к двурушническим методам борьбы, ища опоры в не ликвидированном еще в начальные годы советской властью классе сельской буржуазии и отчасти промышленной буржуазии, а позже—во внешнем капиталистическом окружении. Терпя поражение за поражением на лит-ом фронте, она вступила на путь подпольной контрреволюционной деятельности. Одна из групп ее («СВУ») была ликвидирована в 1929. Националисты, троцкисты, «левые» и правые предатели на протяжении многих лет, вплоть до разгрома их органами диктатуры пролетариата, всячески стремились задерживать рост советской лит-ры, пытались разлагать ее изнутри, подчинять своему влиянию. Однако, несмотря на подрывную деятельность врагов, советская украинская литература неуклонно росла, крепла и достигла значительных успехов, став в первые ряды литературы великого Советского Союза.

Советская У. л. развивалась под благотворным воздействием освободительных идей великой русской лит-ры, в особенности—социалистических идей русской пролетарской лит-ры, ее величайшего представителя, основоположника, гениального писателя А. М. Горького. Это воздействие сочеталось с критическим освоением украинского революционно-демократического лит-ого наследия. Советская У. л. крепла и крепнет в тесном сотрудничестве с лит-рой братских народов нашего великого Союза, широко используя в процессе своего развития богатства советского фольклора. Творчество украинских писателей—Т. Шевченко, М. Коцюбинського, Леси Українки, І. Франко, а с другой стороны, русских писателей—А. Пушкина, Н. Некрасова, М. Салтыкова-Щедрина,—живое общение писателей с А. М. Горьким и участие украинских советских писателей в практике строительства социализма—все это вместе взятое имело большое влияние на процесс становления молодой украинской советской лит-ры, на выработку ее языка, жанров и стиля.

Поэтическая деятельность крупнейшего украинского поэта Павло Тычины (*см.*) шла по линии преодоления символистской поэтики. Уже в 1917—1919 Павло Тычина выступил

с революционно-реалистическими стихами («Там тополі у полі на волі», «Дума про трьох вітрів», «На майдані коло церкви», «Як упав же він з коня»), к-рые заняли видное место в украинской советской поэзии. Несколько позже [1921] выступил в печати Владимир Сосюра с поэмами («Червона зима») и стихами («Відплата», «До нас», «О недаремно» и др.), написанными в стиле революционного романтизма (сборники «Поэзії», 1921, и «Червона зима», 1922).

Период перехода на мирную работу по восстановлению народного хозяйства расширил и углубил процесс роста советской литературы в целом; в это время появился ряд новых поэтов (М. Бажан, П. Усенко, Л. Первомайский), прозаиков (Ю. Яновский, Ю. Смолич, А. Головко, А. Копыленко, П. Панч, А. Любченко, И. Сенченко), продолжал свою работу С. Васильченко, начинал литературную деятельность А. Корнейчук, позднее выдвинувшийся в первые ряды драматургов Союза.

Лит-ра этого периода уделяла много внимания изображению гражданской войны, показу борьбы трудящихся Украины с врагами революции (А. Головко, сб. рассказов «Можу», А. Копыленко, сб. «Буйний хміль», П. Панч—повесть «Без козиря», «Голубі ешелони», А. Любченко, рассказы «Зяма» и др.); Л. Первомайский издал поэму «Трипільська трагедія», посвященную героическому походу комсомольцев против кулацких банд; П. Усенко воспевал в стихах комсомол—сб. «КСМ». Классовая борьба в селе, борьба бедняцкого крестьянства против кулаков нашла свое отражение в лучшей повести этого времени—«Бурьян» Андрея Головко [1927]. В этой повести А. Головко, положив в основу сюжета известный факт убийства кулаками рабкора Малиновского, сумел воплотить в яркие образы характерные особенности украинского села в первые годы революции, дать насыщенное ненавистью к классовым врагам волнующее произведение, прочно вошедшее в актив советской лит-ры.

Значительным вкладом в украинскую советскую прозу являются пореволюционные новеллы Степана Васильченко — лучшего ученика Коцюбинского. В повестях, посвященных изображению жизни школьников, С. Васильченко (подробнее см. о нем в разделе «Украинская литература конца XIX и начала XX в.») говорит о том, как в условиях свободной советской школы расцветают детские способности. На конкретном примере работы авиационного кружка («Авіаційний гурток») Васильченко рисует типичную картину развития детской изобретательности, самодеятельности пионеров, их любовь к авиации. В наиболее значительном и по размерам и по художественным достоинствам произведении «Олив'яний перстень» (Оловянное кольцо) Васильченко с глубокой лирической теплотой и мягким юмором рассказывает о знакомстве городских пионеров-учеников с селом, о бескорыстной помощи их крестьянам в уборке урожая. Сюжет усложнен и дополнен тонким показом зарождающегося чувства влюбленности среди подростков.

В поэзии выдающимся событием был сборник Тычины «Вітер с України» [1924], свидетельствовавший о дальнейшем идейно-художественном росте поэта. В этом сборнике темы борьбы трудящихся на различных этапах истории за свободный радостный труд сочетаются с новыми исканиями в области поэтической формы.

Микола Бажан, выдающийся мастер стиха, начал свою поэтическую деятельность тоже с романтического воспевания героики революции (сборник «17-й патруль», 1926); его ранние стихи отличались подчеркнутой напряженностью ситуации и психологических состояний, причем в стилистических средствах явно ощущалось влияние поэтики раннего Маяковского.

В период перехода на мирную работу и борьбы за социалистическую индустриализацию классовая борьба в лит-ре особенно обострилась в явлении так наз. «хвылевизма» (от имени Хвылевого—представителя контрреволюционного буржуазного национализма). Хвылевый стремился ориентировать советскую лит-ру на буржуазную Европу. В этом ему деятельно помогали неоклассики, одно из течений буржуазно-националистической лит-ры, творчество к-рых Хвылевый объявил единственно верным и желательным. Хвылевизм отразил влияние на У. л. сельской и городской буржуазии, активизировавшейся в 20-е годы. Как агентура капиталистического окружения, идя об руку с аналогичным проявлением национализма на политическом фронте,—«шумскизмом»,—хвылевизм стремился к отрыву Украины от Советской России в целях реставрации капитализма на Украине. Эти установки Хвылевого четко выявились в процессе лит-ой дискуссии (1925—1928). Партия, руководимая тов. Сталиным, своевременно вскрыла контрреволюционную сущность хвылевизма, неоклассицизма и других враждебных течений и положила конец «дискуссии» постановлением Политбюро ЦК КП(б)У, опубликованным 15 мая 1927. Распространив свое временное влияние на ряд писателей, начавших переходить на сторону советской власти или уже стоявших на советских позициях, группа Хвылевого после роспуска своей литорганизации («Вапліте», 1927) продолжала свою разлагающую деятельность в замаскированных формах (аллегоризм, эзоповский язык), в своих якобы «внегрупповых» журналах «Літературний ярмарок» [1929], «Літфронт» [1930]. Партия разоблачила и этот маневр националистов. Тогда известная часть буржуазно-националистической интеллигенции, пробравшаяся в лит-ру и смежные идеологические области—театр, философию и др.—ушла в подполье для контрреволюционной подрывной деятельности, но была разоблачена и ликвидирована органами диктатуры пролетариата.

Кроме неоклассиков, прикрывавших свою враждебность к революции «аполитичностью» и «нейтрализмом», упорную борьбу с пролетарской лит-рой вели футуристы. Украинские футуристы, взявшие за основу троцкистский тезис отрицания пролетарской лит-ры, были проводниками контрреволюционного троцкиз-

ма. Под маской «деструкции формы» они занимались подрывной «работой». Часть из них, перешедшая в подполье, в борьбе против украинского народа докатилась впоследствии до методов террора. Ставшие на путь контрреволюционной подпольной деятельности, представители футуристов, неоклассиков, хвылевистов и прочих лит-ых организаций были окончательно разгромлены и выкорчеваны в годы второй пятилетки.

В стилевом отношении лит-ра периода перехода на мирную работу представляла пеструю картину. Ю. Яновский (*см.*), уже в то время зарекомендовавший себя выдающимся стилистом, но в идейном отношении поддававшийся националистическим влияниям, шел по пути абстрактного романтизма. Копыленко и Сосюра, увлеченные героикой гражданской войны, в основном развивались в русле романтизма революционного, хотя в стихах Сосюры напр. иногда преобладали упадочнические настроения, к-рые свидетельствовали о непонимании поэтом политической сущности нэпа. Головко, отчасти Панч, Любченко, Копыленко отражали в своем творчестве импрессионистические влияния, хотя в основном шли к реализму. Смолич культивировал научно-фантастические и приключенческие жанры. На стихах Рыльского сказывалось влияние неоклассического «аполитизма»; игнорируя окружающую действительность и борьбу, он погружался в мир грез и вымышленной греко-римской идиллии. Тычина, наоборот, успешно преодолевал космический символизм, переходя к реализму, обогащая свое мастерство опытом углубленного изучения действительности и использования народного творчества. Начиная с периода борьбы за социалистическую индустриализацию и коллективизацию сельского хозяйства, Тычина все более и более склонялся к политической поэзии, становился ярким певцом советского патриотизма (сборник «Чернігів», 1931, «Партія веде», 1934). Рыльский начинал отходить от аполитичности, приближаясь к современности, все более заинтересовываясь социальной тематикой (сборник «Гоміні в відгомін», «Де сходяться дороги», 1929). Бажан в своих философских поэмах («Будівлі», «Число»), богатых синтетическими образами, показал себя выдающимся поэтом-мыслителем. В своих произведениях поэт сделал смелую попытку осознать исторический путь развития человечества, представить прошедшие формации в обобщенных образах, критически осмыслить социальное прошлое, стремясь глубже и органичнее воспринять эпоху социализма, которую поэт патетически утверждает. Эта работа не была свободна от идеалистических срывов. Были также моменты, когда поэт не видел выхода из противоречий, терзался сознанием гамлетовской раздвоенности («Гофманова нич»). Но в таких крупных вещах, как «Розмова сердець» (Беседа сердец) и «Смерть Гамлета», Бажан подвергал уничтожающей критике неустойчивость мелкобуржуазной психологии, гамлетизм, безжалостно бичуя «романтику двоящихся душ». Этап идейного осознания эпохи завершается у Бажана картиной беспощадной борьбы с пережитками капитализма в психологии человека («Трилогія пристрасті», 1933). Поэт глубоко понял, что «единственная великая и настоящая человечность—ленинская человечность последних боев».

Проза этого периода стремилась отобразить социалистическую стройку, освещая в некоторой степени процессы индустриализации (В. Кузьмич, «Крила», Л. Смилянский, «Машиністи», «Мехзавод»), выдвигая проблемы взаимоотношений интеллигенции и рабочего класса (Копыленко, «Визволення»), вопросы социального значения труда и науки в капиталистических странах и у нас (Смолич, «Господарство д-ра Гальванеску», «Що було потім»), классовой борьбы в колониальных странах (Смолич, «Ще одна прекрасна катастрофа»). Часть произведений этого периода не избегла националистических влияний («Чотири шаблі» Яновского, «Серце» Сосюры, «Фальшива мельпомена», «По той бік серця» Смолича), натуралистических тенденций («Твердий матер'ал» Копыленко), упадочнических настроений, есенинщины («Коли зацвітут акації» Сосюры). В упадочничестве сказалась растерянность некоторых писателей перед трудностями революционной борьбы.

Основная масса писателей решительно и бесповоротно перешла на советские позиции. ВУСПП же, не заметившая перестройки этих писателей, продолжала их третировать и шельмовать. Став тормозом на пути дальнейшего развития советской лит-ры и объединения ее сил, ВУСПП, подобно аналогичным организациям в других республиках и их объединению «ВОАПП», была ликвидирована постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932.

Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», указание тов. Сталина о борьбе за социалистический реализм, его определение роли писателей как «инженеров человеческих душ», высокая оценка им В. Маяковского, подчеркнувшая громадное значение политической поэзии, Всесоюзный съезд писателей, организация союза писателей и неустанное руководство А. М. Горького, Сталинская Конституция—создали все предпосылки для того расцвета и нового подъема советской лит-ры, к-рый наступил в годы второй пятилетки. Период борьбы за социалистическую индустриализацию и коллективизацию сельского хозяйства ознаменовался славными победами и достижениями на фронте коллективизации и индустриализации страны, плодом к-рых явилась Сталинская Конституция. СССР стал страной победившего социализма, незыблемым форпостом мировой революции. Это было причиной того, что враги народа—троцкисты, националисты и прочие агенты контрреволюции—с особым ожесточением путем индивидуального террора, диверсии, вредительства, шпионажа пытались затормозить мощное поступательное движение социализма на всех фронтах строительства, в том числе и на лит-ом. Но враги потерпели полное поражение. Часть членов лит-ых организаций, в том числе и ВУСПП, были разоблачены как враги народа, всячески вредившие

также и делу развития советской лит-ры. Несмотря на подрывную деятельность врагов, советская лит-ра продолжала интенсивно развиваться. Вторая пятилетка была весьма интенсивным периодом в развитии советской У. л., ее идейно-художественный уровень значительно повысился. Такие поэты, как П. Тычина, М. Бажан, М. Рыльский, прозаики—А. Головко, Ю. Яновский, Ю. Смолич, А. Копыленко, драматурги—А. Корнейчук, И. Кочерга, стали видными деятелями советской лит-ры. Неустанное руководство партии, лично т. Сталина, А. М. Горького лит-ым процессом способствовало развитию советской У. л. в духе социалистического реализма, хотя лит-ра продолжала еще отставать от тех задач, которые перед ней выдвигало культурное строительство страны.

Тематика советской У. л. этого периода столь же разнообразна, как и значительна. Лит-ра этих лет отражала процессы строительства социализма, дальнейший рост индустриализации, коллективизации, создавала образы нового человека, отображала период гражданской войны, недавнее прошлое—от революции 1905 до Октября. Что же касается предыдущих исторических эпох, жизни украинского народа в историческом прошлом, то к этим темам писатели начали подходить вплотную только в данный период. В 1933 вышла поэма М. Рыльского «Марина», рисующая тяжелую жизнь крепостной женщины и дикие нравы панов-крепостников. В ней ярко отражена эпоха крепостничества на Украине. Одна из лучших пьес И. Кочерги «Пісня про свічку» правдиво рисует борьбу украинского народа против феодалов в XVI ст.

Социалистическое строительство в широком смысле слова нашло свое отражение в целом ряде произведений этого периода. Большинство поэтических произведений показывало достижения и победы эпохи социализма, развивая мотивы обороны страны и борьбы с международной реакцией; поэты призывали к бдительности, выражая ненависть и презрение к изменникам родины—троцкистам, националистам и всяческим контрреволюционерам. Они воспевали нового, социалистического человека, радостную, культурную, зажиточную жизнь, любовь к родине, партии и вождю, тов. Сталину. Под их пером оживали незабываемые страницы истории гражданской войны, их вдохновляли подвиги героев Советского Союза, стахановское движение, стремление международного пролетариата к мировой революции, героическая борьба испанского и китайского народов за свою независимость.

Значительный идейно-политический подъем характерен для творчества многих поэтов этого времени и в особенности для выдающихся мастеров поэзии. Так Тычина в своих замечательных сборниках стихов—«Чернігів» и «Партія веде» [1934], на основе органически глубокого использования фольклора, дал ряд волнующих песен о трактористах, о Котовском, стихов о героизме молодежи и едких сатир на всяческих панов и врагов родины. Он создал блестящие образцы политически-заостренной поэзии.

Весьма значителен идейный поворот Максима Рыльского именно с конца первой пятилетки: поэт решительно отошел от неоклассицизма, стал глубже воспринимать реальную советскую действительность. Показателем этого перелома был сборник «Знак терезів» [1932], за к-рым вскоре последовали: поэма «Марина» [1933], сборники—«Київ» [1934], «Літо» [1936], «Україна» [1938]. Если первые два сборника Рыльского («Знак терезів» и «Київ») еще носили отпечаток созерцательности в поисках нового пути, а также отдельных рецидивов неоклассической поэтики, то последние два—«Літо» и «Україна»—уже давали образцы поэзии зрелого мастера, изображавшего достижения социалистической стройки. Значительным успехом пользуется его «Песня о Сталине». Она приобрела популярность во всем Советском Союзе, стала подлинно народной. В то же время Рыльский живо интересуется историческим прошлым Украины; трагическому прошлому порабощенного украинского народа поэт противопоставляет светлое настоящее—победы и жизнерадостность сталинской эпохи. Украинская советская поэзия создавала образы положительного героя, как воплощение лучших типичнейших черт социалистического человека. Таким является например образ С. М. Кирова в поэме М. Бажана «Бессмертя» [1937], воспроизводящий три основных этапа в жизни и деятельности Кирова: подпольную работу в Сибири, участие в гражданской войне и роль Кирова—строителя социализма, руководителя партии. Эта поэма—крупная победа М. Бажана. В ней поэт показал себя одним из лучших политических лириков. Для советской поэзии в целом эта поэма значительное достижение. Избавившись от ранее свойственных ему черт идеалистичности мышления, тяжеловесности слога и архаической лексики, Бажан в «Бессмертьи» создал величественный образ героического, энергичного, неутомимого в труде, гуманного, преданного народу большевика, полного светлой радости, веры в победу социализма, неисчерпаемого оптимизма и непримиримости к врагу. Поэма отличается широким кругозором, в ней глубоко чувствуется необъятный простор нашей родины, масштабность и грандиозный размах строительства социализма, вся эта картина проникнута величественным пафосом социалистического творчества и жизни, побеждающей смерть, побеждающей подлые происки врага. Поэма заканчивается гимном свободному социалистическому созидающему труду освобожденного человечества. Характерная стилевая особенность поэмы: сила выразительности, афористичная сжатость, синтез мысли и эмоциональной напряженности. Вторая поэма М. Бажана—«Батьки і сини» (Отцы и сыновья, 1938)—это поэма об отважной самоотверженной борьбе рабочих за советскую власть, это гимн советскому патриотизму. В этой поэме М. Бажан в простые волнующие образы воплотил мысль тов. Сталина о том, что «кровь, обильно пролитая нашими людьми, не пропала даром, что она дала свои результаты». Поэма захватывает пафосом величе-

ственной правды, героизма и ненависти к врагам революции.

Из положительных образов особое внимание поэтов привлекает образ вождя народов тов. Сталина, которому посвящено много стихов у Рыльского, Тычины, Бажана, Сосюры, Усенко, Голованивського, Крыжанивського и др. Легендарные герои Красной армии—Котовский, Щорс, Фрунзе, железный нарком Ворошилов, их подвиги и победы вдохновляют многих поэтов. Из этих стихов следует отметить «Песню о Котовском» и «Поэму о Котовском» Тычины, большую поэму Л. Дмитерко о народном герое Щорсе—«Присяга вірних» [1937], в которой поэт нарисовал выразительный образ славного полководца Красной армии. Формальный рост и более глубокоя идейная устремленность видны у таких поэтов, как В. Сосюра, Л. Первомайский, С. Голованивський, П. Усенко. В сборнике «Нові поэзії» [1937] В. Сосюра воспел героизм защитников Мадрида, создал прочувствованные образы вождей революции. Его стихи проникнуты оптимизмом, в них чувствуется кипение молодых творческих сил.

Л. Первомайский сборником «Нова лірика» (стихи 1934—1937) показал, что он успешно преодолевает сухость, некоторую искусственность и идейные срывы, характерные для его предыдущих произведений. Последние стихи и песни этого поэта приобретают прозрачность формы и большую простоту выражений. Их отличительным качеством являются бодрость и торжественная приподнятость, с которыми поэт говорит о любви к родине, к тов. Сталину, к героическим людям и молодежи советской страны.

С. Голованивський в новых стихах в сборнике «Зустріч Марії» [1935] освобождается от манерности, стихи его становятся более естественными и гладкими; лучше всего ему удаются песенные мотивы.

Ряд молодых поэтов неустанно работает над повышением культуры стиха, расширяет свой идейный и тематический диапазон. В этот период в поэзию пришла новая талантливая молодежь: А. Малышко, И. Муратов, К. Герасименко, Вырган, Ю. Карский, А. Новицкий, Г. Плоткин, А. Копштейн. А. Малышко свойственна активная и жизнерадостная интерпретация актуальной социалистической тематики, его волнуют преимущественно жизнь и подвиги людей нашей эпохи. Замечательным фактом развития творчества широких народных масс, освобожденных Октябрьской революцией, является приход в лит-ру поэтов из народа (Мария Миронец и др. См. раздел «Устное народное творчество»). Далеко шагнула вперед украинская советская проза, которая в наиболее значительных произведениях отразила процессы индустриализации и коллективизации, строительство социалистических городов, психологию новых людей, культурную революцию. Тематика прозы разнообразна.

В романе «48 часов» Ю. Смолич показывает достижения социалистического строительства в годы первой пятилетки.

А. Копыленко в романе «Народжується місто» (Рождается город, 1932) на материале строительства социалистического города показал диференциацию в рядах старой интеллигенции, рост молодых, советских технических кадров, новые формы социалистического труда, преодоление кулацкого сопротивления. Роман того же автора «Дуже добре» (Очень хорошо, 1936) посвящен советской средней школе, разоблачению врагов, пытавшихся пробраться в школу, взаимоотношениям учеников между собой, с родителями и учителями, домашнему воспитанию. Произведение это богато конкретным материалом, бытовыми рисунками, дает ряд типов преданных делу советских педагогов, рисует галлерею разнообразных фигур детей-отличников и активистов-общественников. Тематически к нему примыкает роман Натана Рыбака «Київ» (Киев, 1936), изображающий советский вуз, борьбу против национализма, расслоение в рядах интеллигенции. Эту тематику развивает и Ю. Смолич. В романе «Наші тайни» [1936] Ю. Смолич показал дореволюционную гимназию в годы мировой войны, создав целую галлерею социально и индивидуально разнообразных фигур учащихся, которые к началу социальной революции, по мере развития революционных событий и роста их политического сознания, расходятся в разные стороны как представители различных социальных групп и партий. «Наши тайны»—произведение, дающее правдивую и обширную картину старой школы, вскрывает методы дореволюционного воспитания; оно занимает в У. л. одно из видных мест.

В смысле обрисовки исторической эпохи как бы вступительной к этому роману частью является автобиографическое «Дитинство» (Детство, 1937) того же автора, рисующее быт провинциальной интеллигенции, ее отношение к рабочим и помещику в период между революцией 1905 и империалистической войной.

Из обширного ряда прозаических произведений, посвященных показу гражданской войны и революции 1905, следует выделить «Вершники» (Всадники) Ю. Яновского. «Всадники» [1935] в сущности не роман, а ряд новелл, органически объединенных в одно целое единством персонажей, материала, идейного устремления. Оригинальный, сочный язык, своеобразный синтаксис, творческое использование фольклора, мастерство в создании монументальных героических образов делают это произведение одним из лучших образцов советской украинской прозы.

Революция 1905 получила яркое отражение в романе Головко «Мати» (Мать, 1935). Писатель сделал интересную и ценную попытку разработать ту же тему и тот же период времени, к-рые даны в классическом произведении М. Коцюбинского «Фата Моргана». В романе «Мать» более подробно освещена руководящая роль городского пролетариата в революционном движении беднейшего крестьянства. Кроме того, в романе «Мать», являющемся первой частью задуманной трилогии, Головко изображал украинскую интеллигенцию, ее диференциацию в период первой революции, изобличил изменническую роль ее буржуазно-националистической части.

Теме гражданской войны на Украине посвящены также «Облога ночі» (Осада ночи, 1935) и «Мир» [1937] Петро Панча, «Десну перейшли батальйони» (Десну перешли батальоны, 1937) Ол. Десняка, «Шлях на Київ» (Дорога на Киев, 1937) С. Скляренко (*см.*), первая часть романа Н. Рыбака (*см.*) «Дніпро» (Днепр, 1937). Панч показал борьбу донбасских шахтеров против врагов родины, гетмана, петлюровцев, деникинцев, против их попыток реставрировать капитализм и эксплоатацию, осветил процесс нарастания активности и революционного сознания рабочих масс. Десняк, хорошо зная материал, дал обстоятельную картину борьбы бывших дезертиров империалистической войны, ставших во главе партизанского движения против кулачества и буржуазной центральной рады, иностранных интервентов. Писатель сумел дать яркую героическую фигуру Щорса. Хотя последний и не является основным персонажем в романе, но автору удалось охарактеризовать его индивидуальные особенности—смелость, решительность, быстроту действия, отвагу, стратегическую одаренность этого подлинно народного героя-полководца. В романе Скляренко «Дорога на Киев» образ Щорса менее удался автору. Роман этот богат событиями исторического характера, подробно рисующими не только сложную внутреннюю, но и международную обстановку. К произведениям, посвященным тематике гражданской войны, примыкает также роман Н. Рыбака «Днепр», хотя тему иностранной оккупации автор затрагивает лишь в конце первой книги. В основном же это произведение широко рисует быт, нравы сплавщиков леса и лоцманов, их борьбу с предпринимателями. Н. Рыбак создал колоритную фигуру деятельного, жестокого и вероломного, жадного стяжателя, купца и предпринимателя Кашпура. Роман А. Шияна «Гроза» [1935] включает в себя довольно обширный материал, охватывающий период времени с империалистической вплоть до гражданской войны. «Гроза» изображает борьбу беднейшего крестьянства против буржуазии. Роман В. Собко «Граніт» [1938] отличается свежестью замысла, уменьем автора строить занимательный динамический сюжет. Роман показывает мужество и выдержку советских людей, идейно он направлен против империализма. Повесть А. Ризберга «Творчество» [1937], где автор делает удачную попытку проникновения в психологию советского человека, построена на идее творческого начала, свойственного людям советской земли, будь то художник-живописец, летчик, парашютистка или стахановка консервной промышленности.

Особенно значителен рост украинской советской драматургии. Она вышла на всесоюзную сцену. Из пяти премий на всесоюзном конкурсе драматургии в 1934 две присуждены украинским советским драматургам: А. Корнейчуку («Гибель эскадры»)—вторая, И. Кочерге («Часовщик и курица»)—третья.

Талантливый писатель Александр Корнейчук выдвинулся в первые ряды драматургов Союза в годы второй сталинской пятилетки. Корнейчука преимущественно интересует образ нового, социалистического человека, его отличительные особенности,—будь то член партии или беспартийный, красный командир или рядовой советский работник на гражданском посту. Особенно удачно Корнейчук показывает положительного героя, человека, преданного революционному долгу, советского общественника, принципиально ставящего общественное выше личного. Эти люди наделены высокими качествами ума, воли и чувства, художник выразительно подчеркивает творческое, деятельное, организующее и героическое качество, присущее лучшим людям советской эпохи. Вот почему пьесы Корнейчука (лучшие из них—«Загибель ескадри» и «Богдан Хмельницкий») пользуются заслуженным успехом на сцене театров всего Союза. В пьесах о гражданской войне («Гибель эскадры»), о революции («Правда»), о советском строительстве («Банкир», «Платон Кречет») Корнейчук стремится воплотить особенности нового, социалистического человека, ярко выявляя их в развитии напряженного действия. Пьесы Корнейчука—выдающееся явление в украинской и всесоюзной драматургии. Корнейчук пользуется заслуженной популярностью у масс. В 1937 Корнейчук избран депутатом Верховного Совета СССР, в 1938 — депутатом Верховного Совета УССР.

Иван Кочерга в своих пьесах тяготеет преимущественно к философской проблематике; отображая советскую действительность, он стремится философски ее осмыслить, обобщить. Так в пьесе «Часовщик и курица» его интересует проблема времени, ее значение в социальной жизни, в пьесе «Підеш—не вернешся» (Пойдешь—не вернешься)—проблема пространства в физическом и психологическом смысле.

Драматургия Кочерги отличается формальным мастерством, своеобразием и непринужденностью языка. Не ограничиваясь изображением советской действительности, людей большевистской закалки, преодолевающих громадные пространства нашей необъятной родины, Кочерга дает яркие картины из истории гражданской войны («Майстри часу») или исторического прошлого Украины: его «Песня о свечке»—это волнующая картина борьбы украинского народа против феодалов в XVI ст.

В области драматургии следует отметить также историческую пьесу В. Суходольского «Кармелюк»—о народном герое Кармелюке, возглавлявшем движение украинского народа против помещиков и самодержавия. В «Думе о Британке» [1937] Ю. Яновский сочным языком рисует мужественную борьбу красных партизан против деникинских, петлюровских и махновских банд. Автор создал ряд оригинальных образов стойких борцов за революцию. Большим успехом у зрителя пользуется музыкальная комедия Л. Юхвида «Весілля в Малиновци» (Свадьба в Малиновке, 1938). Автору удалось преодолеть обычные опереточные трафареты и на материале гражданской войны на Украине написать пьесу с лирико-драматическими образами поло-

жительных героев и острыми комедийными ситуациями. На всеукраинском конкурсе пьес на колхозную тематику в 1938 рекомендованы к постановке драма Ю. Мокреева «Цвітуть жита» (Рожь цветет) и комедия Е. Кротевича «Сад цвіте» (Сад цветет).

Значительно выросла также украинская детская литература. В этой области работают не только «детские» писатели, но и писатели «для взрослых». Так, для детей писали П. Тычина, П. Панч, М. Рыльский, Л. Первомайский, А. Головко, О. Донченко. Поэты дали не только свои оригинальные произведения, но и переводы из классиков (Пушкина и Гёте, переделки из Франко) и современных писателей братских народов—К. Чуковского, С. Маршака и др. В рассказах и повестях для детей А. Головко («Червона хустина»), П. Панча («Син Таращанського полку», «Малый партизан») отражена героика гражданской войны, участие в ней детей. Мастером детского жанра в советской У. л. является Н. Забила. Она с успехом использует животный эпос, приключенческий жанр, облекая рассказ в легкую стихотворную форму. Простотой и занимательностью отличаются стихотворные сюжеты для детей М. Пригары, В. Владко культивирует жанр научной фантастики. Начав свою деятельность под сильным влиянием Жюль-Верна, Уэльса («Чудесный генератор», «Аргонавти всесвиту»), Владко в дальнейших своих произведениях («12 оповідань») выходит на самостоятельный путь. Сказку для детей разрабатывает О. Иваненко, используя для этого не только народное творчество, но и классиков лит-ры (Андерсен). Наиболее плодовитый детский писатель О. Донченко умеет строить увлекательный сюжет, заинтересовывать читателя разнообразием материала. Повесть «Батьківщина» (Отечество) интересна противопоставлением воспитания детей у нас и за границей. Результатом коллективного труда детских писателей явился альманах «Ленін і Сталін у творах для дітей» (Ленин и Сталин в произведениях для детей), изданный к XX-летию Октябрьской революции.

На развитие многих украинских советских поэтов, прозаиков, драматургов и писателей для детей оказало большое положительное влияние украинское устное народное творчество, обогатив их новыми идеями, образами, культурой языка (см. раздел У. л. «Устное народное творчество»).

Большую работу проделали украинские советские писатели в области перевода на украинский язык произведений лучших представителей лит-ры русской и других лит-р братских народов нашего Союза (Пушкин в переводе Рыльского, Шота Руставели в пер. Бажана, Горький, Некрасов и др.).

Советская У. л., в лучших своих образцах достигшая уровня передового искусства Советского Союза, является одним из мощных проявлений творчества освобожденного Великой Октябрьской социалистической революцией великого украинского народа. Ее идейно-художественные достижения—результат правильной ленинско-сталинской национальной политики, неустанного руководства партии Ленина—Сталина и завоеванных в борьбе с врагами всех мастей побед в построении социализма. Неотъемлемые победы и с каждым днем растущие достижения социализма, нерушимая мощь Советского Союза, тесное единение всех братских народов великой советской страны, кровная связь с народом писателей, вооруженных марксизмом-ленинизмом, преданных партии, окрыленных верой в мировую революцию,—являются залогом дальнейшего расцвета советской У. л. в атмосфере, проникнутой духом великой Сталинской Конституции. *Л. Подгайный*

УКРАИНСКИЙ ЯЗЫК образует, вместе с языками русским и белорусским, восточную группу славянских языков. О генезисе и связях восточнославянских языков и об отношениях их к остальным славянским языкам—*см. «Славянские языки»*.

Диалекты У. яз. Разговорный У. яз. в своем современном состоянии распадается на ряд областных говоров, сохраняющих архаические пережитки как отражения различных этапов исторического развития, особенно этапа феодальной раздробленности. По совокупности фонетических и морфологических отличительных черт, говоры У. яз. принято делить на два основных наречия: северноукраинское и южноукраинское. В южноукраинском наречии различаются еще две подгруппы: юго-восточная и юго-западная. Кроме того, существует ряд переходных говоров, в к-рых смешиваются между собою различные диалектальные особенности. Говоры У. яз. во многих своих чертах сходятся с говорами русского и белорусского языков.

В основу современного лит-ого У. яз. легли говоры южноукраинского наречия, преимущественно говоры полтавско-киевские. В связи с этим отклонения от лит-ого языка в указанных говорах менее значительны, чем в говорах северноукраинского наречия, отличающегося целым рядом пережиточных элементов. Главнейшие из них таковы: а) наличие дифтонгов *уо* (*у͡о*, *ю͡*и др.), *і͡е* в закрытых слогах под ударением вместо *і*, возникшего из старых *о* и *е*: кы͡ост ка, кы͡уонь, пі͡еч, но костк и́, о́сень; южноукр. и в лит-ом языке—кістка, кінь, піч, кістки, о́сінь; б) наличие дифтонга *і͡е* под ударением вместо *і*, возникшего из *ѣ*: ді͡ед, лі͡ес, сті͡енка, но дедо́к, лесо́к, стена́; южноукр. и в лит-ом языке—дід, ліс, стінка, дідо́к, лісо́к, стіна́; в) окончание є (=*йэ*) вместо *я* после долгого (на письме удвоенного) согласного: життє, весілє, зілє; южноукр., в большинстве говоров и в лит-ом языке—життя, весілля, зілля; г) окончание *и* вместо *і* в именительном падеже мн. ч. имен прилагательных: добри, здорови, гарни; южноукраинском и в лит-ом языке—добрі, здорові, гарні.

Из отличительных же особенностей южноукраинского наречия следует отметить: а) смешивание в выговоре безударных *е* и *и*: се/ило, ве/ишневый, зе/иленый; и в лит-ом языке заметны такие же переходы, хотя правописание следует тут принципу эти-

мологическому—с е л о, в и ш н е в и й, з е л е н и й; б) окончание *ю* в первом лице и *е* в 3-м лице глаголов настоящего времени: х о д ю́, н о с ю́, х о́ д е, н о́ с е, рядом с—х о́ д ж у, н о́ ш у, х о́ д и т ь, н о́ с и т ь, как и в лит-ом языке. Западная подгруппа южноукр. наречия имеет значительно меньшее распространение, чем восточная, и по сравнению с последней отличается в основном: а) твердым выговором *р*: б у р а, г и р а, р а д н о, вместо б у р я, г и р я, р я д н о; б) окончанием *є* вместо *я* и отсутствием долготы согласного (в правописании двойного согласного) в словах типа—ж и т т я, в е с і л л я, з і л л я, выговаривающихся вследствие этого как ж и т є, в е с і л є, з і л є; в) падежными окончаниями имен существительных: б а т ь к о в и, к о в а л ь о в и, к о н ь о м, з е м л ь о ю, н а п о л и, вместо—б а т ь к о в і, к о в а л е в і, к о н е м, з е м л е ю, н а п о л і; г) окончанием *ий* (в некоторых говорах) в именах прилагательных мягкого склонения, имеющих обычно окончание *ій*: с и н и й, т р е т и й вместо с и н і й, т р е т і й.

В результате коренных изменений в общественно-политической и культурной жизни украинского народа, созданных Великой Октябрьской социалистической революцией и грандиозным социалистическим строительством, диалектальные особенности постепенно отмирают, и разговорная украинская речь все более приближается к нормам лит-ого языка.

Графика и произношение У. яз. Украинская азбука мало чем отличается от азбуки русской, но некоторые буквы украинской азбуки произносятся не так, как такие же буквы произносятся в русском языке: а) звук **е**, как русское **э**, не вызывает смягчения согласной: п о л е (полэ), б е р е г (бэрэг); б) для обозначения йотированного **е** употребляется начертание **є**; этот знак соответствует русскому **е** (собственно йэ): м о е, е д и н и й; так. обр. м о е надо читать м о й е, а не м о ё, в) для обозначения **ё** в украинской азбуке принято **йо** (в начале слов и после гласных), **ьо** (после согласных): його (его), у н ь о г о (у него, произн. у н ё г о); г) **и** произносится близко к русскому **ы** (в украинской азбуке **ы** нет): н е с т и (насты), н и т к а (нытка); д) в украинской азбуке употребляются знаки **і** и **ї**, соответствующие русскому **и**, причем буквой **і** обозначается йотированный **і** (йі): нічего (ничего), мої (произносится, как и в русском—мойи), Україна (Украйна). Всего в украинской азбуке 32 буквы: а, б, в, г, д, е, є, ж, з, и, й, і, ї, к, л, м, н, о, п, р, с, т, у, ф, х, ц, ч, ш, щ, ь, ю, я. Раздельность произношения йотированных звуков (**е, і, ю, я**) от предыдущих согласных обозначается апострофом (')—об'ява, з'їзд.

В У. яз. имеются еще особые звуки к-рые не передаются точно на письме; так звуки **д, ж**, **дз** в словах джерело (жерло, источник), дзвін (звон) собственно аффрикаты и произносятся иначе, чем сочетания отдельных звуков **дж** и **дз** в словах «п і д ж а р и т и», «п і д з е м н и й».

Лит-ый У. яз. «окающий» (как и севернорусский диалект), т. е. неударяемое **о** произносится как **о**, а не как **а**. Согласные звуки, звонкие, на конце слова или находясь перед глухими согласными, не теряют своей звонкости. Так. обр. п е р е к а з (пересказ), гадка (мысль) имеют и в произношении **з**, а не **с**, **д**, а не **т**.

Произношение украинского звука **г** близко к южнорусскому произношению этого звука (латинск. h).

Кроме указанных фонетических особенностей лит-ого У. яз., важными характерными фонетическими чертами его являются: а) переходы основных **о** и **е** в **і**: ніс (из носъ), піч (из печь); эти переходы связаны, как известно, с исчезновением в последующем слоге так наз. ред уцированных **ъ, ь**, причем основные **о** и **е** сохраняются в формах, имеющих в дальнейшем слоге неисчезавший гласный звук: н і с—н о с а, п і ч—п е ч и; такого чередования **о, е—і** обычно не бывает в так наз. полногласных формах: м о л о т, п е р е д, с е р е д; б) на месте старого **ѣ** в лит-ом У. яз. употребляется **і**: х л і б, д і л о, т і н ь; в) перед некоторыми гласными звуками в начале слов часто появляются звуки **в** и **і**: в у л и ц я (улица), в у з о л (узел), в у х о (ухо), г о с т р и й (острый). В морфологии следует отметить такие особенности: а) окончание—**у** в род. пад. ед. ч. более распространено, чем в русском языке: дому, класу; в дат. пад. ед. ч. рядом с **у**—**ю** употребляется окончание—**ові**—**еві**: р о б і т н и к у и р о б і т н и к о в і, т о в а р и ш у и т о в а р и ш е в і; сохраняются старые чередования задненёбных **г, к, х, с ж, ч, ш** и **а—ц—е**: в о в к—в о в ч и й, н о г а—н а н о з і, м у х а—м у с і, р і ч к а—р і ч ц і; б) в глаголах в третьем л. ед. ч. обычно окончание **ть** отпадает: н е с е, в е з е; прошедшее время имеет формы на—**в**,—**да**,—**ло**: ч и т а в, ч и т а л а; в будущем времени несов. вида, кроме форм с б у д у, очень часто употребляются еще формы, представляющие соединение инфинитива с устаревшим глаголом—и м у, и м е ш ь: ходитиму (ходити + и м у; иму соответствует древнему и м а м ь), употребляется также форма м а ю вм. буду (иногда вм. должен)—щ о м а ю р о б и т и.

История лит-ого У. яз. В XI—XII ст., в период установления феодальных отношений и зарождения украинской народности, как и народностей русской и белорусской, в основу письменного языка Киевской Руси лег, как известно, с т а р о с л а в я н с к и й я з ы к (*см.*). Первоначальная лит-ра, гл. обр. рукописи церковно-богослужебного и вообще религиозного характера, переписывалась со старославянских оригиналов, переведенных в большинстве с греческого языка и так. обр. приносивших с собою влияние византийской лит-ры. Переписчики тщательно старались сохранить особенности оригиналов, но часто происходили и ошибки в переписке. Эти ошибки особенно важны для историка языка, потому что в них—конечно, не всегда—сказывалось влияние разговорного языка. Благодаря этому уже в древнейших памятниках, возникших на Украине, мы видим проникновение особенностей языка, свойственных вообще говорам восточнославянских племен, и в частности особенностей тех говоров, из к-рых впоследствии сформировался У. яз. Когда содержание памятника выходило из узких рамок культа и захватывало текущую жизнь, живые говоры сильнее вторгались в узкие рамки письменности. Так. обр. возникновение письменности светской—в виде различных актов, договоров и пр.—открывало широкую дорогу народным элементам, не уничтожая, однако, основы лит-ого языка—языка церковнославянского. Даже такой, общий для всех восточнославянских племен, памятник, как «С л о в о о п о л к у И г о р е в е» (*см.*), ярко обнаруживает эту основу. Уже в древнейших датированных памятниках (Изборниках Святослава 1073 и 1076) имеются замены *ъ—и*, *ы—и*, *в—у*. Чем дальше, тем больше и больше констатируется особенностей фонетического характера (в Галицком евангелии, Житии Саввы и др.). С XIV же столетия благодаря изменению исторических условий существования трех народностей увеличивается разница и в языковом отношении. Уже с XIV ст., с присоединением Украины к Литве и с ростом элементов политической централизации, начинает развиваться особый тип письменного языка (так наз. койнэ) в разных официальных документах, юридических памятниках,—стиль, хотя и представляющий собою ту же церковно-славянскую основу, но изменившуюся под влиянием украинских и белорусских говоров.

С развитием экономических связей между отдельными частями Украины и начавшимся

на этой почве процессом создания национальных связей, наступает новый этап в продвижении в лит-ру народных говоров. Правда, мысль о переводе книг церковных на народный язык далеко не всеми признавалась, и выдвигалась мысль о том, что народным языком можно писать только толкования к церковной лит-ре. Но во всяком случае продвижению народных говоров открывалось широкое поле в связи с реформатскими движениями, что отразилось в таких напр. памятниках, как Пересопницкое евангелие, сочинения Ив. Вишенского и др. Это влияние народных говоров нарушалось благодаря насильственному внедрению польского языка (а через него и латинского), т. к. со второй половицы XVI ст. Украина была захвачена Польшей.

С конца XVI ст. появляются грамматики, они стараются нормировать «славенороссий» лит-ый язык; особенное значение имели грамматика Мелетия Смотрицкого, вышедшая в 1619, и лексографические работы XVII ст., как «Лексикон славенороссий» Памвы Берынды и его продолжателей. «Славенороссий» язык был одним из ярких выражений роста национального самосознания на Украине, противопоставления польско-латинской культуре культуры греко-славянской и осознания близости восточнославянских языков.

Несмотря на искусственный книжный характер языка лит-ры XVII—XVIII вв., струя чисто народной речи пробивается все сильнее в произведениях, близких к «простым» людям,—интермедиях, разных виршах и т. п., иногда у отдельных писателей (Галятовского, Некрашевича, Конисского и др.). В конце XVIII ст., в связи с присоединением Украины к России, усиливается влияние русского языка (напр. в сочинениях украинского философа Гр. Сковороды).

На рубеже между XVIII и XIX ст., в связи с разложением феодализма и ростом капиталистических отношений в России и на Украине, книжный лит-ый язык окончательно изживается; уступая место новому лит-ому языку, развивающемуся на народной языковой основе. Наиболее ярко отразился переход к новому лит-ому языку в произведениях известного украинского писателя И. П. Котляревского, решительно порвавшего с консервативными традициями книжного лит-ого языка. Котляревський широко использовал лучшие образцы украинской лит-ры XVIII ст. (интермедии, лирические и сатирические вирши, бурлески и т. п.) и в то же время чрезвычайно выразительно запечатлел в своем творчестве отличительные особенности современной ему народной речи и фольклора, тем самым положив начало дальнейшему успешному развитию нового лит-ого У. яз. Именно поэтому произведения Котляревського («Энеида», «Наталка-Полтавка») пользуются неизменной популярностью и до сих пор, несмотря на наличие в их языке значительного количества архаических элементов.

В первой половине XIX ст. сформировался современный лит-ый У. яз. Творцом его был великий украинский поэт, революционный демократ Т. Г. Шевченко. Шевченко окончательно закрепил как основу литературного У. яз. живой разговорный язык угнетаемого, закрепощенного украинского крестьянства и, вместе с тем, неизмеримо обогатил и усовершенствовал У. яз., возвысив его на уровень подлинно лит-ого языка, обладающего разносторонней лексикой, насыщенного эмоционально яркими образами, богатого синонимикой и звучной ритмикой. В пламенных обличительных стихах Шевченко, направленных против угнетателей народа, в его лирических и эпических произведениях с неподражаемым мастерством даны образцы истинно народного языка, черпающие свою мощь из неиссякаемого родника народного творчества (песен, сказок, дум). Значение Шевченко для развития литературного У. яз. огромно еще и потому, что он не замыкался в рамках исключительно разговорного языка, обогащая лит-ый У. яз. интернациональными словами, необходимыми заимствованиями из других языков, в первую очередь—из русского языка, неологизмами, славянизмами, употребляемыми в различных стилистических планах. Такое разностороннее обогащение У. яз. отражало прогрессивные убеждения Шевченко и его тесные связи с русскими революционными демократами Чернышевским и Добролюбовым. Националисты именно поэтому делали жалкие попытки умалить значение Шевченко в развитии лит-ого У. яз. Попытки эти тщетны. Благодаря творчеству Шевченко лит-ый У. яз. не только предстал в неведомом до тех пор блеске, обогащенный из сокровищницы живого народного языка, но и стал широко известен за пределами Украины.

Лучшие представители украинской литературы (см.), классики художественного украинского слова—Марко Вовчок, Панас Мирный, Леся Українка, М. Коцюбинський не только бережно сохранили демократические языковые традиции, установленные Шевченко, но и способствовали дальнейшему росту и развитию У. яз., сохраняя неразрывные и глубокие связи с живым языком народных масс. Кроме того, надо особо подчеркнуть, что развитие литературного У. яз., начиная от Шевченко, теснейшим образом было связано с развитием русского лит-ого языка и творчески воспринимало из последнего его лучшие элементы. В противовес этой прогрессивной линии развития У. яз. украинские националисты всячески культивировали шовинистические тенденции, искажали У. яз., намеренно архаизировали его и отрывали от живой народной основы. Наиболее выразительно проявлялись такие тенденции в украинской лит-ре в сочинениях П. Куліша и его эпигонов. Подобные искажения хотя и причиняли немалый вред У. яз., тормозя его развитие, но не поколебали прогрессивной линии этого развития, представленной в лучших классических произведениях украинской лит-ры.

Изучая историю развития украинского лит-ого языка в XIX ст. и начале XX ст., ни в коем случае нельзя упускать из виду, что У. яз. в прошлом был языком колониально

угнетенного народа и третировался как «мужицкое наречие», «областной говор» вплоть до Великой Октябрьской социалистической революции. Вынужденно ограниченный почти исключительно сферой художественной литературы, У. яз. претерпел немало репрессий и ограничений со стороны царского правительства. Последовательное и систематическое искоренение У. яз. нашло свое наиболее дикое отражение в знаменитом валуевском циркуляре 1863, наложившем запрет на печатание лит-ры на У. яз. под тем предлогом, что «никакого особенного малороссийского языка не было, нет и быть не может». С неимоверными трудностями У. яз. преодолевал подобные полицейские рогатки, но развиваться нормально в таких условиях, безусловно, не мог, тем более, что дальнейшее усиление колониального гнета на Украине привело почти к полному изгнанию У. яз. изо всех областей культурной и общественно-политической жизни. В 1876 царское правительство специальным указом запретило печатание и ввоз какой бы то ни было лит-ры на У. яз. Этот указ оставался в силе и ревностно применялся вплоть до революции 1905, к-рая вынудила царское правительство дать некоторые послабления, просуществовавшие очень недолго и уничтоженные в период реакции.

Жестокие притеснения У. яз. царским правительством вызывали справедливое возмущение со стороны лучших представителей русской революционно-демократической культуры XIX ст. Но только с возникновением большевистской партии, под руководством Ленина и Сталина проводящей непримиримую борьбу против всякого национального гнета во всех его проявлениях, притеснения и ограничения У. яз. встретили резкий и последовательный отпор. Ленин и Сталин, неоднократно выступая в защиту прав украинского народа и его языка, как и прав других угнетенных народов царской России, бичевали и великодержавных шовинистов, погромными методами искоренявших У. яз., и украинских националистов, искусственно отмежевывающихся от передовых прогрессивных элементов русской культуры.

Царский режим неимоверно глушил и временами почти совершенно устранял малейшие возможности для развития У. яз., но ему не удалось и не могло удаться полицейскими мерами окончательно искоренить У. яз., т. к. существовал живой народный язык, остающийся неизменной основой для лит-ого языка.

В конце XIX ст. и начале XX ст., особенно в связи с буржуазно-демократической революцией 1905, лит-ый У. яз. достигает в своем развитии наиболее высокого подъема в тех рамках, какие вообще были возможны для него до Великой Октябрьской социалистической революции. Этот подъем нашел свое яркое отражение в творчестве М. Коцюбинського и Леси Українки. Не отрываясь от народного языка, М. Коцюбинський и Леся Українка в то же время обогатили лит-ый У. яз. многообразием лексических, синтаксических и стилистических средств, отвечающих требованиям высокоразвитого лит-ого языка. Особенно важна в этом отношении роль М. Коцюбинського, находившегося под непосредственным влиянием великого классика пролетарской лит-ры М. Горького. Реалистически сочный, яркий и образный язык произведений М. Коцюбинського и в настоящее время является лучшим образцом современного лит-ого У. яз.

Нельзя обойти молчанием также той положительной роли, которую сыграл в развитии У. яз. конца XIX ст. и нач. XX ст. великий украинский писатель Іван Франко (см.). Несмотря на то, что язык литературных произведений Івана Франко в известной степени отличается от современного У. яз., не вполне совпадает с ним и заключает в себе много западноукраинских местных элементов, деятельность Франко, направленная на создание единых норм лит-ого У. яз., несомненно принесла большую пользу.

Великая Октябрьская социалистическая революция, освободив украинский народ, как и все народы СССР, от многовекового гнета и эксплоатации, создала все необходимые условия для бурного развития гонимого и притесняемого в прошлом У. яз. Благодаря ленинско-сталинской национальной политике ВКП(б), У. яз. вошел полноправным членом в великую семью языков братских народов СССР и в тесном единении с ними начал развиваться небывалыми темпами. Новый, высший, этап в развитии У. яз., наступивший в результате Великой Октябрьской социалистической революции, базируется на повсеместном его употреблении в государственных учреждениях, школах, театрах, кино, радио, прессе, лит-ре. Наряду с дальнейшим обогащением и усовершенствованием У. яз. в произведениях советской художественной лит-ры, творчески воспринимающей классическое языковое наследство, У. яз. распространяется на все виды лит-ого творчества. На У. яз. переводятся сочинения классиков марксизма-ленинизма, лучшие произведения лит-ры братских народов СССР, а также мировой лит-ры и науки. В свою очередь многие произведения украинской литературы переводятся на русский и другие языки. Такое широкое общение У. яз. с языками других народов, а также огромное развитие украинской культуры и науки вообще обогащает У. яз. в невиданных до сих пор размерах. Это обогащение сказывается особенно выразительно на увеличении словарного состава и развитии синтаксиса У. яз. Научное изучение и разработка У. яз. приобретают в связи с этим огромное значение и способствуют упорядочению и нормированию У. яз.

Величайшие успехи творческого развития украинской культуры и языка, ставшие возможными только после Великой Октябрьской социалистической революции, особенно наглядны по сравнению с тем невыносимым положением, в котором находилось украинское население Западной Украины, угнетавшееся панской Польшей. У. яз. решительно искоренялся там, и население обрекалось на насильственную полонизацию.

Однако не следует забывать, что злейшие враги украинского народа—буржуазные националисты,—пробравшись на отдельные ру-

ководящие посты и в культурном строительстве УССР, приложили немало усилий, чтобы помешать нормальному развитию У. языка. Выполняя классовый заказ иностранных контрразведок, буржуазные националисты блокировались с контрреволюционной бандой правых и троцкистов и проводили вместе с нею вредительскую подрывную работу в области украинского языкознания, направленную и на этом участке украинской культуры на реставрацию капитализма на Украине, на отрыв Украины от СССР. Тщательно изгоняя из У. яз. все то, что хоть в какой-либо мере сближало его с русским языком, они в то же время стремились привить У. яз. совершенно чуждые ему лексические, морфологические и синтаксические нормы немецкого и особенно польского языков. Эта вредительская работа националистов наиболее отразилась на лексикологии, правописании и грамматическом нормировании У. яз., но ни в коей мере не смогла задержать его бурного и всестороннего расцвета, уничтожающего в своем росте всякие националистические искажения.

Являясь важнейшим орудием украинской советской культуры, национальной по форме, социалистической по содержанию, У. яз. ярчайшим образом отражает в своем расцвете и обогащении величайшие достижения в экономическом и культурном строительстве цветущей Советской Украины, неразрывной части СССР. Разгром контрреволюционного национализма и решительное выкорчевывание последствий националистического вредительства являются залогом еще более успешного и плодотворного развития У. яз.

Библиография: Ленин В. И., Статьи и речи об Украине, Киев, 1936; Сталин И., Марксизм и национально-колониальный вопрос, М., 1934; Его же. Статьи и речи об Украине, Киев, 1936.

Марр Н. Я., Книжные легенды об основании Куара в Армении и Киева на Руси, «Известия Рос. Акад. истории мат. культуры», т. III, Л., 1924 (перепеч. в кн.: Марр Н. Я., Избранные работы, т. V, М.—Л., 1935); Его же, Яфетические зори на украинском хуторе, «Ученые записки» Ин-та этнич. и нац. культур народов Востока, РАНИОН,т.I, М., 1930 (перепеч. в кн.: Марр Н. Я., Избр. работы, т. V, М.—Л., 1935); Его же, К семантической палеонтологии в языках нелфетических систем, «Известия Гос. Акад. истории мат. культуры», т. VII, вып. 7—8, Л., 1931 (перепеч. в кн.. Марр Н. Я., Избр. работы, т. II [Л.], 1936). Работы, вышедшие в дореволюционное время, обычно трактуют У. яз. как одно из трех основных наречий общерусского языка. Материалы из указанных ниже работ рекомендуются для пользования с критической оценкой: Потебня А., О звуковых особенностях русских наречий [с прилож.: Образцы менее известных малорусских говоров], «Филологические записки», Воронеж, 1865, вып. I и II—III; Его же, Заметки о малорусском наречии, «Филологические записки», Воронеж, 1870, вып. I—II, IV—V; то же, отдельн. оттиск, Воронеж, 1871; Его же, Из записок по русской грамматике, ч. I—II, 2 изд., Харьков, 1888; то же, т. III, Харьков, 1899; Житецкий П., Очерк звуковой истории малорусского наречия, «Унив. известия», Киев, 1875, №№ 2—8; то же, отдельный оттиск, Киев, 1876; Его же, О церковно-славянском языке в малорусской книжной речи XVII века, «Чтения в историч. об-ве Нестора Летописца», Киев, 1888, кн. 2; Его же, Очерк литературной истории малорусского наречия в XVII в., «Киевская старина», 1888, №№ 1—6, 8—9 и 12; Его же, «Энеида» И. П. Котляревского и древнейший список ее, «Киевская старина», 1899, №№ 10—12, и 1900, №№ 1—3; Михальчук К., Наречия, подналечия и говоры Южной России, в кн.: Материалы и исследования, собр. П. Чубинским, том VII, СПБ, 1877; Шахматов А., Краткий очерк истории малорусского (украинского) языка, в кн.: Украинский народ в его прошлом и настоящем, т. II, П., 1916; Его же, Введение в курс истории русского языка, ч. I, П., 1916; Его же, Очерк древнейшего периода истории русского языка, П., 1915 (в серии: Энциклопедия слав. филологии, вып. 11). *Н. Г. и В. Б.*

УЛАНД Людвиг [L. Uhland, 1787—1862]— немецкий поэт, крупнейший представитель так наз. «швабской школы» (Schwäbische Dichterschule)—группы поздних немецких романтиков (У., Ю. Кернер, Г. Шваб, В. Гауфф, Мерике и др.). Поэт, ученый и общественный



деятель замкнутого и тесного мирка родной Швабии. Член вюртембергского ландтага. Став в 1848 в ряды демократической оппозиции (в штутгартском парламенте), неизменно исповедывал романтическое народничество и национализм. В своем творчестве Уланд, как и вся «швабская школа» романтиков, выражал консервативный традиционализм мелкого и среднего бюргерства в период европейской реакции.

Как ученый литературовед Уланд, верный романтическим заветам «народности» (Volkstümlichkeit) и стремлению уйти от современности, углублялся в кропотливое изучение старофранцузской и старонемецкой поэзии, оставив ряд исследований о старофранцузском эпосе (Über das altfranzösische Epos), Вальтере фон дер Фогельвейде [1812], о скандинавской мифологии («Sagenforschungen»), [1812—1836], о немецкой поэзии в средние века, в XII и XIII вв. [1830—1831] и др., вошедших в восьмитомные «Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage» [1865—1873].

Изучая легендарную героику средневекового эпоса, У. стремился перенести ее в свое поэтическое творчество. Он культивировал формы баллады и старинной народной песни, черпая темы и образы из средневековых легенд и поэм (маленький Роланд, побеждающий великана; лорд, разбивший волшебный кубок и с ним счастье Эденгалля; Карл Великий, ведущий корабль, менестрель, проклинающий короля, и т. д.), но подвергал их слащавой идеализации. Поэзия У.—последний зами-

рающий отзвук немецкого романтизма—запечатлена всеми чертами типичного эпигонства. Философские концепции романтизма становятся плоскими в мировоззрении У., болезненная острота романтического отношения к действительности смягчается; У. тяготел к более примитивному, сдержанному, созерцательному творчеству. Его лирика мягка и задумчива; содержанием ее являются впечатления весны и природы («Вечерняя прогулка поэта», «Божий день»), поэзия смирения и религиозного чувства («Часовня»). В своей поэтической практике Уланд воссоздает чисто внешние черты романтической экзотики и фантастики, создавая своеобразный каталог предметов, «близких романтизму»: «Монахи, монахини, крестоносцы, рыцари Грааля, вообще все поэтические рыцари и женщины средневековья». Это—канонизация внешней стороны романтизма, омертвение его в узких рамках условных приемов, замена его мучительной раздвоенности, острой иронии меланхолическим смирением.

Библиография: I. Избранные стихотворения в переводе русских поэтов, Петербург, 1902 («Русская класс. биб.», изд. под ред. А. Н. Чудинова, сер. II, вып. XXIII); Uhlands Gedichte, Kritische Ausgabe von E. Schmidt und J. Hartmann, 2 Bde, Stuttgart, 1898; Uhlands sämtliche Werke, hrsg. v. H. Fischer, 6 Bde, Stuttgart, 1892; Uhlands Tagebuch, 1810—1820, hrsg. v. J. Hartmann, 2 Aufl., Stuttgart, 1898; Briefwechsel zwischen J. V. Lassberg und L. Uhland, hrsg. v. F. Pfeiffer, Wien, 1870.

II. Mayer K., L. Uhland, seine Freunde und Zeitgenossen, 2 Bde, Stuttgart, 1867 [Uhland E.]; Notter F., L. Uhland, Stuttgart, 1863; Keller A. V., Uhland als Dramatiker, Stuttgart, 1877; Haag H., L. Uhland, Die Entwicklung des Lyrikers und die Genesis des Gedichtes, Stuttgart, 1907; Heine H., Die Romantische Schule, Hamburg, 1836; Его же, «Zeitung für die elegante Welt», Schwabenspiegel, 1838, № 236, 1/XII; Fischer H., Die Schwäbische Litteratur im 18. u. 19. Jh., Tübingen, 1911; Walzel O., Deutsche Romantik, Lpz., 1908; Жирмунский В., Последние немецкие романтики, «История западной литературы» (1800—1910), под ред. Ф. Батюшкова, т. III, кн. 10, М. [1916]. *Е. Козина*

УЛЕНШПИГЕЛЬ—*см. «Эйленшпигель».*

УЛЬЯНСКИЙ Антон Григорьевич [1887—1935]—прозаик. Сын офицера. Участник империалистической войны, был в плену, откуда позднее бежал. Участвовал в гражданской войне. В 1921—1923 работал на нефтяных промыслах в Баку. С 1923 занялся лит-ой работой.

Наиболее интересны и удачны произведения У., посвященные империалистической войне. В острых зарисовках, вскрывающих социальный смысл «мировой бойни», У. показал пробуждение политического сознания солдатских масс, моральное разложение командного состава царской армии («Четыре немца»), поведение кадетских «вождей» накануне мировой войны. Но свои тонкие и острые наблюдения Ульянский не сумел художественно обобщить, синтезировать. Интересны попытки У. создать производственную новеллу (книга «Ночной рейд»). Менее всего удался ему фантастический роман «Путь колеса». Большой заслугой писателя является книга «Володарка», в которой он собрал интересные воспоминания старых рабочих. В последние годы Ульянский с увлечением работал над созданием истории завода им. Кирова (б. «Красный путиловец»). Преждевременная смерть прервала эту работу.

Библиография: I. В плену (1915—1918), Л., 1924; Пришедшие издалека. Рассказы, Л., [1927]; Мохнатый пиджачок. Рассказы, Л., 1928; Путь колеса. Роман, Л., 1930; Ночной рейд, Л., 1931; Четыре немца, Л., 1933; Война и плен. [Рассказы. Предисл. Конст. Федина], Л., 1936. *Б. М.*

УНАНИМИЗМ — лит-ое течение, возникшее во Франции около 1906 как реакция против символизма, с его асоциальностью, аполитизмом и уходом от действительности, от человека. Идеология «унанимизма» зародилась в так наз. группе «Аббатства», образованной содружеством молодых поэтов (Ж. Дюамеля, Ш. Вильдрака, Ж. Шеневьера, П.-Ж. Жува, Р. Аркоса) во главе с Ж. Роменом. В настоящее время большинство унанимистов (в том числе Л. Дюртен, А.-М. Барзен, тоже примыкавшие к «аббатам») отказываются от этой «клички» и утверждают (даже Ж. Ромен), что никакой «школы унанимистов» не было. Однако не подлежит никакому сомнению, что указанных поэтов объединяли как общее мировоззрение, так и общность взглядов на поэзию и поэтическую технику, общность тем и мотивов поэтического творчества и т. д.

Все эти поэты стремились вернуть поэзии, с одной стороны, «душевность», лирическую непосредственность, с другой—насытить ее социальным содержанием (сочувствие к эксплоатируемым, проповедь единения народов и т. п.). У., полностью развернувшийся в творчестве Ж. Ромена (*см.*), есть одновременно и определенная идеологическая система и своеобразный творческий метод. Как мировоззрение У. представляет собою разновидность мелкобуржуазного гуманизма. Унанимисты считают задачей художника показать «единодушную» (unanime) жизнь существ и вещей. Они стремятся обнаружить некую мистическую связь, общую «душу» того или иного случайно образовавшегося или постоянного коллектива—сборища, группы. Унанимисты культивировали своеобразную поэтическую форму, являвшуюся естественным выражением их установки на поэтическое творчество. «Поэзия,—говорит Ж. Ромен,—должна быть непосредственной, то есть являться прямым выражением, безо всяких прикрас, всей той действительности, которую постигает наша душа». Поэтический стиль унанимистов не признает символов, аллегорий, отвергает и классические размеры и vers libre символистов, прибегая вместо них к свободно текущему ритму. Принципы унанимистского стиля изложены в двух трактатах, один из к-рых написан Роменом и Шеневьером, а другой—Дюамелем и Вильдраком.

Гражданская струя в У. особенно отчетлива у Шеневьера, Вильдрака, Аркоса и Жува. Как «социальные» поэты унанимисты находились под влиянием французского реформизма. Империалистическая война породила в их творчестве резкие протесты против милитаризма и сочувственные отклики на революцию в России. Как «социальные поэты» унанимисты находились под влиянием французского реформизма. Во время первой империалистической войны они были пацифистами; их антивоенный протест был весьма умеренным. Политическая позиция бывших унанимистов в послевоенные годы характери-

зуется постоянными колебаниями, неустойчивостью.

Произведения унанимистов см. под статьями об отдельных поэтах.

Библиография: Vildrac Ch. et Duhamel G., Notes sur la technique poétique, 1910; Romains J. et Chennevière G., Petit traité de versification, 1923. Об унанимизме: Lalou R., Histoire de la litterature française contemporaine, 1922 (посл. изд. 1931); Florian-Parmentier E., Histoire contemporaine des lettres françaises, 1914; Montfort E., Vingt-cinq ans de litterature française, 1924; Clouard H., La poésie française moderne..., 1924; Cuisenier A., J. Romains et l'unanimisme, 1935. *H. P-ва*

УНАМУНО Мигель, де [Miguel de Unamuno, 1864—1937]—испанский писатель. Баск по происхождению, Унамуно родился в Бильбао, там же прошел и среднюю школу, окончил философский факультет в Мадриде. С 1891—профессор античной лит-ры и философии, а потом ректор университета в Саламанке, где проходила большая часть его жизни. Годы диктатуры Примо де Ривера [1924—1930] провел в изгнании во Франции; с падением диктатора возвратился в Испанию и по провозглашении республики солидаризовался с ней. В июле 1936 стал на сторону генерала Франко и франкистских войск, но очень скоро вступил в конфликт с ними, подвергся преследованиям и умер фактически в плену у франкистов.

У. начал лит-ую деятельность как один из главных представителей так наз. «поколения 1898 года», лит-ого движения эпохи крушения колониального могущества Испании. В этом движении У. занял реакционные, феодально-дворянские позиции, отстаивая значение особой «миссии» испанской расы, необходимость возврата к средневековым традициям и т. д. Человек огромной эрудиции в самых различных областях гуманитарных знаний, большого агитаторского и полемического темперамента, У. приобрел сильное влияние на самые разнообразные слои интеллигенции; подменяя конкретную социально-экономическую действительность абстрактными понятиями «духа», «расы», «личности», «человечества» и пр., Унамуно постоянно впадал в непоследовательность, в противоречия с самим собой; его индивидуалистический бунт не открывал никаких путей борьбы, а поиски новых форм жизни упирались в преданность традициям; он метался от крайности к крайности, доходя до идеи бунта во имя бунта. Будучи в годы изгнания [1923—1930] руководителем интеллигенции, оппозиционной монархии, У. в период буржуазной республики выступил против марксизма, являясь одним из воинствующих защитников идеи «национального духа».

Этими антиобщественными чертами отмечено как чисто художественное, так и научно-философское творчество У., чрезвычайно разнообразное по своим жанрам: романы, повести, поэмы, стихи, драмы, научные и философские трактаты, статьи, фельетоны и т. д. В лучшем из своих романов «Мир и война» (Paz en la guerra, 1897), посвященном одной из карлистских войн, У. в большей мере занимается психологией отдельных героев, чем изложением или объяснением исторических событий и их социальных основ. Остальные его романы—«Туман» (Niebla, 1914), «Абел Санчес» (Abel Sanchez, 1937), «Тетя Тула» (Tia Tula, 1921)—и повести написаны, по его собственным словам, «вне пространства и времени, скелетно, наподобие интимных драм». Обладая значительными достоинствами: тонким психологическим анализом, изяществом стиля, обнаруживая порою весьма своеобразные художественные приемы, они в то же время не дают ничего для реального осмысления жизни, заводят читателя в тупик парадокса или пессимистической безысходности. То же относится к стихам и драмам У.

Философские произведения У. почти никогда не дают никакой системы, а ограничиваются критическим комментированием того или иного явления идеологического порядка [«Жизнь Дон-Кихота и Санчо Панса (Vida de Don Quijote y Sancho Pansa, 1905, семь томов «эссе» (Ensayos), 1916—1918)], сопоставлениями, часто весьма остроумными, различнейших фактов человеческой культуры. Когда же У. пытается привести свои идеи в систему, они приобретают мрачно-пессимистический характер; в них доминируют представления об обреченности человека на страдание, безвыходности исконного трагизма человеческого существования. Наиболее яркое отражение находят эти мысли в книге «О трагическом смысле жизни» (Del sentimento tragico de la vida en los hombres y en los pueblos, 1913).

Гражданская война 1936 застала У. на посту пожизненного ректора Саламанкского университета. Верный своим взглядам, У. первоначально солидаризировался с лагерем Франко. Однако интервенция иностранных войск в Испании, полное подчинение испанских «патриотов» иностранным интервентам заставили Унамуно пересмотреть свою позицию. Незадолго до смерти, последовавшей в Саламанке 2 января 1937, Унамуно вступил в резкий конфликт с франкистскими властями. Свое осуждение реакции он выразил в речи на торжественном акте в университете, вызвавшей протест со стороны генерала Мильяна-Астрай, в словах «вы сможете победить, но не убедить», а также в предсмертном письме, которое должен был передать европейским левым писателям голландский католический писатель Брауэр.

Перемена, происшедшая в У. перед его смертью, страдания, им перенесенные (есть версия, что У. был убит франкистами), заставили передовую испанскую интеллигенцию изменить свое к нему отношение. Сейчас происходят попытки оправдать У., вернуть его народной Испании (статьи Хосе Бергамина и др.), показав, что реакционные взгляды У. были результатом неверно направленного чувства патриотизма.

Библиография: I. Три повести о любви с прологом, перев. М. В. Коваленской, М., 1929.

II. Кельин Ф., Литературная Испания, «Интернациональная литература», 1934, № 3—4; Его же, «Испанские очерки». Две смерти, «Интернациональная литература», № 7, 1936; Переда Вальдес, М. У. и испанская революция, «Интернац. литература», 1935, № 5; Кельин Ф. В., Смерть У., «Лит. газета», 10/I 1937; Sorel J., Los hombres del 98:

Unamuno, Madrid, 1917; Saldaña Q., Mentalidades espaoles: M. de Unamuno, Madrid, 1919; Madariaga S., de (вступительная статья к английскому переводу: The tragic sense of life, L., 1921); Verdad M., M. de Unamuno, Roma, 1924; Romera Navarro M., M. de Unamuno novelista, poeta ensayista, Madrid, 1928 [дана лит-ра]; Obregon A., Un estreno de Unamuno, «España Nuvea», 1930, № 4, Brenes E., The tragic sense of life in M. de Unamunox, Toulouse, 1931, Gaceta Literaria, 1931, 15/III (номер, посвященный У., ряд статей и библиография).

УНСЕТ Сигрид [Undset Sigrid, 1882—]— современная норвежская писательница. Р. в Каллундборге в Дании, в семье археолога Ингвала Унсет. В детстве переехала с родителями в Норвегию, в Осло. Свыше 10 лет служила в отделении «Всеобщей компании электричества» в Осло. К этому периоду жизни У. относится появление ее первых книг. В 1907 вышла в свет повесть «Фру Марта Эули» (Fru Marta Oulie), доставившая У. значительную известность. В 1908 вышла книга «Счастливый возраст», через два года— сборник стихов и в 1911—роман «Йенни» (Ienny), имевший громадный успех, привлекший к себе исключительное внимание читающей публики. Смелое и правдивое изображение сексуальных отношений в романе стало предметом бесконечных дискуссий. В романе показана судьба женщины (художницы Йенни), мятущейся в поисках большой подлинной любви. Через год появился сборник рассказов «Обездоленные» (Fattige skjaebner), а еще через два—большой роман «Весна» (Vaaren). В годы войны У. выпустила в свет «Осколки волшебного зеркала» (Splinten av troldspeilet), «Мудрые девы» (De kloge jomfruer) и «Весенние облака» (Vaarskyer). Но еще раньше У. занялась художественной обработкой исторического материала и написала в форме древненорвежской саги «Вига Льот и Вигдис» (Fortaellinger om Viga-Ljot-og Vigdis, 1909), где она разрабатывает сюжеты, почерпнутые из средневекового эпоса, как и в «Рассказах о короле Артуре и рыцарях Круглого стола» (Fortaellinger om kong Artur og ridderne av det rund bord, 1915). Критика встретила книги Унсет очень благосклонно. Но настоящий большой успех пришел с романом «Венец» (Kransen, вышел в 1920)— первой частью исторической трилогии «Кристин, дочь Лавранса». В 1921—1922 напечатаны второй и третий томы трилогии: «Хозяйка» (Husfrue) и «Крест» (Korset). После них в 1927 появился новый исторический роман «Улаф Эудунссон» (Olav Audunssøn og hans børn).

В последние годы У. оставила перо писателя-художника и занялась полемикой по вопросам религиозным. Она перешла в католичество и стала в ряды его апологетов. Кроме того У. интересуется детским кукольным театром и древненорвежскими сагами, переводами к-рых и занимается.

Круг героев У. первого периода ее творчества—это маленькие, незаметные, скромные, «обездоленные» городские труженицы и труженики: конторские служащие (быт к-рых У. отлично знает), модистки, средняя городская полуинтеллигенция. Их образы нарисованы автором правдиво, с большой художественной силой. У. мастерски изображает психологию своих героинь, к-рые ведут отчаянную борьбу за право жить, чувствовать, любить и ненавидеть не так, как им предписывают общество и буржуазная мораль, а так, как этого хочется им самим. Но У. не удовлетворяется описанием борьбы современных ей городских «мелких» женщин, она стремится найти женщину, способную на сильнейшие чувства, целиком захватывающие ее существо, женщину, вступающую в борьбу с традициями и порядками, на к-рые еще никто не покушался.

Такую героиню У. находит не в современной, а в средневековой Норвегии. Так появляется лучшее и монументальнейшее произведение У.—трилогия о Кристин, дочери Лавранса. Но исторический материал—только фон, на котором разыгрывается трагедия женской души. В героях даны общечеловеческие черты «каждой» женщины и «каждого» мужчины. Типичным для эпохи является лишь сильное религиозное чувство, к к-рому автор примешивает мотив возмездия, проходящий через всю трилогию: божеские законы нельзя нарушать безнаказанно.

В 1935 У. выпустила в свет новый роман «Одиннадцать лет» (Elleve år), являющийся скорее художественно-оформленными мемуарами. В романе описывается жизнь и переживания девочки.

Критика признает за У. ряд заслуг в дальнейшем развитии норвежского лит-ого языка («риксмола»).

В 1928 У. получила от Шведской академии нобелевскую премию по лит-ре.

Библиография: I. На русск. яз. переведены: Ундсет С., Йенни, пер. М. П. Благовещенской, изд. «Северные дни», М., 1917; Фру Марта Оулие, Повесть, в кн.: «Фиорды», сб. 6, СПБ, [1910]; Весна, пер Е. Н. Благовещенской, изд. «Время», Ленинград, 1928; Обездоленные, пер. М. М. Дьяконова, Гиз, Москва—Ленинград, 1928; Унсет С., Кристин, дочь Лавранса, Роман. Послесловие Н. Я. Рыковой, гос. изд. «Художественная литература», Л., 1935 [первая часть трилогии]; Samlede romaner og fortaellinger fra nutiden, 5 Bde, 2 utg., Oslo, 1925.

II. Отзывы: «Вестник иностранной литературы», М.—Л., 1928, № 9, стр. 157 и № 12, стр. 139; Металлов Я., Бунт человеческого духа, «Художественная литература», [М.], 1935, № 12, Немеровская О., Сигрид Унсет. «Кристин, дочь Лавранса», «Звезда», Л., 1935, № 12, Bing J., Sigrid Undset, Oslo, 1924.

III. Haffner H. J., Forsøk til en S. Undset bibliografi, Oslo, 1932.

М. Д.

УНРУ Фриц, фон [Fritz von Unruh, 1885—], немецкий драматург. Р. в военной семье. Соблюдая традиции рода, большую часть своей жизни провел в армии. В результате изучения истории написал первую свою драму «Луи-Фердинанд, принц прусский». Другая пьеса У.—«Офицеры» [1912]—имела шумный успех. Раздражение прусской военщины против автора заставило У. выйти в отставку. После объявления войны 1914 У. снова вступил в армию. Участвовал в боях за Реймс— здесь же возник первоначальный вариант его стихотворной «думы»—«Перед решением» (Vor der Entscheidung, 1914). Уже в период первых германских побед У. пришел к осуждению войны, а затем и к страстному отрицанию существующего общественного строя. На полях Вердена зародилось наиболее сильное произведение его переходного периода— прозаический рассказ о верденских боях—

«Жертвенный путь» (Der Opfergang, 1916, 2 Aufl., 1919). Тогда же, во время скитаний по фронту, У. задумал трилогию «Род» и набросал первую его часть—того же названия (Geschlecht). В начале революции У. исповедывал отвлеченный республиканизм и космополитизм, пророча гибель старому миру. Социальные чаяния У. построены на моральной основе. Даже в краткий период сочувствия социализму он не смог приблизиться к подлинному пониманию потрясшей Европу катастрофы. В 1920 Унру закончил вторую часть трилогии: «Площадь» (Platz) и приступил к третьей (Dietrich). Первые части трилогии произвели, несмотря на свою отвлеченность, огромное впечатление в Германии. После «Сада роз» (Rosengarten, 1923) и пьесы «Генрих фон Андернах» (Heinrich von Andernach, 1925), написанной ко дню тысячелетия Рейнской провинции, У. был избран членом прусской Академии словесности [1926], в к-рой оставался до государственного переворота 1933. После поездки в Париж и Лондон У. написал наивно-космополитическую книгу «Крылья Ника» (Flügel der Nike, 1924). В эти годы У. возомнил себя пророком общественного обновления, выступал с речами в Германии и за границей. С 1933 находится в эмиграции.

Библиография: H. Engel F., Fr. v. Unruh und seine besten Bühnenwerke, B., 1922; Meister K., Fr. v. Unruh (Germanische Studien, H. 39), B., 1925; Gutkind K. S., Ybel R. u. Durtain L., Fritz v. Unruh. Auseinandersetzung mit dem Werk, Frankfurt a. M., 1927.

УОЛПОЛ Орэйс [Horace Walpole, 1717—1797]—английский писатель, основатель жанра романов ужаса и тайн, так наз. «готического романа». Сын известного министра Роберта Уолпола. В 1741 избран в парламент, но деятельного участия в политической жизни не принимал. В 1791 был возведен в звание графа Оксфордского.

Лит-ую деятельность начал в 1758 опубликованием «Каталога венценосных и благородных авторов» (A Catalogue of the Royal and Noble Authors of England, 2 vls). За этим последовали «Анекдоты из истории живописи в Англии» (Anecdotes of Painting in England, 4 vls, 1762—1771) и, наконец, в 1764 анонимно был опубликован «Замок Отранто» (The Castle of Otranto), первый «готический» роман, действие которого происходит в эпоху первого крестового похода. В этом романе нагромождены всевозможные ужасы: с неба падает шлем, убивающий принца, статуя предка одного из героев неожиданно начинает кровоточить, ему же является видение исполинской руки и т. п. Погруженный в детали мрачных и таинственных описаний, автор проводит в этом произведении идею рокового возмездия, падающего на потомков за грехи и преступления их предков. Следующее произведение У. «Таинственная мать» (The Mysterious Mother, 1768) пыталось утвердить жанр ужасов и тайн в драме (пьеса на сцене, однако, поставлена не была). Помимо опубликованного в 1768 исторического произведения «Сомнения относительно характера жизни и царствования короля Ричарда III» (Historic Doubts on the life and Reign of King Richard the Third), ничего больше при жизни У. опубликовано не было. После его смерти были изданы его весьма интересные и ценные в историко-культурном отношении мемуары (Last ten Years of the reign of George II, 1846) и «Письма».

В своих основных лит-ых произведениях, «Замке Отранто» и «Таинственной матери», У. выступает как один из предшественников романтизма, утверждающий средневековье и мистику. У. всюду в своих произведениях является апологетом дворянства, отрицательно относящимся к буржуазной действительности современной ему Англии. Роман «ужасов и тайн» У. нашел своих продолжателей в лице А. Рэдклиф, У. Бэкфорда, Джона Мура, Г. Льюиса и др.

Библиография: I. Works, 5 vls, L., 1798; Letters, ed. by Paget Toynbee, 16 vls, L., 1903—1905.

II. Yvon P., La vie d'un dilettante, H. Walpole.... Oxford, 1924; Ero же, H. Walpole as a poet, Paris, 1924; Dobson A., Horace Walpole, a memoir, 4 ed. revised by P. Toynbee, Oxford, 1927; Stuart D. M., Horace Walpole (English men of letters), London, 1927.

УПИТ Андрей [1877—]—известный латышский писатель-романист, поэт, драматург, сатирик и критик. Народный учитель по профессии, У. выступил в литературе впервые в 1899.

Во время империалистической войны У. скитался по России и жил на Кавказе, работая табельщиком и конторщиком. В 1917 У. был выбран в рижский совет рабочих депутатов и рижскую думу по списку соц.-дем. партии. Во время оккупации У. подвергся аресту и содержался в рижской тюрьме. В 1919 при советской власти У. был заведующим отделом искусства в Наркомпросе Латвии. Вместе с отступающей Красной армией У. переехал в Советский Союз, жил в Режице, потом в Москве. Когда же затем в 1920 У. возвратился обратно в Латвию, то он снова был арестован и посажен в рижскую центральную тюрьму. Только Учредительное собрание освободило его. В настоящее время У. живет в Риге.

У. является одним из крупнейших представителей реалистического направления в современной латышской лит-ре. Писатель большого общественного значения и социальной насыщенности, У. в своих романах, новеллах, рассказах и драмах беспощадно раскрывает эксплоататорскую сущность буржуазии, а также ее ограниченность и пошлость. На протяжении всей своей литературной и общественной деятельности У. был всегда тесно связан с революционной демократией латышского народа; его симпатии всегда на стороне угнетенных тружеников и обездоленных.

Около 30 лет назад У. начал работать над большой трилогией романов «Робежники»—наиболее значительным своим произведением. В этой своей трилогии У. задался целью показать, как под влиянием капиталистического развития и социалистического движения расслаивается патриархальная крестьянская семья. Уже в первой части трилогии—«Jaunee avoti» («Новые источники»)—У. показал себя художником, совершенно зрелым, больших творческих возмож-

ностей. Вторая часть—«Zīda tīklā» (В шелковых сетях)—дает широкую картину расслоения латышского общества и борьбы мелкобуржуазно-интеллигентских и пролетарских тенденций. Третья часть—«Zuemelu vēis» (Северный ветер), относящаяся к периоду после революции 1905, показывает спад революционного движения и борьбу с реакцией после 1905. Последующий цикл романов: «Возвращение Яна Робежника», «Смерть Яна Робежника», «Мартин Робежник» и «Новый фронт», написанный после значительного промежутка времени, является непосредственным продолжением трилогии. Совместно с романом «Старые тени», к-рый самим автором назван как вводный роман к циклу, весь цикл состоит из 8 романов и остается непревзойденным в латышской лит-ре. Он создан большим художником-реалистом, художником-мыслителем, тонко понимающим как отображаемые им общественные процессы, так и психологию создаваемых им героев. Уже своей трилогией У. стал в первых рядах латышской лит-ры как писатель реалист-общественник.

На протяжении 40-летней творческой деятельности У. написан ряд значительных романов, из к-рых «Pērkonu pievertē» (Под громами) и «Zem dzelžaina papaža» (Под железной пятой) имеют особое значение; они посвящены эпохе после империалистической войны; здесь получили свое отображение беженство, разорение латышского крестьянства во время империалистической войны и германской оккупации в Латвии. У. также написано много пьес. Одна из лучших—«Мирабо». Большинство его романов переиздано в Советском Союзе. Также ряд романов («Северный ветер», «Под громами» и др.) и пьеса «Мирабо» переведены на русский язык. Особое место занимает серия сатирических рассказов, посвященных современной буржуазной Латвии, где писатель очень тонко и очень остро высмеивает правящую верхушку господствующего класса. У. принадлежит также ряд критических статей и двухтомник «История латышской литературы», в к-рой многие явления латышской лит-ры У. пытался осмыслить с позиций марксизма.

УПИТ-БИРЗНЕК Эрнст [1871—]—современный латышский писатель. Народный учитель по профессии, много скитавшийся как по Латвии, так и в России. У.-Б. с большим знанием и с большой любовью отобразил в своих рассказах жизнь трудящегося люда. Продолжая традиции реалистической новеллы, лучшего латышского новеллиста Рудольфа Блаумана, У.-Б. в своих рассказах дает правдивое, реалистическое отображение окружающей его действительности. Лучшие его рассказы посвящены крестьянству. С большим мастерством дает он целую галлерею образов бедняков, тружеников, крестьян и батраков, «серых баронов-кулаков». Его лучшие рассказы—это яркое обвинение существующему порядку. Все симпатии писателя на стороне мелкого, незаметного труженика, эксплоатируемого и угнетаемого. Особенно сильны его рассказы, посвященные революции 1905, где У.-Б. с большим мастерством и пониманием показывает трагедию латышского крестьянства в революции 1905. К лучшим произведениям У.-Б. принадлежит «Pelēkākmeņa stāsti» (Рассказы серого камня), «Pret vakaru» (К вечеру), «Pastariņa deenas grāmota» (Дневник младшего сына), «Postariņš skola» (Младший сын в школе) и др. Многие из них прочно вошли в лит-ру для детей и юношества.

УРБАН Мило [1904—]—один из крупнейших современных словацких писателей. Р. в с. Рабчица (Сев. Словакия), учился в высшей лесной школе, но не кончил ее за отсутствием средств.

Писать начал рано; первый рассказ У. напечатан в 1922, в 1927 выпустил сборник рассказов: «Vykriky bez ozveny» (Крик без отклика), но настоящее имя создал У. роман «Živý bič» (Живой бич)—первая часть доси пор не законченной трилогии. «Живой бич»—последняя империалистическая война, на фоне к-рой изображен процесс разложения старых устоев словацкой деревни и ее революционизации. Основным достоинством романа является реализм изображения, позволявший автору, несмотря на его идейную ограниченность, дать яркую картину борьбы словацкого крестьянства против империалистической войны и австрийской монархии. Отдельные образы романа—дезертир Адам Главай, беднячка Ильчиха—достигают большой художественной силы. Роман имел заслуженный успех, выдержал в Чехословакии пять изданий и переведен на ряд европейских языков (немецкий, польский, сербский, готовится русский перевод). Второй роман У., вышедший в 1920 (вторая часть трилогии)—«Hmlyna úsvite» (Предрассветная мгла)—гораздо слабее: автор пытается обрисовать ту же деревню после войны и переворота, в 1918—1928. Благонамеренная проповедь и рассуждения подменили здесь реалистическое изображение действительности. Даже чешская критика признала «Предрассветную мглу» неудачей У. В 1932 Урбан выпустил еще сборник рассказов «S tichého frontu» (С тихого фронта), не представляющий, однако, ничего примечательного.

Примыкая в политике к «людовцам» (партия словацких католиков), Урбан является по своим взглядам клерикалом. Здесь причина его слабости как художника. Ложные предпосылки, узость кругозора мешают ему увидеть, понять и отразить всю сложность и богатство действительной жизни; он дает ее в тенденциозно-упрощенном, искаженном виде.

Библиография: I. Výkriky bez ozveny, 1927; Živý bič, 1927; Hmlyna úsvite, 1930; S tichého frontu, 1932. II. Matuška Al., Portrety slovenských spisovatelov, «Přitomnost», Praha, 1934, № 2; Čapek Karel, O slovenské literatuře, «Přitomnost», Praha, 1935, № 1.

УРБАНИЗМ [от лат. urbs—город]—отражение в лит-ре (в ее тематике, образах, стиле) большого города с высокоразвитой техникой и индустрией, городского быта, особенностей психики, порожденных городским укладом. Городская тематика, появляясь со второй трети XIX в. и получая все большее значение в лит-ре по мере развития промышленного ка-

питализма, выдвигалась прежде всего реализмом (Диккенс, Дизраэли, Теккерей, Бальзак, Т. Гуд, Э. Эллиот и др., в России—«натуральная школа», ранний Достоевский, Некрасов и др.). Из лит-ры вытеснялись замки, усадьбы, природа. Объектами описания становились машина, фабрика, железная дорога, толпа, человеческая масса как единое целое. Возник жанр «физиологий» городов, городских очерков («Очерки Лондона» Диккенса, «Физиологии» Бальзака, сборник «Физиология Петербурга», «Петербургские углы» Некрасова и т. д.); в лирике используются приемы городского фольклора. Тема города развертывалась в реалистической лит-ре в разрезе критики нового социально-экономического уклада, вскрытия его отрицательных сторон; подчеркивались контрасты городской нищеты и роскоши, внимание привлекали столичные углы, трущобы, мансарды; городской пейзаж рисовался в серо-грязных, хмурых тонах; изображение города получало подчас гротескный характер. Эту линию критического и реалистического изображения капиталистического города продолжал натурализм (Золя, Лемонье, Бласко-Ибаньес и др.). Описание города, его индустрии, городских предприятий, бирж, рынков, фабрик, магазинов и т. д. («Чрево Парижа», «Деньги» Золя) получает доминирующее значение. Создается целая эпопея о городах («Лурд», «Париж», «Рим» Золя). Интерес к производству отодвигает интерес к человеку на второй план; уменьшается роль индивидуальных героев, героем делается подчас обезличенная масса («Жерминаль» Золя).

Основоположником поэзии У., прославляющей большие города, мир индустрии и техники, явился Уитмен («Листья травы», 1855), у которого, в условиях развития американского капитализма, апофеоз индустриального города сливался с апологией коллективизма, американской демократии. Уитмен искал и новую, динамическую форму для поэтического выражения этого нового содержания (устранение рифм, строф, метрической определенности, приближение стиха к прозе, композиция типа «каталога впечатлений» и т. п.).

В декадентской и импрессионистической литературе рисовался образ не столько производящего, делового, сколько потребляющего города, с его ночными улицами, бульварами, кафе, театрами, притонами, «соблазнами» и пороками. Писателями, отрицательно относившимися к растущему промышленному капитализму, создавался образ большого города, как заманивающего и обманывающего миража, наваждения (в русской лит-ре от «Невского проспекта» Гоголя до «Петербурга» А. Белого, стихов и пьес Блока).

Наиболее развернутое (по форме и содержанию) выражение У. получил в лит-ых течениях империалистической эпохи, к-рые и могут быть названы урбанистическими в собственном смысле слова.

У. резко окрашивал художественные течения конструктивистского типа, возникшие в период предвоенной горячки, как футуризм в Италии, пароксизм, кубизм, динамизм во Франции, группа «Ниланд» в Германии и др. Это искусство пело дифирамбы завоеваниям современной техники, провозглашая «религию скорости», прославляя аэропланы, экспрессы, автомобили и пр. Для него характерны быстрое мелькание и одновременность множества впечатлений, изображение предметов в движении, судорожный энергетизм, господство механических вещей, подавляющих человека, обезличивание, обездушивание человека, технологическая эстетика, газетно-телеграфная стилистика и т. д. В этих лит-ых течениях, связанных с наиболее агрессивными слоями империалистической буржуазии, фетишизация техники сливалась с апологией империализма, с восторгом перед его бронированным кулаком, с проповедью войны, с культом грубой силы. Рационализированное капиталистическое производство, подавляющее и растворяющее в себе личность рабочего, становится главным героем в описательных романах П. Ампа.

Трактовка урбанистической тематики мелкобуржуазными поэтами эпохи империализма (в частности в лит-ых течениях экспрессионистического типа) отличалась резкой двойственностью, которая отражала расслоение и метания мелкой буржуазии. Верхарн со своим патетическим У. наиболее ярко выразил это колебание между ужасом перед «городом-спрутом» и восторгом перед городом—средоточием человеческого разума, воли, мощи. С огромной силой раскрывая социальные противоречия города, Верхарн разрешал их то в грядущей пролетарской революции, то в торжестве европейского империализма. Унанимисты (особенно Ж. Ромен) от страха интеллигента-одиночки, затерянного в городе, приходили к обожанию города, к жертвенно-блаженному растворению в толпах улицы, театра и т. п. Фетишизацию капиталистической техники, увлечение ею и страх перед ней отразил Келлерман («Туннель»). Восторг и страх перед большим городом—существенная тема у А. Гольца.

В период послевоенного кризиса мелкобуржуазный бунт против капитализма с его обездушивающей техникой проявляется у немецких экспрессионистов, у Дюамеля. В период мирового экономического кризиса буржуазная и мелкобуржуазная лит-ра отражала испуг перед техническим прогрессом, выкидывая демагогические лозунги против У., за «возврат к земле».

В русской лит-ре империалистической эпохи гимны городу, мотивы поклонения этому «будущему царю вселенной» впервые зазвучали в поэзии Брюсова, увлекавшегося в 900-х годах лихорадочно строившейся индустриально-урбанистической культурой. Веселящийся, паразитический буржуазный город воспевали эгофутуристы (Северянин, Шершеневич и др.). Атмосферой У. пропитано раннее творчество Маяковского. Но его У. служил не апологии, а критике капиталистической системы (разоблачение буржуазного потребительства, обнажение «язв» города, изображение подавленности человека капиталистической техникой и т. д.).

В первые годы после Великой Октябрьской социалистической революции, в период осо-

бой активности «левого» искусства, на известных участках советской лит-ры существовали тенденции У. и технологизма, являвшиеся результатом буржуазных влияний. Социалистическая культура ведет к уничтожению противоположности между городом и деревней, выдвигает на первый план не машину, а человека, овладевшего техникой. Соответственно в советской литературе снимаются специфические черты У. и связанного с ним техницизма. *Б. Михайловский*

УРДУ ЛИТЕРАТУРА—т. е. лит-ра индийских мусульман, развивается с XIII в. нашей эры. Вплоть до начала XIX в. она представлена гл. обр. лирической поэзией на религиозно-философские (суфийские) и эротические темы и находится под весьма сильным влиянием персидской поэзии. Влияние это проявляется не только в тематике и в усвоении персидских поэтических форм и просодии, но и в перенесении всех важнейших поэтических средств (образы, сравнения и т. д.). Особенно же сильно оно в области лексики, вследствие чего газели некоторых авторов урду обращаются в персидские газели путем простой замены индийского вспомогательного глагола персидским. Только в XIX в. лит-ра урду постепенно освобождается от персидского влияния, создает прозу и переходит на новую, социальную тематику. Древнейшим автором лит-ры урду является Амир Хусру (умер в 1325, Amīr Khusrū): Амир Хусру, крупный поэт индо-персидской лит-ры, сообщил лит-ую обработку некоторым произведениям фольклорного характера и написал ряд загадок, пословиц, поговорок и т. д., а также газелей. Автор пользуется индийской просодией, и его произведения скорее могут быть отнесены к лит-ре х и н д и (*см.*), чем к лит-ре урду, хотя автор и употребляет значительное количество персидских элементов. После Амира Хусру лит-ая традиция на урду замирает и оживает лишь в XVI в. на Декане, в форме придворной поэзии при дворах князей Голконды и Биджапура (современный Хайдарабад). Ряд князей Голконды: Мухаммед Кули Кутб Шах I (1580—1611, Muhammad Kuli Kutb Šāh), Султан Мухаммед Кутб Шах II [1611—1625], Абдул Хасан Кутб Шах (1672—1687, Abdul Hasan Kutb Šāh) и др. являются не только покровителями поэзии урду, но и сами пишут на этом языке. Тематика этой поэзии исчерпывается вопросами религиозной философии и мистицизма, восхвалениями героев ислама и эротикой. Только немногие авторы, напр. Мухаммед Кули Кутб Шах, обращаются к реальной действительности, дают описания обычаев и нравов населения. Немногие из придворных авторов помимо касыд (од) и газелей писали также небольшие поэмы на темы, заимствованные из персидской и арабской лит-р. Так Гаваси (Ghavasi, XVII в.) написал поэму «Саиф-уль-Мульк» (Saif-ul-Mulk) о любви египетского султана к китайской принцессе. Поэту Тахсин-уд-Дин (Tahsin-ud-Din) принадлежит блестящий стихотворный роман «Камруп и Кала» (Kamrup o Kalā). С разрушением названных княжеств императором Аурангзебом (1659—1707, Aurangzeb) литературная традиция на урду замирает на Декане надолго. Последним и крупнейшим поэтом деканского периода лит-ры урду является Вали (Walī, 1668—1744), диван к-рого пользуется широкой популярностью и в настоящее время. Со второй половины XVIII в. лит-ра урду развивается в Северной Индии, гл. обр. при дворах Дели, Лукнова, Рампура и т. д. Круг поэтов, действовавших в лит-ых центрах Северной Индии, в своем подавляющем большинстве принадлежит к верхушке индомусульманской аристократии. Как и на Декане, здесь культивируются касыды и газели, а с конца XVIII в.—марсии (элегии), скорбные плачи. Период с середины XVIII в. до середины XIX в. считается классическим периодом в развитии поэзии урду. В этой поэзии проявляется либо безнадежный пессимизм, вызываемый распадом мусульманской империи, либо призыв к безудержному, утонченному, а чаще извращенному наслаждению. В классический период традиция ставится выше всего. Только крупнейшие классики смогли побороть традицию и проявить свою оригинальность, таковы: Мир Дард (Mīr Dard, ум. 1793), Сауда (Sauda, 1713—1781), Мир Таки Мир (Mīr Taqī Mīr, 1713—1810), Инша (Inšā), Атиш (Atiš, ум. в 1846) и величайшие поэты этого периода Заук (Zauq, 1789 — 1844) и Галиб (Ghālib, 1796 — 1869). При исключительно высоком совершенстве формы классическая поэзия страдает почти полной оторванностью от реальной действительности, оперирует понятиями абстрактно-философскими, мистикой и эротикой. Особая заслуга поэтов этого периода состоит в совершенствовании поэтического языка. Урду сделался способным выразить обширнейшую гамму переживаний, от утонченнейших до поражающих своею грубостью. Возможность комбинировать в различных пропорциях элементы персидского языка и хинди создала разнообразие стилей, какое вряд ли можно наблюдать в какой-либо другой лит-ре. Революция 1857 и падение могульской империи служат поворотным пунктом в развитии поэзии урду. Глашатаем новых идей является родоначальник новой поэзии урду, крупнейший поэт ее, Хали (Hālī, 1837—1915). В своих поэмах «Прилив и отлив ислама», «Молчаливая жалоба», «Жалобы вдовы», «Плач Индии» и так далее автор призывает к национальному возрождению. Ряд крупных поэтов продолжает движение, начатое Хали; таковы Азад (Āzād)—поэмы: «Любовь к родине», «Заря надежды»; Дурга Сахай Сарур (Durga Sahai Sarur, 1873—1910): «Прах родной земли», «Мать Индия»; Надир Али Хан (Nadīr Alī Khān): «Свеча и моль», «Святая земля»; Акбар (Akbar, 1846—1927), который помимо националистических поэм дал ряд сатир. Крупнейшим буржуазным поэтом современной лит-ры урду является Икбал (Iqbāl), поэзия которого на социальные темы отличается исключительным совершенством формы. Пролетарская поэзия на урду начала развиваться в последние десятилетия и с успехом противопоставляет националистическим идеям буржуазной поэзии идеал пролетарской революции. Проза на урду развивается

только с начала XIX ст., т. к. до этого времени индийские мусульмане в качестве прозаического языка пользовались персидским. Из первых прозаиков крупнейшими являются Мир Амман (Mīr Ammān), давший фантастический роман «Bāgh-o-Bahār (Весна и сад, 1801); Мир Бахадур Али Хусейни (Mīr Bahādur Alī Husaini)—«Нравы—Индии»; Саид Хайдар Бахш (Sayid Haidar Bakhsh)—«Сказки попугая». Из последующих прозаиков крупнейшими являются Назир Ахмед (Nazīr Ahmad)—повесть «Mir'ātul-'Arūs», «Ibnul-Waqt»; Ратан Натх Саршар (Ratan Nāth Sarsar)—роман «Повесть об Азаде» (Fisāna-i-Azād), Абдул Халим Шарар (Abdul Halim Šarar, родился в 1860), Мирза Хади Русва (Mirza Hadi Ruswa), Прем Чанд (Prēm Chand, родился в 1879), Азиз-уд-Дин Ахмед и мн. др. Большинство из названных новеллистов и романистов являются также драматургами. Прозаическая лит-ра урду находится под сильным влиянием английской лит-ры. На урду переведены важнейшие произведения европейской лит-ры, в том числе и русской.

Библиография: Баранников А., Краткий очерк литературы урду, издание Ленинградского Вост. института, Л., 1930; Его же, Короткий начерк новоіндійських літератур, Харків, 1933; Ram Babu Saksena, A History of Urdu Literature, Allahabad, 1927; Abdu'l-Latīf Sayyid, The Influence of English Literature on Urdu Literature, L., 1924; Garcin de Tassy J. H., Histoire de la littérature hindouie et hindoustanie, 2 ed., 3 vls., Paris, 1870—1871; Его же, La langue et la littérature hindoustanies en 1870, en 1871... en 1877, revue annuelle, 8 vls, Paris, 1871—1878. *А. Б.*

УРДУ [Urdu]—один из важнейших языков современной Индии, принадлежащий к системе так называемых новоиндийских языков (*см. «Индийские языки»*). Употребляется во всей Северной Индии, на Декане и отчасти в Южной Индии. Число говорящих на У. свыше 150 млн. Термин «У.» одинакового происхождения с русским словом «орда». Первоначально в Индии словом «У.» обозначались лагери мусульманских завоевателей, которые были торговыми центрами; впоследствии так стал называться и язык этих торговых центров. Так как в лагерях-базарах встречались мусульмане, говорившие по-персидски, и индусы, говорившие на хинди (*см.*), то У., основанный на одном из диалектов хинди (диалекте г. Дели), воспринял весьма значительное количество арабско-персидских элементов. С распространением мусульманской власти У., как торговый, военный и административный язык, распространился по всей Индии, сделавшись ее lingua franca. Разговорный урду часто называется также хиндустани. В начальный период своего литературного развития [XIII—XVI вв.] У. употребляется на Декане мусульманами, покорившими эту страну. В XVII в. он проникает в литературу мусульман Северной Индии, которые до этого времени пользовались исключительно лит-ым персидским языком (*см.*). В настоящее время У. является лит-ым яз. всех индийских мусульман; он пользуется арабским шрифтом с дополнительными знаками, частью усвоенными из персидского письма, частью специально составленными для передачи специфических звуков языка У. (ڻ для обозначения назализации гласных и звука «n̂», ڇ—для обозначения звуков «e», «ai» и диакритическими значками ь ,ـٔـ, —ـ: : для обозначения церебральных звуков:

ٹ: ٹ, ٹھ, ٹھ; ڈ ڈ, ڈھ, ڑ ڑ, ڑھ, ڑھ ڑ.

Литературный У. представляет собой в высшей степени оригинальное явление, так как он является скрещенным из двух языков—хинди и персидского. В лексике почти для каждого понятия существуют слова-дублеты, причем персидские слова имеют характер высокого стиля. В силу скрещенного характера урду в нем употребляются именные, а отчасти и глагольные формы, а также союзы, принадлежащие обоим названным языкам. Равным образом фраза в лит-ом У. может быть построена либо по принципам синтаксиса хинди, либо по-персидски.

Библиография: Баранников А. П., Хиндустани (Урду и хинди), ч. 1—Грамматика, ч. 2—Учебник, изд. Лен. Восточного ин-та, Л., 1934; Его же, Краткая грамматика хиндустани (урду), Л., 1926; Его же, Образцы современной прозы хиндустани, Л., 1930; Его же, Словарь (урду-русско-английский) к образцам современной прозы хиндустани, Л., 1930; Thakurd s Pahwā, The Modern Hindustani Scholar, Ihelum, 1919; Platts J. T., A Dictionary of Urdū, classical Hindī and English, London, 1884, 4 ed., 1911. *А. Б.*

УРТАДО де МЕНДОСА Диего [Diego Hurtado de Mendoza, 1503—1575]—испанский поэт и гуманист. Р. в Гренаде в аристократической семье. Образование получил в Саламанкском ун-те, где основательно изучил латинский и греческий языки, философию, гражданское и церковное право. Был послом императора Карла V в Англии, Фландрии, Венеции и Риме при папском дворе.

Как поэт У. де М. вместе с другими поэтами «итальянской школы» являлся проводником итальянского влияния в испанской лит-ре XVI в., однако он не избегал и форм старокастильской поэзии (редондильи и др.). Близкое знакомство с античными поэтами также отражается в его произведениях. Наиболее ярким примером подражания У. де М. античным образцам являются его «Fabula de Adonis» (Сказание об Адонисе) и «Hipomenes y Atalanta». Помимо стихотворных произведений, носящих на себе свойственную их эпохе печать искусственности, перу У. де М. принадлежит также несколько прозаических произведений, написанных языком сжатым и точным, в которых в полной мере проявляются его глубокая эрудиция, наблюдательность, богатый жизненный опыт и присущий ему юмор. Таковы два рассуждения в эпистолярной форме. В первом из них изображены в комическом виде искатели выгодных мест при кастильском дворе. Во втором, обращенном к Педро Салацару, высмеивается книга последнего о войнах Карла V в Германии, в которой автор приписывает себе вымышленные подвиги. Наиболее выдержавшим испытание времени произведением У. де М. следует признать написанную им незадолго до смерти «Guerra de Granada» (Война в Гранаде, изд. в 1627). В этой книге, заме-

чательной своим беспристрастием и отсутствием нетерпимости к иноверпам и иноплеменникам, У. де М. описывает, пользуясь приемами Саллюстия и Тацита, восстание мавров в 1568—1570.

Библиография: I. Издания произведений У. де М.: Obras poëtical ad W. J. Knapp (Colección de libros españoles raros y curiosos), t. XI, Madrid, 1877; Obras en prosa, Madrid, 1911; Guerra de Granada, в Biblioteca de autores españoles, t. XXI, Madrid, 1825; также в изд. Foulché—Delboss.

II. Foulché—Delboss R., Etude sur Dueña de Granada, в «Revue Hispanique», 1894, v. 1, pp. 101—105; Его же, Un point conteste de la Vie de Mendoza, «Revue Hispanique», 1898, t. V, pp. 305—405; Señán A. y Alonso E., De Diego Hurtado de Mendoza: apunte biográfico-criticos, Granada, 1886.

УСЕНКО Павло Матвеевич [1902—]—украинский советский поэт. Член КП(б)У. Род. в семье бедного крестьянина. Окончил начальное училище в Верхнеднепровске. Одно время принадлежал к литорганизации «Плуг». Был одним из организаторов и руководителей «Молодняка» до ликвидации его в 1932. В настоящее время—член правления ССПУ.

В начальный период (сб. «КСМ», 1925, «Лірика бою», 1934) У. воспевал комсомол; тему комсомола У. не всегда увязывал с задачами революционной борьбы трудящихся масс. Расширив тематические рамки в последующих сборниках (третья книжка «Поезії»), У. повысил и формальное качество своих стихов. В этом отношении ему помогло изучение народного творчества. Наиболее удачными являются у Усенко песни, написанные в духе народной поэзии («Прикордонна», «Перед нами простяглись», «Заспів», «Пісня горців»).

В новейших стихах [1934—1937] У. успешно преодолевает свои недостатки (митинговый язык, обнаженную лозунговость, невыдержанный ритм) и дает художественно зрелые политические стихи («Герої славою повиті», «Сердце поета», «Доба в Сочі», «Їхні в пісню імена», «Стоїть і вдивляється маршал»). Довольно удачными являются и лирические стихи У. о любви и детях («Ти б шуміла», «Що не квітень», «Січень»).

Библиография: I. Поезії, «Держлітвидав», 1937. На русск. яз.: Избр. стихи, ГИХЛ, 1938.

II. Прицкер Л., Смульсон Л., Тростанецький А., Українська радянська поезія до XX-річчя Жовтня, «Літературна газета», 1937, № 49. *Л. Подгайный*

УСЕЧЕНИЕ или АПОКОПА—термин античной метрики, пропуск конечного звука или слога в слове. В сущности, в понятии У. объединяют два совершенно различных явления: а) употребление в речи из двух морфологических дублетов более короткого—так в традиционной грамматике русского языка краткие формы прилагательного («зелен» при «зеленый») иногда ошибочно назывались усеченными; б) употребление в речи из двух фонетических дублетов того, в к-ром редукция конечного звука или звуков настолько сильна, что приводит к их исчезновению. Так в русском стихосложении классической эпохи дозволялось рифмовать слог, оканчивающийся на «й» со слогом без «й», если слоги эти были неударными; такие рифмы «уныло—милой», «воздушной—равнодушно» называются усеченными. В новейшем стихосложении бывают и усеченные мужские рифмы. *R. S.*

УСИЕВИЧ Елена Феликсовна [1893—]—советский критик. Р. в Якутской обл., в семье ссыльного революционера Феликса Кона. С 1909 принимала участие в революционном движении; с 1915—член ВКП(б). Была в эмиграции, возвратилась в Россию в 1917 с группой большевиков, возглавляемой Лениным. Принимала участие в гражданской войне. Впервые выступила в печати в 1928. В 1932 окончила ИКП лит-ры. Активный сотрудник журналов «Литературный критик», «Литературное обозрение» и др. Основные критические работы У. собраны в сборнике статей «Писатели и действительность» [1936]. В первых своих статьях У. выступила против меньшевистской концепции Переверзева, но с позиций вульгарного социологизма. Далее в брошюре «За чистоту ленинизма в литературной теории» [1932] У. подвергла резкой критике ошибки РАПП, приводившие к ряду извращений партийной линии в лит-ре. Свои критические статьи У. посвящает отчасти общетеоретическим вопросам—проблеме соц. реализма, вопросам политической поэзии, задачам советской критики («О социалистическом реализме», «Критика методами искусства», «„Рококо" в критике» и т. д.), но чаще она обращается к критическому анализу творчества отдельных писателей, отдельных художественных произведений (статьи У. «О Сергееве-Ценском», «Николай Островский», «О „Закономерности" Н. Вирта», «Жизнь Клима Самгина», «Маяковский» и т. д.).

Критические выступления У. не свободны от ряда ошибок. Неправильным со стороны У. было выдвижение ею в качестве якобы талантливых поэтов людей, глубоко враждебных социализму, впоследствии оказавшихся врагами народа. При всем том статьи У. носят характер боевой публицистически заостренной критики. Хорошее знание советской лит-ры, конкретность в постановке вопросов, полемическая страстность отмечают критические работы У.

Библиография: I. За чистоту ленинизма в литературной теории, ГИХЛ, М.—Л., 1932; Три статьи, М., Журн.-газ. объединение, М., 1934 (Б-ка «Огонек»); Писатели и действительность, ГИХЛ, М., 1936; Маяковский, «Лит. критик», 1936, № 4; Николай Островский, «Лит. критик», 1937, № 2; К спорам о политической поэзии, «Лит. критик», 1937, № 5; О «Закономерности» Н. Вирта, «Лит. критик», 1937, № 7; Людоедка Эллочка—перестраивается, «Лит. критик», 1937, № 8; Жизнь Клима Самгина, «Лит. критик», 1937, № 10—11.

УСКОРЕНИЕ—термин, введенный в теорию русского стихосложения А. Белым («Символизм», М., 1910) для обозначения пропуска в стихе одного из предусмотренных данным размером ударений, т. е. и п о с т а с ы (*см.*), пиррихием в двусложных размерах и трибрахием в трехсложных.

Термин «У.» фиксирует неоднократно отмечавшееся субъективное впечатление ускоренного произношения стихов с подобными пропусками ударений. Ср. в 4-стопном ямбе (первый стих без ускорения, второй с ускорением на первой и третьей стопах):

Молчáт. /Топóр/ /блеснýл/ с размáху.
И от/скочи́/ла го/лова́.
(Пушкин, «Полтава».)

Как ни кажутся убедительными отдельные примеры, нетрудно привести образцы, в

к-рых пропуск ударения воспринимается не как У., а скорее как замедление, напр.:

Она́ /свежа́/, как бе́ш/ний цве́т,
Взеле́/яный/ в тени́/дубра́вной.
(Пушкин, «Полтава».)

Можно подметить следующую закономерность: воспринимаются как ускоренные те стихи, в к-рых пропущены ударения, четные по отношению к последнему ударению стиха (тонической константе), и как замедленные—стихи с пропуском нечетных от конца ударений. Наличие таких противоречивых разновидностей заставляет отбросить понятие У. как научно необоснованное. *м. ш.*

УСПЕНСКИЙ Глеб Иванович (1843—1902]—выдающийся русский писатель. Р. в семье провинциального чиновника. Учился в гимназии сперва в Туле, потом в Чернигове. Вспоминая о своем детстве и юности, У. рисовал всегда это время мрачными красками. «Вся обстановка моей личной жизни до 20 лет,—писал он,—обрекла меня на полное затмение ума, полную погибель, глубочайшую дикость понятий, неразвитость и вообще отделяла от жизни белого света на неизмеримое расстояние». Окончив курс гимназии в 1861, У. уехал в Петербург и поступил на историко-филологический факультет ун-та. Это было время студенческих волнений, и занятий в ун-те почти не было. Впрочем, У., увлеченный революционными идеями, широко охватившими в то время учащуюся молодежь, мало думал об университетских занятиях; его тянуло к какой-то очень неопределенной, но широкой общественной работе. В 1862 У. переехал в Москву, но и здесь из учения в ун-те ничего не вышло.

Лит-ую деятельность У. начал летом 1862 в педагог. журнале Л. Н. Толстого «Ясная Поляна» (псевдоним—Г. Брызгин). Затем работал в маленьком московском журнале «Зритель». В 1863 Успенский снова уехал в Петербург и здесь начал печататься уже в толстых журналах: в «Библиотеке для чтения» (очерк «Старьевщик»), в «Русском слове» (очерк «Ночью» и др.). По приглашению Некрасова в 1865 он стал сотрудником «Современника» («Деревенская встреча», «Нравы Растеряевой улицы»). Но, несмотря на свой сразу выявившийся крупный лит-ый талант, не имел прочной работы ни в одном крупном журнале. В это время он тратил свой талант на писание мелких очерков в различных мелких журналах («Зритель», «Северное сияние», «Искра», «Будильник», «Женский вестник», «Новый русский базар», Невский сборник «Грамотей», «Неделя», «Модный магазин»). В 1864—1865 он много сотрудничал даже в издании «Северное сияние», где писал тексты к литографиям картин. Нужда заставляла У. в это время писать очень много и спешно. По его словам, за это время им было написано около 60 мелких очерков, начатых и неоконченных, вследствие крайней нужды набросанных кое-как, за 3—5 рублей.

Закрытие правительством в 1866 «Современника» и «Русского слова» поставило У., как и многих других писателей, в еще более трудное положение.

Получив после долгих мытарств возможность печататься в «Женском журнале», У. был в большом затруднении с героями своих начатых произведений, со своими пьяницами, сапожниками и прочими персонажами. Он вынужден был переименовывать героев «Нравов Растеряевой улицы», начатых печатанием в «Современнике», кромсать и портить свои произведения.

Эта тяжелая жизнь лит-ой богемы окончилась в 1868, когда У. начал постоянное сотрудничество в журнале «Отечественные записки», к-рый в это время перешел под редакцию Некрасова и Щедрина. Почти исключительно в этом журнале У. и помещал свои произведения до закрытия его в 1884.

В 1871 (или в 1872) У. поехал за границу, побывал в Германии, а гл. обр. во Франции (в Париже). На этот раз он прожил за границей недолго. В январе 1875 он уехал за границу вторично, пробыв там до конца лета 1875 (Париж, Лондон). Живя за границей, У. сблизился со многими русскими эмигрантами-революционерами (Герман Лопатин, Клеменц, Иванчин-Писарев, П. Л. Лавров и др.).

По возвращении из-за границы У. поступил на службу в управление Сызрано-Вяземской ж. д., но был совершенно не в состоянии вынести атмосферу этого учреждения и общества интеллигентов, ставших под прикрытием лицемерных народолюбивых фраз на службу капиталу, общества «богомамоников», как он выражался. В конце 1875 У. направился в качестве корреспондента в Сербию, к-рая вступила в то время в войну с Турцией. Народники видели в этой войне проявление со стороны сербов стихийного народного движения, и У. хотел на месте разглядеть это движение. Но и здесь У. быстро понял сущность дела. «Никакого славянского дела нет, а есть только сундук»,—писал он.

Вернувшись в Россию, У. в поисках живых народных сил, могущих стать создателями новой жизни, решил поближе присмотреться к русскому крестьянству, на к-рое до этого времени он обращал мало внимания. С этой целью он поселился в деревне в Новгородской губ. [1877]; результатом этих наблюдений У. явилась серия блестящих очерков «Из деревенского дневника». Отсюда в 1878 У. переехал в Самарскую губ., чтобы изучить там жизнь и настроение степного крестьянина. Здесь, в деревне Сколково—для большего удобства наблюдений—он поступил на службу письмоводителем ссудосберегательного товарищества, к-рыми в то время увлекалось много народников. Результатом этих наблюдений был большой очерк «Страстотерпцы мелкого кредита». «Национальная ерунда»,—так коротко определил У. сущность работы этих товариществ.

Осенью 1879 У. поселился в Петербурге, выезжая оттуда довольно часто в Новгородскую губ., где около станции Чудово он построил себе небольшой домик. Эти поездки в деревню давали У. возможность запасаться богатым материалом наблюдений для ряда блестящих очерков на темы деревенской жизни (серии: «Люди и нравы», «Малые ребята», «На родной ниве», «Без определенных заня-



ГЛЕБ УСПЕНСКИЙ
С портрета Н. А. Ярошенко, 1887

тий», «Власть земли», «Волей-неволей» и др.). Время от времени он предпринимал поездки по России (на Кавказ, в Сибирь), к-рые также давали много материала для наблюдательного глаза У. Весной 1884 «Отечественные записки» были закрыты, и У. стал помещать свои очерки гл. обр. в журналах «Русская мысль» и «Северный вестник», а также в газете «Русские ведомости». С осени 1889 у У. начинается нервное расстройство, к-рое, все более и более усиливаясь, переходит в сумасшествие (прогрессивный паралич). Осенью 1892 У. был помещен в больницу для душевнобольных, где и провел последние годы своей жизни. Умер У. от паралича сердца в 1902. Похоронен в Петербурге на Волковом кладбище.

Большинство старых критиков и литературоведов рассматривало У. как народника, хотя и отступавшего в изображении жизни крестьянства, благодаря своей острой наблюдательности, от догмы народничества и от идеализации крестьянства. Такого мнения придерживался Г. В. Плеханов. Мнение это нельзя считать правильным. Исходным моментом в понимании творчества У. должна быть взята точка зрения В. И. Ленина, отмечавшего самостоятельность У. по отношению к народникам. Оценка Успенского Лениным может быть установлена на основании многочисленного использования образов У. и сочувственно приводимой им цитаты из работы раннего русского марксиста Гурвича: «Глеб Успенский одиноко стоял со своим скептицизмом, отвечая иронической улыбкой на общую иллюзию [народников.—*Н. М.*]. Со своим превосходным знанием крестьянства и со своим громадным артистическим талантом, проникавшим до самой сути явлений, он не мог не видеть, что индивидуализм сделался основой экономических отношений не только между ростовщиком и должником, но между крестьянами вообще» (цитируется Лениным в кн. «Что такое „друзья народа“?», Соч., т. I, 158).

Юность Успенского падала на 60-е гг.; в это время сложились его основные стремления. Идеи 60-х гг. оказали на него сильное влияние. Чернышевского Успенский ставил необыкновенно высоко. «Была в Петербурге одна личность,—писал он,—и притом личность такая, что положительно на всю Россию одна. На мое несчастье мне удалось быть свидетелем, как эта личность вдруг стушевалась». Разгром правительством революционного движения 60-х гг., закрытие «Современника» и «Русского слова»—двух руководящих журналов этого движения—было мучительно воспринято У. «Я готов был наложить на себя руки»,—писал он, вспоминая это время.

Трудно изложить положительную систему миросозерцания У. Вспоминая 60-е гг. и среду молодых талантливых писателей, к к-рой он в то время принадлежал, У. писал в своей автобиографии: «Даже малейших определенных взглядов на общество, на народ, на цели русской интеллигенции ни у кого решительно не было». Было неопределенное, но сильное стремление к созданию такого общественного строя, в котором исключалась бы всякая эксплоатация, всякое угнетение, всякая «прижимка». Отсутствие солидного научного образования и незнание иностранных языков (Успенский знал только французский язык) и, следовательно, невозможность знакомиться с движением западноевропейской мысли, при тогдашней бедности русской лит-ры, еще более способствовали этой неопределенности положительного миросозерцания.

Развернувшееся в 60-х гг. движение революционной демократии У. воспринимал как начало широкого общественного движения, как начало коренного перелома всей жизни, всех общественных отношений, как начало «всемирного потопа», как он выражался.

У. обладал необыкновенно сильным, наблюдательным критическим умом. Естественно, что перед ним встал вопрос: какие общественные силы могут стать опорой нового движения? Движение 60-х гг., хотя и имевшее своей основой грядущую, еще только назревавшую в то время крестьянскую революцию, вначале много внимания уделяло городской бедноте, угнетенным и эксплоатируемым слоям городского населения; сюда и обратилось на первых порах внимание У. Изображению этих слоев и были посвящены его первые произведения, а в особенности серии очерков «Нравы Растеряевой улицы» [1866] и «Разорение» [1869]. Результаты наблюдений У. оказались самыми печальными.

В «Нравах Растеряевой улицы» и в «Разорении» У. описывает жизнь и быт города, через к-рый должна пройти строящаяся железная дорога, в к-ром имеется завод (город этот, очевидно, Тула). И здесь он видит те же печальные картины умирания и разорения. У. дал также ряд очерков, посвященных жизни, быту и настроениям столичной бедноты, но и здесь писатель не нашел ничего отрадного. Всюду он видел невероятное духовное убожество, жестокую борьбу из-за куска хлеба, мелкие дрязги и ссоры, а хуже всего с его точки зрения было то, что он не находил в этих задавленных людях попыток протеста, борьбы. «„Растеряева улица“ покорно несет свое бремя—нужду». «Тише воды, ниже травы»—так озаглавливает У. одну из серий своих очерков. «Продолжительные страдания исчезли бесплодно,—пишет он,—не оставив ни одной капли вражды к причинам их». «Неужели—думалось мне—даже такие страдания не оставляют ничего, кроме молчания, бесследно уходят в землю, только страшат и еще ниже пригибают головы?». А про сироту Марфу (рассказ «По черной лестнице») он говорит, что «только в слезах и рыданиях она была свободна».

Это отсутствие протеста У. объясняет, с одной стороны, тем, что нужда слишком придавила этих несчастных людей, а с другой стороны—ощущением своего бессилия, порождающим чувство страха. «Русский человек пуглив, как травленый заяц, и боится вообще, без видимой причины, без наличной опасности».

Но в богатой и обширной галлерее изображенных У. придавленных и пришибленных людей, к-рых жизнь сделала «тише воды, ниже травы», есть одно исключение. Это—один из героев очерков «Разорение»—рабочий Михаил Иваныч.

Михаил Иваныч много претерпел в своей жизни. Он «по ночам ворочал на заводе в огне да пламени». Результатом «прижимки», по объяснению Михаила Иваныча, было «одурение и обнищание простого человека, что и можно было видеть на нашем рабочем, на нашем мужике». Сам Михаил Иваныч избежал этого одурения, ибо судьба столкнула его с революционно настроенным семинаристом Максимом Петровичем. Максим Петрович и его товарищи научили Михаила Иваныча грамоте. От них же он узнал и сущность всей «разбойничьей механики». «Страсть сколько я разбойников увидал»,—говорит Михаил Иваныч. «Стал я тут понимать, почему это наш брат в дырьях, лаптях, например». Мысли, посеянные Максимом Петровичем, не выходят из головы Михаила Иваныча. Он всюду начинает проявлять непокорность и старается помешать окружающему разбойничеству. Работая на заводе, он однажды за какую-то «прижимку» арендатора завода запустил в него камнем, и хотя прямых улик против Михаила Иваныча не было, он все-таки просидел в тюрьме по подозрению шесть месяцев и был прогнан с завода «за бунты». Это еще более укрепило Михаила Иваныча в его негодующем протесте, но все протесты Михаила Иваныча не встречают в провинциальном городке никакого сочувствия. Он остается одиноким и бессильным. Он видит только, что новый уклад, который олицетворяется для него в образе железной дороги, «чугунки», подрывает корни старой прижимки. Здесь, как и в ряде последующих очерков («Книжка чеков» и «Злые новости» и др.), появление чугунки означает для У. начало установления новых, капиталистических отношений. Но Михаил Иваныч не видит вокруг себя элементов, на к-рые мог бы опереться его протест. Мысль Михаила Иваныча обращается к уехавшему в Петербург Максиму Петровичу. Чугунка, развитие капитализма должны помочь ему найти Максима Петровича, помочь рабочему сомкнуться с революционером. С нетерпением ждет он дня, когда пойдет первый поезд чугунки. Он едет на нем в Петербург, но там, несмотря на все свои усилия, он не может найти Максима Петровича, к-рый куда-то бесследно исчез. Вместо него он находит и там только безвольных, дряблых, гибнущих людей «тише воды, ниже трáвы».

В лице рабочего-бунтаря Михаила Иваныча мы видим человека, который «ничего не боится»; он готов к протесту, рвется к нему, но он одинок и не знает путей борьбы. Он хочет укрепить свои силы, сомкнувшись с революционером Максимом Петровичем, но смычка эта не удается. И если оказывается слабым рабочий Михаил Иваныч, оторванный от революционеров, то так же слабы и революционно настроенные городские интеллигенты, не имеющие опоры в широких народных массах. По словам У., это «группа ничтожная численно с собирательным студентом Ивановым во главе».

Побывав за границей—в Германии, Франции, Бельгии, Англии,—У. увидел там совершенно иную картину общественных отношений. Он увидал там прежде всего отсутствие «всеобщего страха»: «Во Франции,—писал он,—народ сам хозяин себе». Он увидал там далее—в особенности в Англии—яркую картину классового расслоения, социальных контрастов и простоту и ясность классовой борьбы, к-рую так пытались затушевать интеллигенты-народолюбцы. В лице расстреливаемых бойцов Парижской коммуны он увидел людей, к-рые с развернутым знаменем смело борются за конечные идеалы коммунизма, в то время как в России он, за редким исключением, наблюдал среди интеллигенции только «коммунаров с возможностью довольствоваться и философией копейки серебром».

В Западной Европе возникновение пролетариата и развитие его классовой борьбы были следствием развития капитализма. Естественно было, что и относительно России Успенский обратил внимание прежде всего на те результаты, к которым ведет у нас начавшееся развитие капитализма. Еще в «Разорении» он отметил, что это развитие наносит удар старым, дореволюционным методам «прижимки».

В 1875 У. поместил в «Отечественных записках» интересный очерк «Злые новости». В нем он описывает перемены, к-рые несет с собой в глухую провинцию начало развития капитализма в виде пароходов и железных дорог. Под их влиянием начинается развал старой патриархальной жизни, а кроме того в мирно спавшее захолустье пришла мысль, пришла потребность думать.

Но Россия того времени переживала период первоначального накопления, т. е. стадию, на к-рой еще слабо сказывалось влияние развития капитализма как силы, порождающей пролетариат. Зато на этой стадии очень резко выступала разрушительная сила капитала, разоряющего массы крестьянства и ремесленников и жестоко их эксплоатирующего. Вероятно, под влиянием этих последних впечатлений У. не закончил своей серии «Злые новости». В 1876 он начал в «Отечественных записках» серию «Новые времена, новые заботы»; в одном из очерков этой серии—«Книжка чеков»—он дал картину хищнического и грабительского действия капитала на деревню, в к-рую он проникает. Итак, надежда на то, что развитие капитализма создаст опору для «всемирного потопа», отодвигалась далеко в будущее. У. сперва обращал очень мало внимания на крестьянство. Обнаружившееся отсутствие опоры среди городских слоев населения, с одной стороны, и развитие народнического движения с его «хождением в народ»—с другой, направили внимание У. в сторону деревни. Но его наблюдения оказываются очень далекими от радужных надежд народников относительно прочности старых «устоев» деревенской жизни—земельной общины, артели, «мира» и т. п.—и возможности развития этих институтов в сторону социализма. У. отчетливо видел, что капитал уже глубоко проник в хозяйственную жизнь деревни и быстро разлагал там старые патриархальные отношения, а на их место устанавливал новые отношения, характеризующиеся властью денег.

«Кто не сер, у кого нужда не съела ума, кого случай или что-либо другое заставило подумать о своем положении, кто чуть-чуть понял трагикомические стороны крестьянского житья, тот не может не видеть своего избавления исключительно только в толстой пачке денег, только в пачке, и не задумается ни перед чем, чтобы добыть ее». «Стройность сельскохозяйственных земледельческих идеалов беспощадно разрушается цивилизацией». «Кулацкий ум и кулацкое знание всегда настолько сильны и основательны, чтобы если не убедить, то заставить молчать небольшую кучку пытающихся рассуждать деревенских людей. А за этой кучкой стоит сплошная масса народа, которая покорно, аккуратно, как машина, выносит на своих плечах тяжелое бремя и старых и новых порядков». «Никакой общественной жизни, никакой общественности тут (в деревне) нет, и практиковать ее не на чем». Если и впредь дело пойдет тем же путем, то «через десять лет—много, много—Ивану Ермолаичу [крестьянин-середняк.—*Н. М.*] и ему подобным нельзя будет жить на свете». Таковы были выводы, к к-рым привели У. уже его первые наблюдения в деревне. У. подчеркивал, что вся жизнь крестьянина того времени всецело определялась властью природы. Природа «вкореняет в сознание крестьянина идею о необходимости безусловного повиновения», повиновения богу, царю, попу, становому. А отсюда вытекало следствие, что для интеллигента-революционера, борющегося против этих авторитетов, нет почвы, нет опоры в деревне. «Для сохранения русского земледельческого типа, русских земледельческих порядков и стройности, основанной на условиях земледельческого труда, всех народных и частных общественных отношений необходимо всячески противодействовать разрушающим эту стройность влияниям; для этого необходимо уничтожить все, что носит маломальски чуждый земледельческому порядку признак: керосиновые лампы, фабрики, выделывающие ситец, железные дороги, телеграфы, кабаки, извозчиков и кабатчиков, даже книги, табак, сигары, папиросы, пиджаки и т. д. и т. д.... Но если бы такое требование было на самом деле предъявлено, то едва ли бы нашелся в настоящее время хоть один человек, который бы определил его иначе, как крайним легкомыслием».

«И выходит поэтому,—заключает У.,—задача поистине неразрешимая: цивилизация идет, а ты, наблюдатель русской жизни, мало того, что не можешь остановить этого шествия, но еще, как уверяет тебя и доказывает сам Иван Ермолаич, не должен, не имеешь ни права, ни резона соваться... Итак, остановить шествия ты не можешь, а соваться не должен».

У.—один из очень немногих представителей революционной демократии, который благодаря сильному уму и глубокой проницательности сумел сохранить революционные идеи 60-х гг. и в условиях 70-х гг. Впрочем, влияние народничества все-таки довольно сильно сказалось на У. в 80-х гг. благодаря тому, что жить и работать ему приходилось в окружении народничества, и в частности благодаря сильному влиянию на него Н. К. Михайловского. Издавая собрания своих сочинений, Успенский иногда не включал в них такие произведения, к-рые резко противоречили народничеству (напр. «Злые новости»). Другие свои очерки он переделывал для собраний сочинений на народнический лад и делал в них купюры. Таким образом в его очерках конца 70—80-х гг. заметна довольно сильная двойственность: с одной стороны, — в особенности там, где он впадает в публицистику,—видна идеализация крестьянства, а с другой стороны, там, где он выступает художником и наблюдателем, мы видим самую трезвую суровую правду о деревне и о крестьянстве. Эта горькая правда возбуждала часто большое недовольство У. среди сентиментально настроенных народников. Так напр. В. Фигнер писала в своих воспоминаниях: «Он живописует лишь одни отрицательные стороны мужика, и тошно смотреть на это жалкое, забитое материальными интересами человеческое стадо... Неужели в деревенской жизни и в душе мужицкой нет просвета?.. Зачем же рисовать мужика такими красками, что никому в деревню забраться не захочется и всякий постарается стать от нее подальше?». В ответ на эти упреки У. с иронической улыбкой отвечал, что от него требуют «шоколадного мужика». Такое же недовольство отсутствием идеализации деревни и суровой правдой о ней мы видим и в статье Плеханова «Об чем спор?», написанной им еще в то время, когда он был народником.

Дарование тонкого художника-наблюдателя предохранило У. от сколько-нибудь последовательного подчинения народничеству. В его очерках не видно таких характерных для народничества черт, как стремление к «слиянию» интеллигента с крестьянством («жутковато и страшновато жить в этом людском океане»,—писал он, имея в виду крестьянскую массу), как идеализация общины, «мира», артели и т. п. «устоев», убеждение в том, что в России нет пролетариата и что ей предстоит особый, не сходный с Западной Европой путь развития к социализму. Вот что писал У. об этой последней идее: «Измученному обществу пришла мысль остановить маховое колесо европейских порядков, увлекавшее нас на ненавистный путь всяческой неправды, нас, которые не хотят ее, которые хотят „по чести“, „по совести“ и все такое... И вот в спицы этого колеса стали засовывать разные препятствия, оказавшиеся, впрочем, весьма ненадежными: колесо продолжало размахивать, вышвыривая те, большей частью бумажные, препятствия, которыми хотели его остановить; славянская раса, славянская идея, православие, отсутствие пролетариата и т. д.—все это, доказанное на огромном количестве листов бумаги, было сломано и растрепано не перестававшим махать колесом, которое как бы говорило при этом русскому человеку: все это вздор; пролетариат у тебя есть и будет в большом количестве... Фарисей! Обманщик! Сам обворовывающий себя и жалующийся на какую-то Европу, обманщик! Лжец, трус, лентяй!»

Итак, никакого самостоятельного для России пути развития к социализму, минуя капитализм, У. не видел. Развитие капитализма и его неизбежную гибель он считал несомненным: «Конечно, купон будет уничтожен, но не так, чтобы очень скоро. Напротив, в его биографии будут еще небывало блестящие страницы»,—писал У. в конце 80-х годов. Развитие капитализма в России по мере того, как оно становилось фактом, все более интересовало У., и в конце 80-х гг. он серьезно намеревался написать серию очерков «О пришествии купона», к-рые он хотел озаглавить «Власть капитала» или «Проступки господина Купона».

В 1887 исполнилось 25-летие лит-ой деятельности У. В числе массы приветствовавших его писем он получил с Урала письмо, написанное группой рабочих, приветствовавших его как своего любимого писателя. У. был в восторге от этого письма, которое показало ему, что те рабочие-одиночки, к-рых он рисовал в «Разорении» в лице Михаила Иваныча, вырастают в крупную общественную силу, к-рая сумеет организовать борьбу против хищничества господина Купона и «прижимки» над «простым человеком». Рост этой новой общественной силы У. отметил в своем ответе «Обществу любителей Российской словесности», избравшему его своим почетным членом, радостно указывая на эти массы нового, грядущего читателя, нового, свежего «любителя словесности».

Значительная независимость от реакционно-утопических идей народничества обеспечила лит-ому творчеству У. ряд преимуществ по сравнению с народнической беллетристикой: У. чужд свойственный ей натурализм, этнографизм, бесформенность. Типичность показа жизни, большая сила критического реализма, яркость сцен отличают очерки У. Ранним произведениям У. («Нравы Растеряевой улицы» напр.) свойственны еще элементы бытовизма. Герои здесь—бытовые маски (Калачев и др.). Но уже в «Разорении» У. дает представление о развитии характера (Черемухин). Правда, многочисленные образы этого времени очень напоминают друг друга (Черепков, Черемухин, П. Хлебников, Певцов и др.). Со времени перехода к деревенской тематике (1877) круг образов Успенского значительно расширяется (разного рода баре и разнообразного положения и состояния крестьяне), причем автора интересует не столько судьба каждого из них в отдельности, сколько общественные интересы, ими представляемые. Отсюда широта и разносторонность социальной характеристики этих образов (Иван Афанасьевич, Иван Ермолаич и мн. др.). В позднейших переделках старых произведений и новых вещах (70—80-е гг.) У. избегает также лексического натурализма, заменяя провинциализмы и диалектизмы общеупотребительными словами. Как и у всех наших революционных просветителей, мы наблюдаем и у Успенского тягу не только к художественной, но и к публицистической пропаганде своих идей. Публицистические элементы его очерков значительны. Да и в самой структуре его художественных произведений эта особенность резко сказывается прежде всего в сюжетостроении: действие ведет обычно сам автор, отнюдь не прячась за поступки героев, открыто доказывая ими свои идеи. Успенский в основном писал в жанре очерков. Пытливая, напряженная мысль У., стремившаяся прежде всего к открытию новых сторон русской жизни, не успевала обобщать ее явления в сложных формах повестей и романов.

Библиография: I. Сочинения, 8 тт., изд. Ф. Павленкова, СПБ, 1883—1886; то же, 3 тт., со вступ. статьей Н. Михайловского, издан. то же, СПБ, 1889—1891 (несколько раз переиздавалось при жизни автора без изменений); Полное собрание сочинений, 12 тт., изд. Б. К. Фукса, Киев, 1903—1904 (наиболее полное изд., осуществлявшееся при участии сына писателя А. Г. Успенского; в т. XII напечатаны 22 рассказа, не включавшиеся ранее в собр. соч. У., и библиограф. указатель к сочин. У.); то же, с биограф. очерком, сост. Н. Рубакиным, 6 тт., изд. А. Ф. Маркса, СПБ, 1908 (повторение предыдущего изд.); то же, 6 тт., изд. Лит.-изд. отдела Комиссариата народн. просвещения, П., 1918 (перепечатка предыдущего изд.); Избранные произведения. Под ред. И. П. Кубикова, Гиз, М., 1926; Сочинения и письма в одном томе, под ред. Б. Г. Успенского и др., Гиз, М.—Л., 1929; Избранные рассказы, Гос. изд. худож. лит-ры, Л., 1934; Избранные произведения, Ред., комментарий и биографич. очерк А. С. Глинки-Волжского, Гослитиздат, М., 1935; Несобранные произведения, Ред., предисл. и примеч. Р. П. Маториной, т. I, Гослитиздат, М., 1936 (опубликовано 30 произведений У., относящихся к 60—70-м гг.).

II. Высказывания В. И. Ленина об У. см. по «Справочнику» к II и III изданиям сочинений В. И. Ленина, М., 1935; Никитин П. [Ткачев П. Н.], Литературные этюды. Недодуманные думы. (Сочин. Г. Успенского), «Дело», 1872, 1; Его же, Беллетристы-эмпирики и беллетристы-метафизики, «Дело», 1875, III, V, VII; Его же, Мужик в салонах современной беллетристики, «Дело», 1879, III, VI—IX; Все три статьи перепеч. в «Избранных сочинениях» П. Н. Ткачева, ред. Б. П. Козьмина, тт. 2, 3 и 4, М., 1932—1934; Плеханов Г. В., Наши беллетристы-народники. Ст. 1. Г. И. Успенский, «Социал-демократ». Лит.-политич. сб., кн. 1, Женева, 1888 (и в «Сочин.», т. X, М.—Л., 1924); Протопопов М., Литературно-критические характеристики, СПБ, 1896; Горнфельд А., Эстетика Гл. Успенского, в сб. «На славном посту», СПБ, 1901; Короленко В., О Глебе Иваныче Успенском, «Русское богатство», 1902, V; Луначарский А. В., Журнальные заметки, «Образование», 1904, IV; Воровский В. В., «Лишние люди», «Правда», 1905, VII (и в «Сочин.», т. II, М., 1931); Овсянико-Куликовский Д. Н., Собр. соч., т. VIII, История русской интеллигенции, ч. II, СПБ, 1911; Аптекман О. В., Глеб Иванович Успенский, М., 1922; Иванчин-Писарев А., Из жизни Гл. Ив. Успенского (По воспоминаниям), «Красная новь», 1925, VII—VIII; Войтоловский Л., Трагедия Глеба Успенского, «Звезда», 1927, № 9; Чешихин-Ветринский В., Г. И. Успенский. Биограф. очерк. Ред. и вводная статья П. Н. Сакулина, изд. «Федерация», М., 1929 (здесь же и библиография); Леткова Е., Про Глеба Ивановича, Воспоминания, «Звенья», сб. 5, М., 1935; Глаголев Н., Художественный очерк Глеба Успенского, «Худож. лит-ра», 1935, № 9; Глинка-Волжский А. С., Глеб Успенский в жизни. По воспоминаниям, переписке и документам. Вступ. ст. Н. Мещерякова, изд. «Academia», М.—Л., 1935.

Н. Мещеряков

УСПЕНСКИЙ Николай Васильевич [1837—1888]—русский писатель. Р. в семье священника в селе Ступине, Ефремовского уезда, бывш. Тульской губ. Двоюродный брат Глеба Успенского. Учился в духовной семинарии, а затем в медико-хирургической академии и Петербургском ун-те, но курса не окончил. Лит-ая деятельность началась в 1857 («Старуха», напечат. в «Сыне отечества»). Успенский, сблизившись с Некрасовым и Чернышевским, стал сотрудником «Современника». В 1861 по совету и при поддержке Некрасова Успен-

ский ездил в Париж и Италию, где знакомился с западноевропейской жизнью. В этом году У., резко настроенный против самодержавия, «обманувшего народ», был наиболее близок к революционно-демократическому лагерю. Обидевшись на Некрасова, У. порвал с «Современником». В дальнейшем пробовал быть учителем (в Яснополянской школе Л. Н. Толстого, в Оренбурге и Москве) и продолжал писать, печатаясь в «Отечественных записках» и «Вестнике Европы». Педагогические занятия малоуживчивого У. кончились отставкой. В 1878 У. женился, а с 1884, после смерти жены (1881), началась бродяжническая, полная голода и нужды жизнь. У. продолжал писать теперь в «Русском вестнике» и бульварном «Развлечении». Одинокий и забытый, Успенский кончил жизнь самоубийством.

Ранние рассказы У. («Старуха», «Поросенок», «Грушка», «Змей» и др.) посвящены изображению дореформенной деревни и отражают радикальные демократические настроения писателя, его идейную близость к революционно-демократической интеллигенции. Показывая в этих рассказах забитость, бесправие и неразвитость крестьянской среды, У. выступал против крепостного строя и либерализма («Хорошее житье», «Сельская аптека»). Глубоко реалистический характер рассказов У., раскрывавших истинное положение крестьянства, обеспечил им широкий успех. Наиболее выдающимся рассказом был «Обоз» [1860], посвященный жизни неграмотного и забитого крепостного крестьянина.

Правда, показанная У., и глубокое сочувствие писателя народу обусловили высокую оценку рассказов революционно-демократической критикой. В статье «Не начало ли перемены?» Чернышевский приветствовал У., сумевшего «глубоко заглянуть в народную жизнь и так ярко выставить... коренную причину ее тяжелого хода».

В дальнейшем У. написал ряд рассказов и очерков, описывающих провинциальную среду («Уездные нравы»), знакомое ему духовенство («Работник», «Бурсацкие нравы» и др.), учительство, студенчество («Студент», «Межедворов» и др.) и фабричных рабочих (пьеса «Странницы»), не оставляя однако и деревенской тематики. Большинство новых произведений У. успеха не имело, в особенности в силу того, что они потеряли свою остроту, стали описательными. Наиболее художественно ценные повести У. этого периода—«Федор Петрович» [1866], «Старое по-новому» [1870], написанные о буржуазии и земстве в деревне, прошли незамеченными. Народническая критика (Скабичевский) резко выступала против У., произведения к-рого чужды народнической идеализации общинных «устоев». Постепенно У. стал «забытым писателем», творчество к-рого, как одного из «шестидесятников» и соратников революционно-демократической реалистической лит-ры, снова привлекло к себе внимание лишь после Великой Октябрьской социалистической революции.

Основное значение очерков У. определяется их правдивостью, силой критического реализма, свойственной им. Наиболее ярким средством художественной характеристики, каким располагал У., был язык его героев. У. очень умело воспроизводил многообразие оттенков разных говоров, охотно прибегал к сказу (напр. «Поросенок», рассказанный деревенской просвирней, «Грушка»—торговцем, «Хорошее житье»—целовальником, и т. д.). Очерки У. подчас подымались до уровня тонко написанных новелл, избегая прямой, голой тенденциозности, выражая идею прежде всего показом самой жизни. Так в «Хорошем житье» он обличает кабатчика, не говоря от себя ни единого дурного слова о нем. У Успенского мы находим ряд рассказов, где он прибегает к шаржу и гротеску («Обоз», «Змей» и др.). Это были зародышевые формы того же рода, какой нашел себе место в творчестве Щедрина, в его «Истории одного города», в «Сказках». Как и Щедрина, У. толкало к гротеску остро ощущавшееся просветителем противоречие между действительной и разумной жизнью. Гротескные сцены и образы У. не имели, разумеется, силы и глубины щедринской сатиры. При всех достоинствах своих очерков У. все же часто не шел дальше натурализма и шаржа.

Библиография: I. Рассказы, 2 чч., СПБ, 1861; Рассказы, ч. 1—3, СПБ, 1864; Новые рассказы, СПБ—М., 1867; Новейшие рассказы, СПБ—М., 1871; Картины из русской жизни, 3 тт., СПБ, 1872; Повести, рассказы и очерки, 3 тт., М., 1876; Сочинения (Повести, рассказы и очерки), 4 тт., М., 1883; Рассказы, СПБ, 1886; Из прошлого, М., 1889; Собрание сочинений, ред., вступ. стат. и прим. К. Чуковского, ГИХЛ, М.—Л., 1931; Сочинения (Подготовка текста, статьи и комментарии К. И. Чуковского), т. I, изд. «Academia», Москва—Ленинград, 1933.

II. [Чернышевский Н.], Не начало ли перемены? «Современник», СПБ, 1861, ноябрь, и в Полн. собр. сочин. Н. Г. Чернышевского, изд. М. Н. Чернышевского, т. VIII, СПБ, 1906; [Достоевский Ф.], Рассказы Н. В. Успенского, «Время», П., 1861, декабрь; Головачев Ап., Рассказы Н. В. Успенского..., «Современник», СПБ, 1864, май; Ткачев П., Разбитые иллюзии, «Дело», СПБ, 1868, № 11 и 12; то же в кн.: Ткачев П. Н., Избр. соч., т. I, М., 1932 [в серии: Историко-революционная библиотека, № 2—3 (LXXIX—LXXX)]; Бельчиков Н., Н. Успенский и классовая борьба в критике 60—70 гг., «Литература и марксизм», М., 1931, кн. 6 (перепеч. в кн.: Бельчиков Н., Народничество в литературе и критике, М., 1934); Чуковский К., Николай Успенский, его жизнь и творчество, вступ. ст. в кн.: Успенский Н., Сочинения, т. I, изд. «Academia», М.—Л., 1933.

III. Мезьер А. В., Русская словесность с XI по XIX столетия включительно, ч. 2, СПБ, 1902; Успенский Н. В., Сочинения, т. I, изд. «Academia», М.—Л., 1933 [см.: «Хронологич. канва жизни и творчества Н. Успенского», «Библиография»]. *А. Е.*

УТКИН Иосиф Павлович [1903]—современный поэт. Р. в интеллигентной еврейской семье в Китае, на ст. Хинган Восточно-Китайской ж. д. Учился в Иркутской гимназии. В 1920 ушел добровольцем в Красную армию. Печатается с 1923.

Большинство стихотворений У. первого периода посвящено темам войны—гражданской и империалистической. Для поэта характерна романтическая трактовка этих тем и своего рода эстетское приукрашивание войны: «Красивые, во всем красивом, они несли свои тела...». «А впереди, как лебедь тонкий,... скакал безусый офицер». У. восторженно воспевает бои, атаки, часто поэтизируя военный героизм сам по себе, безотносительно к его

цели («Атака», «Барабанщик» и др.). В стихах о войне отразился отвлеченный гуманизм поэта, затушевывающего социальную сущность империалистической и гражданской войн. Особенно в этом отношении показательна «Песня о матери» [1925], в к-рой мать проклинает сына, вернувшегося с фронта, за то, что он убил «семнадцать».

Наиболее популярное произведение У.— «Повесть о рыжем Мотеле» [1924—1925]. Ее основной мотив—отстаивание права маленького человека из трудящейся бедноты на счастливую жизнь. Правда, счастье понимается в «Повести» узко, лишь как личное благополучие. Главный герой—портной Мотеле—является по существу мечтателем, а не активным борцом за переделку действительности. Он противопоставляет счастью богачей свою полунищую судьбу обойденного, но не поднимается до сознательной ненависти к ним. Тонкий юмор и легкая ирония, передача интонации еврейского языка, лексики еврейского местечка, употребление языковых образов, тесно связанных с изображаемым бытом («Висели пуговки звезд и лунная ермолка», «Дни затараторили, как торговка Мэд»), придают своеобразный отпечаток, лирическую окрашенность всему произведению. Поэма насыщена бодростью, оптимизмом—настроениями, характерными для всего творчества У.

В последующие годы в поэзии Уткина прорываются иногда настроения успокоенности. Переход от гражданской войны к нэпу воспринимается поэтом как осуществление заветной мечты о тихом счастьи: «Мне за былую муку покой теперь хорош».

Эти настроения были недолговременны, и в своих дальнейших стихах У. стремится ответить на новые запросы современности. В произведениях «Герой нашего времени», «По дороге домой» [1934] выступает лирический образ поэта-интеллигента, жалующегося на свою неполноценность, пытающегося найти нужные слова, новые темы, стоящие на уровне эпохи. Поэту «хочется встать эпохе во фланг и рост», среди пролетариата ищет он «героя из героев».

В дальнейшем [1934—1935] Уткин опять возвращается к темам гражданской войны («Песня о ресторане „Крит“», «Сибирская песня», «Комсомольская песня», «Бой»). В этих стихах Уткин рвет с былыми эстетствующими тенденциями, стремясь реалистически осмыслить действительность. Обновляется словарь Уткина, удачно использующего иногда художественные приемы фольклорного, частушечного творчества («Батя», 1934). Поэзии У. свойственны жизнерадостный, веселый юмор, задушевный лиризм, острота и меткость характеристик отдельных персонажей. Но наряду с этим язык временами небрежен, образы не отточены и штампованы, отделка стиха недостаточна.

Библиография: I. Повесть о рыжем Мотеле, господине инспекторе, раввине Иссайе и комиссаре Блох, М., 1926 (неск. изд.). Первая книга стихов, Гиз, М., 1927 (5-е изд., М., 1931); Изморозь, М., 1927; Герой нашего времени, «Молодая гвардия», 1930, № 1, Публицистическая лирика, изд. «Огонек», М., 1931; Стихи о войне, Гихл, М., 1933; Милое детство. Поэма, изд., «Молодая гвардия», М., 1933; Избранные стихи, Гослитиздат, М., 1935 и М., 1936; Стихи, изд. «Молодая гвардия», [М.], 1935; Стихи, издание, «Советский писатель», Москва, 1937.
Н. Любович

У-ЦЗИН [Пятикнижие] — общее название для следующих пяти конфуцианских канонических книг: И-цзин (Книга перемен, излагающая особую систему гадания, дополненная впоследствии комментариями в виде т. наз. «10 крыльев», дающих космогоническую систему древних китайцев); Ши-цзин (Книга гимнов и песен, *см.* «*Ши-цзин*»); Шу-цзин (Книга записанных преданий—эпическое произведение, излагающее ритмической прозой легенды об образовании китайского народа и о древней его истории); Ли-цзи («Записки о совершенном порядке вещей, правления и обрядов»,—регламентирующие общественные отношения, религиозные обряды и т. п. и заключающие в себе сведения об идеальной, с конфуцианской точки зрения, системе правления древних царей, о древнем календаре и т. д.); Чунь-цю—летопись княжества Лу, написанная по преданию самим Конфуцием, хотя последние записи в этой летописи трактуют и о событиях, имевших место после его смерти. Чунь-цю дает нам не столько изложение самих событий, сколько крайне лаконическую оценку их с точки зрения конфуцианской политической морали. У-Ц. является древнейшим китайским лит-ым памятником и содержит весьма ценные сведения по древней истории китайского народа. Однако этим сведениям нельзя вполне доверять. Ученые, восстанавливавшие древние книги (в основном составленные в VI—V в. до н. э.) при династии Хань, стремились приспособить их к политическому строю своей эпохи и поэтому прибегали либо к окружению древнего текста соответствующим комментарием, либо к интерполяциям и даже к прямой фальсификации текста. У-Цзин дошла до нас в столь ненадежной ханьской редакции, что требует еще большой филологической работы для отделения древнего текста от позднейших наслоений.

Библиография: Legge J., The Chiness Classics, L., 1870; Schi-King, übersetzt v. V. Strause, Heidelberg, 1880; Legge J., The Yih King в серии: Sacred books of the East, v. XVI, Oxford, 1882; Giles H., A History of Chinese Literature, 1901; Couvreur S., Chou King, P., 1916; Couvreur S., Cheu King Recueil de poésie, Paris, 1927; Васильев В. П., Очерк истории китайской литературы, Петербург, 1880.
А. Штукин

УШАКОВ Николай Николаевич [1899—]— современный поэт. Р. в Ростове. Окончил гимназию, учился на юридическом факультете в Киеве. Печататься начал в 1923 в киевской газете «Пролетарская правда». Непродолжительное время состоял в группе конструктивистов, хотя на творчестве У. резче всего сказалось влияние Пастернака, Асеева, отчасти акмеистов. Первая книга У.—«Весна Республики» [1927]. Стихи этого сборника посвящены размышлениям о творчестве, об эпохе великой социалистической революции, о человеке, о природе. С самого начала У. проявил себя певцом социалистической техники. Образы паровоза, мотоциклета, аэроплана, турбин, бронепоезда неоднократно варьируются в его стихах. Однако за вещью, за машиной всегда чувствуется человек, творческая мощь, его героическое и трудовое нача-

ло. Лирика У. проникнута радостным, жизнеутверждающим настроением: «... кто смеет говорить о смерти, когда в Республике весна». В последующих книгах «30 стихотворений» [1931], «Горячий цех» [1933] Ушаков расширяет свою тематику, обращаясь к революции 1905, к истории гражданской войны (интересен цикл стихов о немецкой оккупации Украины), к темам искусства, Западной Европы и т. д. Кроме того тема природы все шире и свободнее начинает входить в поэзию Ушакова. Однако природа не противопоставляется миру техники, а органически сочетается с ним в единое целое («Подсолнух сказал мне:—Я здесь живу и, видите, дружен с домнами»). На формальные особенности У. постепенно все большее влияние начинает оказывать русская классическая поэзия в лице Пушкина и Тютчева. Если раньше поэзия классиков использовалась им гл. обр. в пародийном плане (стихи «В двенадцать часов по ночам», «Три лангштурмиста» и некоторые др.),—то теперь классическое наследство У. осваивает естественнее и органичнее. Близкий по своему стилю больше всего к Пастернаку (ср. лирическую многопланность, неожиданность ассоциаций, свободное введение в лирическую ткань неологизмов и прозаизмов, интонационную структуру стиха), У. все более стремится к реалистически точному описанию деталей, к афористичной краткости. Последние произведения поэта (см. книгу «Мир для нас», 1935, и последующие стихи) говорят о некоторой исчерпанности его приемов, о начинающемся самоповторении, о недостаточной творческой самостоятельности. Иногда его последние стихи производят впечатление случайно подобранных ярких импрессионистических деталей, недостаточно органично сцепленных между собой. Ряд стихов страдает также некоторой нарочитой лит-ой усложненностью, перегружен лит-ыми намеками, ассоциациями и цитатами. У. известен также как хороший переводчик украинской поэзии.

Библиография: I. Весна республики, изд. «Молодая гвардия», М., 1927; 30 стихотворений, 2-я книга, ГИХЛ, М.—Л., 1931; Самое простое, «Библиотека коммуны писателей», Киев, 1931; Горячий цех, изд. «Советская литература», М., 1933; Календарь, Огиз, «Молодая гвардия», Москва, 1933; Повести, 5-я книга стихов. Харків—Київ, 1933; Стихотворения, Харків—Київ, 1933; Избранные стихи, Гослитиздат, М., 1935; Мир для нас, Гослитиздат, Москва, 1935; Київ, Державне літературне видавництво, Київ, 1936; Избранные стихи, Гослитиздат. Москва, 1936; Земляки, Держлітвидав, Київ, 1937. Переводы: Поэты Советской Украины, Харьков, 1936. Книги для детей: В поле на воле, издание «Культура». Киев, 1928; Лето, изд. «Культура», Киев, 1928; Ярославский вокзал, изд. АРП, Киев, 1928; Дедушкин огород, изд. «Культура», Киев, 1929. *А. Т.*

УЭБСТЕР Джон [J. Webster, 1580?—1625?]—англ. драматург, современник Шекспира. Биографических данных об У. не сохранилось, известно лишь, что он был сыном портного. Творчество У. охватывает 1602—1624 гг. До 1612 в сотрудничестве с драматургами Деккером, Марстоном, Гейвудом и др. У. пишет ряд пасторальных и бытовых комедий и мещанских фарсов.

Все они отличаются художественной незрелостью; юмор не был стихией мрачного У., слава его покоится на двух шедеврах: «The White Devil», 1612 (перев. на русский язык Аксеновым под загл. «Белый дьявол») и «The Duchess of Malfi», 1614 («Герцогиня Мальфи»). Перу Уэбстера принадлежит также трагикомедия «The Devil's Law Case», 1620 («Процесс дьявола»). Ему раньше приписывалась трагедия «Аппий и Виргиния», но R. Brooke в 1911 доказал, что она написана Гейвудом. Сюжетом «Белого дьявола» послужили исторические события Италии эпохи Медичи, в центре к-рых фигурирует знаменитая куртизанка Виттория Коромбона, а фабула «Герцогини» заимствована из новеллы Банделло, переведенной Пэйнтером в сборнике «Дворец наслаждения».

В своем показе распущенности двора, аристократической олигархии и всесильного католического духовенства, У. всецело стоит на позициях гуманизма.

В жанровом отношении трагедии У. принадлежат к «трагедиям крови», восходящим к «Испанской трагедии» Кида, и в них мы находим весь реквизит этого жанра: мрачную фантастику (сцена на кладбище, замогильный голос герцогини), эффекты ужаса (пляска умалишенных и сцена с могильщиком), нагромождение преступлений (умерщвление детей и мужа), гиперболизацию человеческих страстей и сублимированную патетику. Особенной яркостью отличается образ Виттории Коромбоны, проникнутой жестокостью и лицемерием.

Композиция У. грешит отсутствием логической связи между отдельными сценами и недостаточной четкостью сюжетного построения (напр. отдельные акты «Белого дьявола» и бледный V акт в «Герцогине»), но сжатость и художественная выразительность языка, представляющего собой чередование прозы и стихов, лирическая насыщенность, мрачный пафос его метафор обеспечивают У. место не только гениального драматурга, но и выдающегося поэта.

Библиография: I. На русском языке: Аксенов И. А., Елизаветинцы, вып. I, кн-во Центрофуга, М., 1916 (здесь дан пер. «Белого дьявола»).

II. Complete works, ed. by F. L. Lucas, 3 vls, L., 1927 (лучшее изд. соч. V, обширная лит-ра в т. I); Gnoli D., Vittoria Accoramboni, Firenze, 1870; Gosse E., C. Webster, в кн. Seventeenth-century studies, 2 nd ed., L., 1885; Symond J. A., Renaissance in Italy, L., 1886; Его же, Italian Byways, L., 1883; Dictionary of National Biography, ed. by S. Lee, v. LX, L., 1899 (нуждается в поправках); Stoll E. E., John Webster, periods of his work..., Boston, 1905 (Лучшее исследование о творчестве Уэбстера); Crawfeord C., Collectanea, 2 vls, L., 1906—1907; Swinburne A. C., The Age of Shakespeare, L., 1908; Pierce F. E., The Collaboration of Webster a. Dekker, N. Y., 1909; Brooke R., John Webster and the Elisabethan Drama, L., 1916. *Н. Е.*

УЭЛЛС Герберт Джордж [Herbert George Wells, 1866—]—современный английский писатель. Р. в семье разорившегося лавочника; вынужден был еще в юности перепробовать разные профессии. Работал аптекарским учеником, посыльным, приказчиком, а после окончания Педагогической академии—учителем. Получив стипендию, Уэллс занимался в университете биологией под руководством Гексли.

Лит-ую деятельность У. начал как фельетонист и очеркист (газета «Pell-Mell»). Известность Уэллсу создали романы: «Человек-

невидимка» (The Invisible Man, 1897) и «Борьба миров» (The War of the Worlds, 1898); хотя первым опытом У. в области научной фантастики был выдающийся роман «Машина времени» (The Time Machine, 1895), но этот роман прошел незамеченным. Уже эти романы начинают столь характерную для У. линию научной фантастики, в к-рой писатель стремится перейти грани достигнутого, обогнать



данные современной науки, предугадать грядущий прогресс технической мысли. У. действительно в отдельных случаях удавалось «заглянуть в будущее». Так он еще при первых полетах Райта предсказал огромную роль авиации в войне («Война в воздухе»—The War in the Air, 1908); У. предсказал возможность использования внутриатомной энергии («Освобожденный мир»—The World set Free, 1914); он создал фантастические романы, посвященные успехам физиологии: «Остров доктора Моро» (The Island of Doctor Moreau, 1896), «Пища богов» (The Food of the Gods, 1904), и на сюжеты межпланетных путешествий («Война миров», «Первые люди на луне»—The First Men in the Moon, 1901 и др.).

Характерной чертой не только научно-фантастических романов, но и всего творчества У. является обостренное внимание писателя к социальным проблемам. У. творит в эпоху империализма, в эпоху обострения социальных противоречий капитализма, достигшего своей высшей и последней стадии. Рост рабочего движения, хаос монополий и конкуренции, углубляющийся антагонизм классов—все это убеждает У. в неизбежном вырождении капитализма.

В «Машине времени», где действие перенесено в 802701 год, У. рисует общество капиталистов, выродившихся в элоев (прекрасные ничтожества), и пролетариев, выродившихся в морлоков—полуслепые существа, живущие под землей.

Уже в этом романе проявляется характерная для У. двойственность: восторженная вера в прогресс науки и техники и глубокий пессимизм в области социальных отношений. В романе «Первые люди на луне» его герой застает и на луне антагонизм классов, показанный в гипертрофированных образах.

В этих фантастических романах У. дает своеобразное отражение противоречий капиталистического общества, проецированных в будущее или перенесенных на другую планету.

Космическая фантастика У. придает еще большую остроту обнажаемым им реальным противоречиям общественной жизни на земле, но У. не понимает исторической ограниченности противоречий буржуазного строя. У. не верит в революцию, и в самых своих дерзких утопиях он не выходит за пределы буржуазного общества.

Гуманизм У., его критика современного общества носит чисто рационалистический характер. Он восстает раньше всего против хаоса, против анархии современного общества, он хочет его упорядочить путем реформ и просвещения. У. идеалистически рассматривает проблему социального переустройства, как проблему медленной эволюции, руководимой интеллигенцией, прежде всего—технической. Он проповедует эту идею в произведениях: «Современная утопия» (A Modern Utopia, 1905), «Новый Маккиавелли» (The New Machiavelly, 1911). В последнем произведении У. отступает от идей фабианского—социал-реформистского—общества, к к-рому одно время примыкал, выразив чисто фабианские мысли в таких публицистических произведениях, как «Новый мир для старого» (New Worlds for old, 1908) и «Первое и последнее» (First and Last Things, 1908); по существу, несмотря на внешний разрыв с фабианцами, У. до сего дня не освободился от их теорий. В военные и послевоенные годы У. выразил настроения буржуазной интеллигенции, судорожно цеплявшейся за мистику и религию для оправдания смысла жизни. В это время им был написан ряд романов, проповедующих своеобразный деизм и «богоискательство». «Ибо вера в бога,—писал он еще ранее в „Прозрениях“ (Anticipations, 1902),—означает оправдание всего бытия» [«Бог—невидимый король» (God—the invisible King, 1917), «Душа епископа» (The Soul of a Bishop, 1917); «Джоан и Петер» (Joan and Peter, 1918), «Неумирающий огонь» (The Undying Fire, 1919) и др.].

У.—автор фантастических романов более известен нашему читателю, чем У.—бытописатель английского общества, автор реалистических романов, изображающих жизнь английской буржуазии и интеллигенции. В целом ряде романов («Колеса фортуны»—The Wheels of Chance, 1896, «Любовь и мистер Льюишем»—Love and Mr. Lewisham, 1900, «Киппс»—Kipps, 1905, «Анна-Вероника»—Ann Veronica, 1909, «Белби»—Bealby, 1915, «Страстная дружба» —The Passionate Friends, 1913, «Жена сэра Айзека Харманa»—The wife of sir Isaak Harman, 1914 и др.) У. пытается решить проблему подлинной любви и изображает противоречия буржуазной семьи (один из его романов называется «Брак»—Marriage, 1912); с иронией и печалью рисует образ маленького человека, мел-

кого буржуа (вроде «Мистера Полли»—The History of Mr Polly, 1910), живущего в обстановке затхлого мещанства, не удовлетворенного жизнью и обреченного метаться в замкнутом кругу; или, наконец, как в «Тоно-Бэнгей» (Tono-Bangay, 1909), создает сатирическую картину косности и тупости буржуазно-аристократической Англии. Особенно характерны в этих романах сатирические нападки на интеллигентов, превратившихся в обывателей, и на социальный строй, принудивший их к этому.

Примыкающий по жанру к бытовым романам «Мир Вильяма Клиссольда» (The World of William Clissold, 1926), созданный У. в период частичной стабилизации капитализма, является по существу философским и программным произведением. Здесь У. приходит к ложной теории «организованного капитализма», мирового треста, уничтожающего государственные границы, в к-ром ведущую роль играет уже «просвещенный капиталист», совместивший знание и «аристократизм духа» с богатством.

Несмотря на острую критику хаоса и нелепости буржуазного строя, «Мир Вильяма Клиссольда» и «В ожидании» (Meanwhile, 1927) свидетельствуют о том, что У. продолжает отрицать революционную борьбу как выход из общественных противоречий. Энгельс и Ленин дали развернутую характеристику фабианства, к-рая выясняет многое в творчестве У. Энгельс писал, что фабианцы понимают неизбежность социального переворота, но «страх перед революцией—их основной принцип» (письмо от 18 янв. 1893). «Это высокомерные буржуа, милостиво снисходящие к пролетариату, чтобы освободить его сверху, если бы только он захотел понять, что такая серая, необразованная масса не может сама себя освободить и ничего не может достигнуть без милости этих умных адвокатов, литераторов и сентиментальных баб» (письмо от 11 ноября 1893). Ленин считал, что «самое законченное выражение оппортунизма и либеральной рабочей политики мы имеем, несомненно, в „Фабианском Обществе“» (т. XVIII, стр. 138).

Фабианство У. сказалось и в отношении его к Великой Октябрьской социалистической революции. В 1920 У. посетил нашу страну и написал об этом книгу «Россия во мгле» (Russia in the Shadows), из к-рой явствует, что У., находясь во мгле фабианства, не понял сущности социалистической революции. Утопист и фантазер, он стал скептиком, как только столкнулся не с законами капитализма, а с практикой социалистического строительства. Автор романов о 8027 веке назвал ленинский план электрификации «утопией», «плодом богатой фантазии», а Ленина—«кремлевским мечтателем». Всего лишь через полтора десятилетия, во время второго приезда в СССР [1934], У. вынужден был признать, что мечта Ленина стала реальностью. Но У. попрежнему не мог понять значения нашей стройки и защищал в беседе с тов. Сталиным идеи технократии и социализма «по Рузвельту». Тов. Сталин указал У. на несостоятельность этих идей: «Капиталист прикован к профиту, его никакими силами оторвать от него нельзя. И капитализм будет уничтожен не „организаторами“ производства, не технической интеллигенцией, а рабочим классом, ибо эта прослойка не играет самостоятельной роли».

Характерно, что в творчестве последнего времени эти утопические идеи У. нашли выражение в возврате к жанру фантастического романа. В киноповести «Облик грядущего» [1935] «аристократия духа» приводит к гармонии мир, опустошенный будущими империалистическими войнами. У. надеется на изменение даже биологической природы людей («Рожденные звездой»—Star begotten, 1937), проводимое марсианами.

Являясь свидетелем острого кризиса буржуазного строя и его культуры, У. в своем романе «Игрок в крокет» наряду с гневными сарказмами по адресу политически индифферентного и тупого английского обывателя-буржуа выражает тревогу перед угрозой реакции. У. изображает ее в виде отвратительного чудовища из «Каинова болота». Но Уэллс не преодолел своей буржуазной ограниченности, не встал на путь деятельной борьбы с реакцией, не признал, что только пролетарской революцией может быть создан новый, радостный мир. Отсюда неуверенность Уэллса, его политические и творческие шатания.

Библиография: I. The Scientific romances of H. G. Wells, with an introd. by the author, L., 1933. На русский язык переведены: Собрание сочинений, 12 тт., изд. «Шиповник», СПБ, 1908—1911 [пер. А. Анненской, Т. Богданович, В. Тана, К. Чуковского и др.; лучшее из дореволюц. изд.]; Собрание сочинений, 12 тт., изд. И. Д. Сытина, М., 1909 [прилож. к журн. «Вокруг света»]; Полное собрание фантастических романов, под ред. М. Зенкевича, 15 тт., «ЗиФ»—ГИХЛ, М.—Л., 1929—1931 [вышли тт. 3—10 и 12—15]; Мир Вильяма Клиссольда, пер. Н. П. Вельмина и др., Гиз, Москва—Ленинград, 1928; Облик грядущего. Киноповесть. Пер. С. Г. Займовского, изд. Журн.-газ. объединения, М., 1937; Игрок в крокет, Лондон, 1937.

II. Сталин И., Беседа с английским писателем Г. Д. Уэллсом, 23 июля 1934 г., Партиздат, [М.], 1935; Рапопорт С. И., По поводу «Новой утопии», «Вестник Европы», 1906, март; Брагинский М., Уэльс и социализм, «Северные записки», 1913, август; Балашов П., О Герберте Уэллсе, «Лит. критик», 1937, кн. 12; Никулин Л., Три встречи с Г. Уэллсом, «Лит. газета», 1932, № 19 (188) от 23/IV; Олеша Ю., Заказ на страшное, «Тридцать дней», 1936, № 2 [о «Невидимке»]; Brooks V., The world of H. G. Wells, N. Y., 1915; Beresford J. D., H. G. Wells, N. Y., 1915; Guyot E., H. G. Wells, P., 1920; Richter H., H. G. Wells, «Anglia», Halle, 1922, Bd. 46; Hopkins R. T., H. G. Wells, Personality character, topography, L., 1922; Brown I., H. G. Wells, L., 1923; Connes G., Etude sur la pensée de Wells, P., 1926; Cross W. L., Four contemporary novelists, N. Y., 1930; West G., H. G. Wells, L., 1932.

III. Chappell F. A., Bibliography of H. G. Wells, Chicago, 1924; Wells H. G., The works of H. G. Wells, 1887—1925. A bibliography, dictionary and subject index, L., 1926; Connes G. A., Dictionary of the characters and scenes in the novels, romances and short stories of H. G. Wells, Dijon, 1926. *М. Заблудовский*

УЭЛШ [James Wellsh, 1881—]—современный английский лейбористский писатель, член независимой рабочей партии, известен как автор «Песен горняка» (Songs of a miner), сборника лирических стихотворений и двух повестей из жизни шотландских углекопов: «Подземный мир» (The Underworld, 1924), «Морлоки» (The Morlocks, 1925).

У. род. в семье шахтера (в Шотландии). С 12-ти лет работал в шахте; выдвинувшись, стал «проверщиком веса». Затем У. был выбран организатором окружного союза горнорабо-

чих. С этого момента У. быстро поднимается по лестнице профсоюзной бюрократии. В 1923 занимает место в палате лордов, а после 1924 становится членом исполкома Великобританской федерации горнорабочих.

Весь жизненный путь У. представляет собой стремление уйти от своего класса, срастись с классом хозяев. Буржуазные издательства охотно переиздают его произведения, в к-рых автор всячески стирает классовые противоречия. Тираж произведений У. очень велик, в особенности же «Подземного мира» с его патетикой, прославлением женщины-матери, хранительницы семейного очага.

В «Подземном мире», начало действия которого относится к 90-м гг., а конец—к 1914, У. изображает свое детство и себя в лице Роберта Синклера. Здесь он дает натуралистическое описание нищеты, нечеловеческих страданий жен-матерей, теряющих в «подземном мире» своих мужей и сыновей. Рабочие здесь—темная, забитая масса, в к-рой еще не пробудилось классовое сознание; они сторонники компромисса с хозяевами и подозрительно относятся к деятелям профдвижения.

В «Морлоках» (название тайной революционной организации) изображается стачка, ее провал, попытка «морлоков» произвести переворот, полная неудача этой попытки, ненужные жертвы рабочих и т. д.

Капиталистическая система в целом не подвергается отрицанию у Уэлша. В страданиях людей повинна у него не система, а злые люди (штейгер Джон, напр.). Никакие революционные выводы не напрашиваются у читателя «Подземного мира».

Лирический пафос дурного вкуса, банальнейшие описания природы, дешевая эстетизация—вот моменты, характерные для творчества У., выхолащивающего революционное содержание из рабочей тематики, не понимающего революционной миссии пролетариата.

Библиография: I. На русск. яз. пер.: Морлокки, пер. под ред. И. Саблина, изд. «Недра», М., 1925; то же, сокр. перев. М. Розенфельд, изд. РИО ВЦСПС, М., 1925; Подземный мир, пер. З. Вершининой, изд. «Мосполиграф», М., 1924; то же, перев. ее же, Гиз, М.—Л., 1926 (в серии: «Универсальная библиотека»), то же, изд. 2-е, «Недра», М., 1927, то же, сокр. пер. М. Розенфельд, с предисл. А. Чекина, изд. ВЦСПС, М., 1926.

Н. Егорова

Ф

ФАБЛЬО или ФАБЛИО [старофранцузское fableaux, fabliaux—множественное число от fablel—«побасенка»; форма fabliaux является диалектизмом]—короткая стихотворная повесть, обычно комического или сатирического содержания, возникающая и культивируемая в среде «третьего сословия» средневековой Франции с конца XII в. и вытесняемая в XIV в. другими повествовательными (d i t, *см.*) и драматическими (ф а р с, *см.*) жанрами; общее число сохранившихся Ф. XII—XV вв. свыше полутораста, значительная часть их анонимна, часть же упоминает в качестве своих авторов—жонглеров и поэтов городского сословия (так несколько Ф. принадлежит знаменитому Р ю т б е ф у, *см.*).

Социальная среда возникновения и бытования Ф.—этих fabellae ignobilium («побасенки незнатного люда»), как их называют латинские писания современников—определяет как общую их направленность, так и характер их художественного метода. Под обликом чисто развлекательного жанра—conte pour rire, как его называет Бедье,—Ф. направляет свое сатирическое жало против представителей господствующих сословий. Особенной ненавистью проникнуто в них изображение духовенства—этого величайшего паразита средневековья: в десятках Ф. с наслаждением рисуются смешные, глупые, постыдные положения, в которые попадает тупой, жадный и распутный поп («О Буренке, поповской корове», «О попе, читавшем страстную седмицу», «О попе, попавшем в ларь», «О распятом попе», «О раскрашенном попе» и т. д. и т. д.); даже бродячие сюжеты часто получают в Ф. антиклерикальную окраску («О попе, которого носят»). Иногда сатира Ф. захватывает глубже, превращаясь из антиклерикальной в антирелигиозную, рисуя в комических чертах не только попов и монахов, но и святых и самого господа-бога («О бедном торговце», «О виллане, который тяжбой добился рая», «О св. Петре и жонглере»). Более сдержанно и осторожно осмеивает Ф. представителей второго сословия—рыцаря и помещика («О старушке, подмазавшей рыцаря», «О вилановой оплеухе», «О рыцаре с алым платьем» и т. д.); к этой группе Ф. примыкает ряд пародий на куртуазный роман, повесть (лэ), подвергающий беспощадному осмеянию самые устои рыцарства—его мораль, его куртуазию, его идеальных героев («О плохо сшитом плаще», «О цапле», «Об избитой тропе» и др., сюда же примыкают и пародии на лэ, как «Лэ о распутстве», «Лэ об Иньауресе» и др.).

Но, разумеется, Ф. отражает и внутренние противоречия в среде «третьего сословия». Есть значительная часть Ф., возникших, очевидно, в среде горожан, которые непрочь—наряду с попом и рыцарем—посмеяться и над мужиком—над его тупостью, нерасторопностью, простоватой хитростью («О старосте в меховой шапке», «Виллан-лекарь» и др.); бесспорно, в городской же среде сложились и многочисленные Ф., в ярких образах излагающие весь кодекс мещанской морали и осмеивающие того буржуа, к-рый вздумает—неравным ли браком, излишней ли доверчивостью—нарушить этот неписанный, но твердый закон (ср., с одной стороны, дидактические Ф. типа «Разрезанная попона», с другой—сатирические Ф. типа «Горожанка из Орлеана»). Но есть и несколько Ф., отражающих настроения крестьянской массы с ее глухой, но лютой ненавистью против сосущих ее кровь попов, помещиков, чиновников, купцов и кулацкой верхушки; таков, напр., Ф. «О Констане-деревенском», в к-ром старый бродячий сюжет о хитрости женщин превращается в страстный протест против угнетателей,—Ф., в к-ром, по справедливому замечанию Бедье, слышатся отдаленные отзвуки жакерии.

Остро воспринимавшейся действенной тематике Ф. соответствует действенность их стиля. Стиль Ф. почти не знает описания, как он не знает и долгих анализов переживаний героя, столь характерных для к у р т у а з н о й л и т е р а т у р ы; изложение сжато, часто драматизируется благодаря преобладанию диалога и сведéнию повествования к коротким, почти сценическим ремаркам, определяющим ситуацию и жесты участников диалога. Комизм Ф. сравнительно редко строится на игре словом, обычно он глубоко пронизывает все построение Ф., их образы и ситуации; ощущение комического вызывается у авторов и слушателей Ф. не только гротескным искажением образов (ср. введение в качестве комических фигур горбунов,

слепцов и т. п.), но—и это чаще всего—бурлескным нагромождением описаний драк, обжорства и низших физиологических актов; в известной части Ф. комизм спускается до уровня порнографии. Однако Ф. не чужды и более утонченные формы комического—иронические переломы действия и концовки, сатирическая трактовка характеров; основные образы героев Ф.—жадный, трусливый, развратный поп, чванный, грубый рыцарь, пронырливый купчина, простоватый или себе на уме виллан, блудливая, лукавая, изворотливая жена—надолго сохраняют свою действенность, переходя в прозаическую новеллу (*см.*) и драматизируясь в фарсе (*см.*). Простоте стиля Ф. соответствует простой разговорный язык, бедный метафорами, но зато богатый фигурами, повышающими его эмоциональную насыщенность—восклицаниями, обращениями, пропусками, переходом от косвенной речи к прямой. Эмоциональность, действенность изложения усиливаются еще живым участием рассказчика, перебивающего изложение своими соображениями по поводу описываемого им и часто начинающего и заканчивающего повесть поучительными выводами.



Средневековый барельеф на мотив фабльо об Аристотеле

Правда, есть несколько Ф. («О пегом коне», «Гильом с соколом», «Лэ об Аристотеле» и некоторые др.), приближающихся по стилю к куртуазной повести—лэ (*см.*); но эти немногочисленные Ф. не типичны для жанра, да и по своей тематике выпадают из общего круга Ф., предназначаясь очевидно для рыцарской (или подражающей рыцарям патрицианской) среды.

О смене Ф. другими жанрами в истории развития французской литературы—*см.* «*Французская литература*». Об аналогичных явлениях в литературах других стран—*см.* «*Шванк*».

Библиография: I. Издания: A. de Montaiglon et G. Raynaud. Recueil général et complet des fabliaux des XIII et XIV siècles, 6 vv., P., 1872—1890; более ранние издания [Barbazan (1756), Méon (1808, 1823), Jubinal 1839] включают наряду с собственно Ф. большое количество легенд и dits, а также и др. повествовательных жанров.

II. Bedier J., Les fabliaux, P., 1893, 4 éd., rev. et corr., P., 1925. Поскольку Ф. включают значительное число бродячих сюжетов, упоминания о Ф. можно встретить почти во всех исследованиях по сказке и по новелле, написанных представителями сравнительного метода в фольклористике. *R. S.*

ФАБР Люсьен [Fabre Lucien, 1889—]—французский писатель. Инженер по специальности. Первая книга Фабра «Connaissance de la Déesse» [1920], созданная под очевидным влиянием Валери (*см.*), представляет сборник изысканных по форме стихов на философские темы, выражает стремление к иррациональному. Самое значительное произведение Ф.—роман-трилогия «Rabevel ou le mal des artents» [1923], «La jeunesse de Rabevel», «Le financier Rabevel», «La fin de Rabevel», где автор бурному и темному миру финансовых афер противопоставляет успокоение в религии, патриархальный быт старых дворянских усадеб, в глазах Ф. полный мира и покоя. Роман Ф. изобилует натуралистическими подробностями и эротическими сценами. Консерватизм Ф. и его приверженность католицизму ярко отразились в крайне тенденциозном романе «La Tarramagnou» (Человек с земли, 1925)—из жизни деревни, разоряемой ловкими дельцами деревни. Здесь Ф. стремится показать гибельность каких-либо революционных действий. Роман проникнут свойственным Ф. духом религиозного мистицизма.

Библиография: I. На русск. яз. переведено: Рабвель. Роман, перев. Г. Ксирихи. Под ред. Э. Гвиниевой и К. Арсеньевой, изд. «Прометей», М., 1926; Человек с земли. Роман, пер. под ред. Е. Ланна, изд. «Недра», М., 1925. Подробную библиографию произведений Л. Фабра и лит-ры о нем см. Talvart H. et Place J., Bibliographie des auteurs modernes de langue française (1801—1934), t. V, P., 1935. *H. Ф.-П.*

ФАБУЛА—фактическая сторона повествования, те события, случаи, действия, состояния в их причинно-хронологической последовательности, к-рые компонуются и оформляются автором в сюжете (*см.*) на основе закономерностей, усматриваемых автором в развитии изображаемых явлений.

Первоначально термин «Ф.» (лат. fabula, фр. fable, англ. fable, нем. Fabel) имел значение—басня, побасенка, сказка, т. е. произведение определенного жанра. В дальнейшем термином «Ф.» обозначают то, что сохраняется как «основа», «ядро» повествования, меняясь по изложению. А отсюда—указанное вначале значение в применении вообще к лит-ым произведениям.

Научному изучению Ф. подверглись прежде всего в качестве фактов поэтической традиции в мировой лит-ре (гл. обр. древней и средневековой) и особенно—в устной народной словесности. В этой плоскости определенная трактовка традиционных Ф., процесса их развития и распространения составляла основное содержание последовательно

сменявшихся фольклористических теорий—мифологической, миграционной, антропологической. При этом в русской научной лит-ре к такого рода традиционным образованиям применялся обычно термин «сюжет», а не Ф. (*см. «Сюжеты бродячие», «Фольклор»*). Позже вопрос о Ф. и сюжете рассматривался в плане изучения структуры поэтического произведения (преимущественно литературоведами-формалистами). Некоторые исследователи, отожествляя понятия сюжета и Ф., вовсе упраздняют последний термин.

Однако, изучая образное отражение динамики жизни, следует отличать: 1) «фактическую» основу произведения, события, о к-рых в нем рассказывается, как продукт предварительного отбора художником явлений действительности или вымысла, что и можно назвать Ф., т. е. повествовательной темой, подлежащей дальнейшей обработке в сюжете; 2) и самую разработку повествовательной темы, что связано с разрешением какой-либо проблемы на материале данных событий (т. е. сюжет).

Для формалистов Ф. является лишь материалом, к-рый обрабатывается особыми приемами сюжетосложения в целях «остранения», повышения внешней ощутимости динамики повествования. В связи с этим устанавливалось и деление произведений на «сюжетные» и «фабульные», в зависимости от большей или меньшей остроты сюжетных приемов. Эта формалистическая трактовка Ф. и сюжета должна быть отвергнута. Прежде всего не следует считать Ф. «сырым материалом», лишенным качества художественной образности. Даже в том случае, если художник берет какой-либо жизненный факт,—он производит отбор и осмысление явлений, уясняя их типическое значение, т. е. он с о з д а е т Ф. Тем более очевиден творческий характер Ф. в тех случаях (наиболее обычных), когда лица и события измышляются автором. А затем значение претворения Ф. в сюжет отнюдь не заключается в «остранении» ее. Обрабатывая Ф., художник отражает динамику действительности, раскрывая ее закономерности с той или иной степенью глубины и правдивости.

В зависимости от характера понимания действительности и характера самого объекта фабулы могут быть мифологического порядка, сказочного, романического, утопического, реалистического и т. д. Тематическое многообразие фабул неисчерпаемо. Каждый исторический период, каждый этап в развитии художественного творчества, каждое литературное направление создают свои характерные фабулы, которые в первую очередь и определяют конкретно-исторические особенности сюжетов.

Библиография: см. «Сюжет». *П. Михайлов*

ФАДЕЕВ Александр Александрович [настоящая фамилия Б у л ы г а, 1901—] — один из крупнейших советских писателей. Р. в г. Кимры, б. Тверской губ. Родители—из крестьян. Отец—фельдшер, мать—фельдшерица. Детство Ф. провел в Южно-Уссурийском крае, где отец его имел земельный надел. Учился в коммерческом училище в г. Владивостоке; в 1918 ушел из 8-го класса для работы в революционном подполье. С этого же года—член ВКП(б). В 1919—1921 участвовал в партизанском движении, а затем—в Красной армии, борясь против Колчака и японских интервентов. С 1921 по 1924—учился в Горной академии, затем был на партийной работе [по 1926]. Первый рассказ «Разлив» был напечатан в 1923 («Молодая гвардия», № 9—10), следующий, «Против течения» — в 1924 (альманах «Молодогвардейцы»). После выхода в свет романа «Разгром» [1927], имевшего огром-



ный и заслуженный успех, Фадеев отдается исключительно литературной деятельности. Кроме художественных произведений Ф.— автор ряда теоретико-критических статей. В 1926—1932—один из руководителей РАПП и ВОАПП. В настоящее время работает в Союзе писателей как член правления и президиума Союза писателей. В 1939 награжден орденом Ленина.

Произведения Ф. посвящены изображению революционного движения и борьбы против белогвардейцев и интервентов на Дальнем Востоке.

Проблема большевистского руководства, образ большевика со всем богатством и сложностью его внутреннего мира, с его революционной устремленностью, с его уменьем объединить людей в борьбе за пролетарскую революцию — в центре внимания Фадеева.

Образы большевиков выведены уже в ранних рассказах Ф. Комиссар Соболь и комендант парохода Селезнев («Против течения»)—это стойкие, неуклонно идущие «против течения» большевики, подчиняющие стихию взбунтовавшегося партизанского отряда. Молодой крестьянин Иван Неретин («Разлив») в напряженной обстановке классовой борьбы обнаруживает все качества мужественного руководителя-большевика, не теряющегося в трудных условиях, умеющего поставить интересы общего дела выше своих личных.

Эти два ранних произведения, страдающие известной схематичностью, не лишенные

внешних романтических эффектов, явились как бы подготовительной работой к большому роману Фадеева «Разгром», вышедшему в 1927. «Разгром» по праву вошел в железный фонд советской литературы. Центральная проблема романа—проблема партийного руководства в революции—раскрыта в образе командира отряда, коммуниста Левинсона. Создание полноценного образа большевика—Левинсона—и является одной из крупнейших побед искусства социалистического реализма. В лице Левинсона Ф. сумел впервые дать полноценную фигуру партийца-вождя, противопоставив ее схематичному образу большевика в «кожаной куртке» «железобетонному пролетарию». Типическое значение характера Левинсона тем более велико, тем более убедительно, что важнейшие черты большевика выступают здесь в глубоко индивидуальном своеобразии. Перед читателем раскрывается не только внешнее поведение Левинсона, но и его внутренний душевный мир. Оказывается,что силаЛевинсона, большевика-командира, заключается не в отсутствии у него тех слабостей и желаний, которые есть у остальных людей, а в том, что, сознавая свой революционный долг, напряжением воли Левинсон подавляет и преодолевает свои слабости. В этой борьбе противоречивых тенденций раскрывается образ Левинсона. Большевик-организатор, кровно связанный со своим отрядом, он, опираясь на него, никогда не подчиняется ему, а руководит массой, умея в нужную минуту противопоставить дезорганизованности партизан свою несокрушимую волю. Реалистичность образа Левинсона, лишенного какой бы то ни было ходульности, подчеркивается отсутствием внешних героических черт, описанием физической слабости этого тщедушного, невзрачного на вид человека.

Рисуя образ Левинсона, Фадеев разрешает проблему пролетарского гуманизма: для спасения отряда Левинсон не останавливается перед жестокими мерами, вплоть до отравления раненого Фролова, но все его поступки, все его взаимоотношения с партизанами в конечном счете определяются подлинной любовью к человеку, ради к-рого и стремится он к торжеству революции. Пролетарский гуманизм Левинсона еще резче оттеняется в сравнении с ложным, отвлеченным гуманизмом Мечика, его «гуманистической» фразеологией, за которой скрывается только ограниченное себялюбие. Имя Мечика стало уже нарицательным для обозначения мелкобуржуазной слабости, дряблости, бесхарактерности, узкого индивидуализма, соединения возвышенных и красивых представлений и фальшивых иллюзий о себе самом с трусостью и подлостью в реальной жизни. Мечику по существу дорог только он сам, его собственная личность. Защищая в теории высокие принципы гуманности, он в то же время думает только о спасении своей шкуры и в результате предает отряд. Мечик—раб своих слабостей, Левинсон—их властелин.

Ценность романа заключается также в изображении и других бойцов партизанского отряда. Очень интересна фигура Бакланова, этого будущего Левинсона, которому недостает еще революционного и жизненного опыта своего начальника. Типы рядовых бойцов даны в образах пастуха Метелицы, шахтера Морозко и др. Если в Мечике Ф. разоблачает мелкобуржуазную романтику, то в лице бесстрашного партизана Метелицы дано утверждение подлинного революционного романтизма, свойственного нашей эпохе. Штамп героического партизана преодолевает Ф. в образе Морозко. Такие люди, как Морозко, еще не изжили ряда недостатков: они могут нарушить дисциплину, подраться, напиться; Морозко представляется «чистенькому» Мечику грубым, себялюбивым человеком, не имеющим с революцией ничего общего. На деле же этот партизан связан с революцией: он мужественно сражается и гибнет за революцию, в то время как Мечик оказывается предателем.

Значение романа в том, что благодаря правдивому реалистическому изображению непоколебимой силы большевика Левинсона, революционного героизма и мужества партизан поражение отряда вызывает у читателя не пессимистические выводы и настроения, а внушает уверенность в победе революции, убеждает в том, что разгром отряда Левинсона только эпизод в ходе боев. Мужественная концовка романа («... нужно было жить и исполнять свои обязанности...») является утверждением торжества большевистской воли, большевистского руководства в революции.

Специфичность художественной манеры Ф. заключается в обнажении внутреннего мира своих героев, в детальном анализе глубочайших переживаний человека. Защите этого метода Ф. посвятил и свои литературно-теоретические выступления, в частности статью «Столбовая дорога пролетарской литературы» [1929]. Искусству изображения человеческой психологии Ф. учился у Л. Толстого, влияние которого заметно в «Разгроме», отчасти в «Последнем из удэге», и сказывается прежде всего в приемах раскрытия душевного мира героев романа, психологической «изнанки» человека. Обнажая психологическую сущность своих героев путем раскрытия противоречия внешнего поведения человека и внутренних мотивов этого поведения, Фадеев пользуется нередко и специфической толстовской фразой, с помощью к-рой подчеркиваются обычно скрытые внутренние двигатели человеческих поступков [«И мучился он *не столько* потому, что из-за этого его поступка погибли десятки доверившихся ему людей, *сколько потому*, что несмываемо-грязное, отвратительное пятно этого поступка противоречило всему тому хорошему и чистому, что он находил в себе...» (разрядка наша)]. Однако попытки некоторой части критиков (с одной стороны — формалистов, с другой — литфронтовцев) отыскать «толстовщину» в самом существе творчества Ф. были сугубо неправильны. Если для Л. Толстого характерны идеи детерминизма, фаталистического толкования исторического процесса, утверждение стихии бессознательного в истории, то для Ф.,

художника революционного пролетариата, прежде всего очевидны те социальные закономерности, к-рые управляют ходом истории, роль и значение большевистского руководства в революции, побеждающего стихийное начало.

Одним из средств психологической характеристики является у Ф. подчеркивание определенной портретной детали, подробное описание жестов, мимики, сопровождающих речь и действия героя, своеобразно поясняющих его внутреннее состояние.

В годы 1930—1936 появляются три части еще не законченного и сейчас романа Ф. «Последний из удэге». В нем Ф. поставил перед собой задачу показать, как народы, стоящие еще на ступени патриархального общества, под руководством победившего революционного пролетариата, переходят непосредственно к социализму, минуя промежуточные экономические уклады.

Роман еще не закончен, он охватывает пока период гражданской войны. Однако уже в первых трех частях дан огромный материал из истории пролетарской революции на Дальнем Востоке, описано партизанское движение, борьба против белогвардейцев и интервентов, изображены жизнь и быт племени «удэге», живущего в условиях родового строя, хотя уже распадающегося; создана целая галлерея образов — капиталиста Гиммера и его семьи, вождей и рядовых бойцов революции, представителей кулачества и т. д. и т. д.

В третьей части романа автор уделяет усиленное внимание вопросам большевистской тактики, к-рая основывается на правильном понимании движущих сил революции, на учете окружающих условий, обстановки, взаимоотношения борющихся сил. Проблема политической тактики ставится и разрешается в спорах и действиях большевиков-руководителей—Суркова и Алеши Маленького, ищущих верных путей для окончательной победы революции (ср. с Левинсоном, этим тонким политическим стратегом и тактиком, к-рый научился «управлять событиями тем полней и успешней, чем менее и правильней он мог прощупать их действительный ход и соотношение людей и сил в них»).

В первой части романа главным персонажем является Лена Костенецкая, воспитывающаяся в доме Гиммеров, сквозь призму переживаний к-рой изображены жизнь семьи капиталиста, первые шаги революции во Владивостоке; во второй части—старый рабочий Мартемьянов, до конца преданный революции, и романтически настроенный юноша—Сережа Костенецкий, в восприятии которых даны жизнь племени удэге и картины партизанского движения; в третьей части—большевики, руководители партизан—Петр Сурков и Алеша Чуркин. От Левинсона Сурков и Алеша Чуркин отличаются тем, что они более цельные люди и им, вышедшим из рабочей среды, нет нужды преодолевать те слабости, к-рые у Левинсона являются результатом его иной социальной биографии. Петр Сурков и Алеша Маленький изображены автором как полноценные большевики, со всеми индивидуальными различиями, придающими глубокую жизненность их характерам.

В изображении классовых врагов—кулака Казанка, офицера Лангового—Ф. сумел дать также реалистические образы, свободные от схематизма и шаблона. В третьей части романа показан яркий образ рабочего Пташки, который, несмотря на чудовищные пытки, остается верен делу революции. Эта эпизодическая фигура в романе вырастает в большой образ, символизирующий силу и непреклонность рабочего класса. В «Последнем из удэге» особенно отчетливо выступает большевистская идейная направленность творчества Фадеева. Для Ф. характерен интерес к большим общественным проблемам, которые он разрешает на основе глубокого социально-философского анализа. Таков грандиозный замысел «Последнего из удэге», который сложился, как писал сам автор в предисловии к первому изданию своего романа, под большим влиянием книги Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства». Пафос фадеевского творчества—в любви его к сильному, мужественному, волевому человеку, творцу новой, счастливой жизни, в ненависти к уродствам быта, порожденного капиталистическим строем. С особой любовью обращается Ф. к теме пролетарского гуманизма, рисует новые чувства и переживания людей Великой Октябрьской социалистической революции, их боевую дружбу, суровую и мужественную, лишенную всякой сентиментальности. В этом отношении особенно показательна дружба Петра Суркова и Алеши Маленького, резко и жестоко критикующих друг друга, но вместе с тем глубоко и прочно связанных между собой беззаветной преданностью общему делу революции.

К особенностям художественной манеры Ф. относятся изображение описываемых явлений, событий не непосредственно от автора, а через восприятие тех или иных действующих лиц, глазами тех или иных героев. Иногда дается как бы двойное изображение явлений с разных позиций, с разных точек зрения (ср. описание жизни удэгейцев, партизанщины через восприятие Сережи и Мартемьянова, героев, резко отличных по своему социальному облику, возрасту, житейскому опыту и т. д.). Этим достигается не только многостороннее и более глубокое изображение самих явлений, но одновременно и характера воспринимающего героя. Глубокий психологический анализ—основное достоинство романов Ф., в частности «Последнего из удэге». Однако этот анализ не является у Ф. чем-то самодовлеющим и не имеет ничего общего с «самокопанием», изощренностью так назыв. «психоложества».

Заслуга Ф. не только в создании выпуклых, запоминающихся образов отдельных героев, прочно утвердившихся в советской лит-ре (от Левинсона до Суркова), но и в умении дать образ массы, образ партизанского отряда, этого живого коллектива, меняющего свой облик в зависимости от условий, обстановки, ситуаций (ср. отряд в бою, на отдыхе, на митинге и пр.). Несмотря на то, что роман Ф. в дальнейших изданиях подвергся частичным композиционным переделкам, сокращениям, он носит следы некоторой растянутости

и рыхлости. В этом отношении выгодно отличается третья книга, в к-рой Ф. смог добиться большей сжатости, стройности и лапидарности стиля.

Библиография: I. Против течения. Рассказ, «Молодая гвардия», 1923, № 9—10; Разлив. Повесть, альманах «Молодогвардейцы», изд. «Молодая гвардия», Л., 1914; Разгром. Роман, изд. «Прибой», Л., (1927) (отрывки первоначально печатались в «Молодой гвардии», 1926, №№ 7 и 12); Против течения. (Рассказы). изд. «Прибой», Л., 1927; Разгром. Против течения. Разлив, изд. 3-е., пересмотр. и перераб. автором, «ЗиФ», М.—Л. (1928); Последний из удэге. Роман, кн. I, изд «Моск. рабочий», М.—Л., 1930, кн. 2, ГИХЛ, [М.], 1933; кн. 3, Гослитиздат, М.—Л., 1935; «На рубеже», Хабаровск, 1937, № 1—2 [ч. IV]; Последний из удэге. (Главы из 4-й части романа), изд. Журн.-газ. объединения, М., 1937. Биб-ка «Огонек», № 49 (1036)]; Землетрясение. Рассказ, «Красная новь», 1935, № 1. Критические статьи Ф. [Статьи в основном ошибочные, отразившие вредные рапповские «теории»]: Столбовая дорога пролетарской литературы, изд. «Прибой», Л., 1929; За художника материалиста-диалектика, изд. 2-е, ГИХЛ, Л., 1931; На литературные темы, ГИХЛ, М.—Л., 1932; Какая литература нужна рабочему классу, ГИХЛ, М.—Л., 1932; Мой творческий опыт рабочему автору, Профиздат, М., 1934. *Ф. Левин*

ФАИК Али [1876—]—турецкий поэт. Р. в Диярбекире. Сын поэта Саид-Паши и младший брат известного турецкого писателя Сулеймана Назифа.

Ф. кончил высшую школу по подготовке гражданских чиновников (Мюлкийен-Шахаве) в Стамбуле. Был начальником уезда, вилайета (губернии) и др. В последнее время—преподаватель специальных школ. Ф. начал писать стихи еще со школьной скамьи. Начало его литературной деятельности совпадает с периодом господства литературы «Сервети Фюнун» (*см. «Турецкая литература»*). Однако Ф. испытал на себе большое влияние прежде господствовавшей лит-ры. Еще в начальный период его поэтического творчества его называли «маленьким Хамидом» [Кючюк Хамид (Абдюл-хак Хамид—величайший поэт Турции)]. Но у него нет ни глубины мысли и чувства, ни широкого размаха фантазии Хамида. Ф. в «Сервети Фюнун» занимал некоторое обособленное положение, но он был почти единственным романтиком среди поэтов «Сервети Фюнун».

По своим общественно-политическим взглядам Ф. занимал правую позицию. Он был членом партии «Единение и прогресс». После прихода этой партии к власти в младотурецкой революции 1908, когда великий поэт Фикрет, основоположник литературы «Сервети Фюнун», резко критиковал ее реакционные тенденции, Фаик выступил против Фикрета. Для Ф., наряду с гуманистическими идеями («поэзия должна говорить всему человечеству»), еще более характерен его патриотизм. Во время мировой войны и турецко-греческой войны Ф. своим творчеством активно участвовал в защите родины.

Язык Ф. тяжел и сильно засорен арабскими и фарсидскими словами и далек от современного турецкого лит-ого языка. Хотя он на первом лингвистическом съезде [1932] выступил за очищение турецкого языка от ненужных арабизмов-фарсизмов и пр., но фактически он в этом отношении консервативен и защищает правую позицию.

Кроме стихов Ф. писал прозу, в частности «Валидемин фелсефеси» (Философия моей матери), а также «Пайи тахтын капысында» (У ворот столицы—пьеса).

Библиография: I. Фани Теселлилер (Пустые утешения); Мидхат-паша (Известный турецкий революционер); Эльхани ватан (Мелодии родины); Темасил (Образы), Шаири аазама мектуп (Письмо величайшему поэту) и др. *Д. А.*

ФАЙКО Алексей Михайлович [1893—]—советский драматург. Р. в дворянской семье. Окончил московскую гимназию, в 1917 — историко-филологический факультет Московского ун-та. Первые литературные опыты, которые носили печать эстетизма, увлечения символизмом, относятся к дореволюционному времени. С 1921 Ф. выступает в качестве клубного инструктора, лектора, сценариста (театр «Летучая мышь»), режиссера (вторая студия МХАТ) и наконец драматурга (комедия «Карьера Пирпонта Блэка»). Первая пьеса, доставившая автору известность драматурга,—«Озеро Люль», поставлена московским Театром Революции в ноябре 1923. Затем последовали—«Учитель Бубус» (бывший театр им. Мейерхольда, 1925), «Евграф, искатель приключений» (б. второй МХАТ, 1926), «Человек с портфелем» (Театр Революции, 1928), «Неблагодарная роль» (МХАТ, 1932), «Концерт» (Театр Революции, 1936). В 1939 награжден орденом «Знак Почета».

Ф.—автор преимущественно одной темы—темы интеллигенции, ищущей своего пути в революции. Основные герои Ф.—это люди с индивидуалистическим сознанием, остро переживающие разлад между личным и общественным. Крушение индивидуализма как историческая неизбежность в социалистическом обществе—таков вывод, к к-рому приходит Ф. в своих пьесах.

«Озеро Люль»—это детективная мелодрама со стремительной интригой, с рядом эффектных ситуаций, действие к-рой развертывается в вымышленной стране—«на далеком Западе или, может быть, на крайнем Востоке». Обстановка действия—роскошный отель, блестящие магазины, рестораны и дансинги. На этом фоне зараженного спекулятивным ажиотажем капиталистического мира, взрываемого революцией, показан образ мнимого революционера Антона Прима, перешедшего на службу к буржуазии и расстрелянного рабочими, к-рых он предал.

Герой следующей пьесы («Учитель Бубус»), представляющей собой отвлеченную сатиру на западноевропейское капиталистическое общество послевоенного периода,—это новоявленный Дон-Кихот, который пытается примирить интересы буржуазии и пролетариата, но становится игрушкой в руках первой. Образ героя-одиночки, героя-мечтателя, вступающего в конфликт со средой,—в центре пьесы «Евграф, искатель приключений», действие которой происходит уже в СССР. Элементы условно-романтической пьесы сочетаются здесь с социально-бытовой характеристикой героев, с попыткой конкретно изобразить окружающую обстановку. Нравоучительный финал комедии (комсомолец выводит на «новый путь» романтика Евграфа, попавшего в среду деклассированной «художественной» интеллигенции и дошедшего до преступления) органически не связан со всей пьесой.

К своей традиционной теме о пути интеллигенции в революции обращается Ф. и в пьесе «Человек с портфелем». Катастрофически заканчивается жизнь профессора Гранатова, беспринципного карьериста, пытающегося с помощью убийства и других преступлений скрыть свои контрреволюционные связи в прошлом и пробраться в ряды советской интеллигенции. Пьеса по своей тематике не потеряла актуальности и до настоящего времени (в 1938 она вновь включена в репертуар Театра революции). Благодаря острой, занимательной интриге, строящейся на сочетании мелодраматических и авантюрных моментов, пьеса отличается большой сценичностью.

В комедии «Неблагодарная роль» Ф. стремится осмеять, с одной стороны, буржуазные иллюзии иностранной журналистки Дорины Вейс, которые разбиваются при столкновении с советской действительностью, а с другой стороны—индивидуалистические настроения комсомольца Завьялова, не нашедшего своего места в коллективе. Введение в пьесу фигуры «зам. автора», управляющего ходом действия, репликами отдельных персонажей и отражающего авторские раздумья об индивидуальности и коллективе, вносит элемент условности, контрастирующий с общим реалистически-бытовым тоном комедии.

Крушение индивидуалистического сознания составляет тему и последней пьесы Ф.—«Концерт». Главный герой—известный композитор Шигорин, замкнувшись в узком кругу своих личных переживаний, приходит к отрицанию искусства, к отказу от музыкальной деятельности. Творческий союз со своим учеником-комсомольцем Кауровым—представителем нового мира, помогает Шигорину вернуться к искусству, найти новые музыкальные темы, достойные великой социалистической эпохи.

Таким образом Ф. переходит от романтической мелодрамы с детективным сюжетом, абстрагированными героями к реалистической манере письма, пытаясь более правдиво раскрыть психологическую сущность своих новых героев. Однако Ф. не удалось в этой пьесе достичь художественной убедительности: искусственность сюжета, неоправданность ряда психологических моментов, схематичность изображения отдельных персонажей—все это определило неудачу пьесы, к-рая не смогла утвердиться в нашем театральном репертуаре.

Библиография: 1. Учитель Бубус, изд. МОДПИК, М., 1925; Человек с портфелем, изд. МОДПИК, М., 1928; то же, М., 1929; то же, центр. бюро по распространению драматич. продукции—Цедрам, М., 1934; Неблагодарная роль, комедия, ГИХЛ, М.—Л., 1933; Пьесы, Гослитиздат, Москва, 1935 [«Озеро Люль», «Евграф, искатель приключений», «Человек с портфелем», «Неблагодарная роль»]; Концерт, Гослитиздат, Москва, 1936. *И. Клейнер*

ФАЗЫЛ АХМЕД [1883—]—современный турецкий писатель. Сын чиновника. Образование получил в турецкой и французской школах. Вместе с отцом побывал во многих местах Анатолии и Аравии, что имело большое влияние на его развитие. Ф. в турецкой лит-ре известен как сатирик. Фазыл писал в старом и новом стиле и стихи и прозу. Ф. весьма искусно воспроизводит стиль, язык и творческую манеру любого поэта или произведения. Однако Фазыл не является простым подражателем. Подражая например писателю XVII в. Нефи, он воспринимает его стиль, метрику, рифмы, но вместе с тем иронизирует над ним и дает новое актуальное содержание.

Ф. во всех своих произведениях гл. обр. сатирик. Смех Ф. всегда социально значителен. Силой смеха Ф. разоблачает социальные пороки. Стихотворения Ф., извне кажущиеся простыми, несерьезными, содержат в себе острую сатиру.

Наряду с подражательными по форме сатирическими стихотворениями Ф. писал и оригинальные сатирические рассказы, точно так же вскрывающие недостатки общественной жизни и бичующие их носителей.

Ф. проявляет большой интерес к западной лит-ре, в частности к русским классикам. Язык его чист, прост, легок.

Наряду с лит-рой Ф. занимался философией, социальными, естественными и другими науками. Он написал также много публицистических и педагогических статей; долго был преподавателем лит-ры и эстетики.

Библиография: I. Диванчеи Фазыл (Сборник Фазыла); Тешаири Нефияне (Поэзия по-нефийски); Харман сону (Конец молотьбы) и др.

ФАЛЕКЕЙСКИЙ СТИХ [от имени греческого поэта Фалекея, III в. до н. э.], или сапфический одиннадцатисложник—один из видов логаэдических стихов в античной метрике; Ф. с. имеет форму: ⏑⏑–∪∪–∪–∪–⏑⏑. Фалекейский стих употребляется в греческой и римской лирике, напр. у Феокрита, Катулла.

См. «Стихосложение античное». *Н. Д.*

ФАЛЛАДА Ганс [Hans Fallada, псевдоним Рудольфа Децена [1893—]—современный немецкий писатель. Выступил в период послевоенного кризиса германского империализма до прихода к власти Гитлера. Занимает особое место в группе писателей, отобразивших то потрясение, к-рое перенесло германское мещанство и в особенности консервативная часть германской интеллигенции вследствие проигранной войны и кризиса капиталистической системы. Первый роман Ф.—«Крестьяне, бонзы и бомбы» (Bauern, Bonzen und Bomben, 1931)—является попыткой художественного изображения шлезвиг-голштинского кулацкого бунта Клауса Хейма (Klaus Heim) [ср. Заломона, «Die Stadt», Бодо Узе (Bodo Uhse), «Söldner und Soldat» (Наемник и солдат)]. Лучшим произведением Ф. является следующая его книга «Kleiner Mann—was nun?» (в русск. пер.: Что теперь?, 1932). Здесь Ф. изображает процесс пролетаризации мелких служащих. С одной стороны, он дает художественные картины частной жизни мелких служащих, находящихся под угрозой гибели, с другой—показ капиталистической рационализации универмагов. Он изображает не только экономическую гибель, но и моральную деградацию, которую вызывает процесс капиталистической рационализации (конкуренция между служащими, уничтожение солидарности и т. д.). Реализм разработки темы ограничен здесь тем, что Ф. видит лишь гибель «маленького человека», но совершенно

не замечает пробуждающихся антикапиталистических сил. Прежде всего он совершенно не понимает роли пролетариата, борющегося с капитализмом, с реакцией. Это непонимание обнаруживается еще больше в его следующем романе «Wer einmal aus dem Blechnapf frisst» (Кто однажды отведал тюремной похлебки, 1933), в котором снова изображена судьба затравленного капиталистическим бытом «маленького человека». Здесь Ф. показал, как мелкий буржуа, однажды совершивший преступление в условиях капиталистического общества, становится рецидивистом. Роман выдержан в пассивно-фаталистическом плане. Художественный упадок Ф., обнаруживающийся здесь, достигает еще более глубокой степени в следующем романе «Wir hatten mal ein Kind» (У нас когда-то был ребенок, 1934). Здесь уже очевидны как художественные, так и идеологические последствия политической эволюции Ф. Он хочет вернуться к позднему романтизму, отказывается от реалистического изображения современного общества, но создает, с одной стороны, только «идиллические» картины жизни кулаков и помещиков, фальшиво идеализированных, с другой—фальшиво-романтические образы отдельных людей. Художественное изображение подменяется дешевым репортажем и психопатологией. Последние произведения Ф. свидетельствуют об упадке его таланта.

Библиография: I. Что же дальше?, изд. «Время», Л., 1934 [«Kleiner Mann, was nun?»]; Кто однажды отведал тюремной похлебки, Гослитиздат, М., 1935, [«Wer einmal aus dem Blechnapf frisst»]. *Г. Лукач*

ФАЛЛИЧЕСКИЙ СТИХ, иначе итифаллик—стих античной метрики, имевший форму трохеической триподии ⏑–⏑–⏑–. Он употреблялся в древней Греции в песнях в честь бога Диониса, исполнявшихся в праздничном шествии с несением символа плодородия—фаллоса (отсюда название). Повидимому, в некоторых системах Ф. с. исполнялся как полный трохеический диметр; в этом случае предпоследний долгий протягивался до трех мор (единиц времени), а за последним долгим была пауза. В античной драме встречается и усеченный Ф. с.

См. Стихосложение античное. *Н. Д.*

ФАЛЬКБЕРГЕ (т) Иоган [Falkberget Yohan Peter, 1879—]—норвежский писатель, р. в Нурдре Рюгельдале, около Рёроса, в семье горнорабочего и восьмилетним ребенком уже работал на рудниках. Кончил народную школу, занимался самообразованием. Первое его произведение, написанное на лансмоле (народном языке), вышло в свет в 1902. В 1907 стал редактором газеты «Nybrot»—органа рабочей партии в Олесунде. Затем короткое время редактировал газету «Smaalenenes Social-Demokrat». Сотрудничал в 1907—1922 в рабочем сатирическом журнале «Hvepsen» (Оса). Вскоре оставил журналистику и всецело занялся лит-ым трудом. В эту пору Ф. жилось очень тяжело. Литературный успех Ф. начался с романа «Svarte Fjelde» (Черные горы), обратившего на себя внимание публики [1907]. Почти впервые в норвежской художественной лит-ре появился рабочий, хотя больших социальных полотен Ф. еще не создал. В следующие годы вышли в свет: романы «Urtidsnat» (Первобытная ночь, 1909), «Fimbulsvinter» (Зима Фимбул, 1911), «Eli Sjarsdatter» (Эли Шурсдоттер, 1913), «Av jarleact» (Из рода Ярле», 1914)—наиболее слабое из произведений этого периода творчества Ф., сборник новелл, сборник сказок [1910] и «Jutul Historier» (Ютульские истории, 1913). Здесь Ф. обретает себя: творчество его окрепло и созрело, он почувствовал в себе способность «написать настоящий красочный народный роман». В 1915 вышла в свет «Lisdet raa Jarnfjeldl», отмечающая расцвет творчества Ф. Через два года Ф. пишет «Brauendoffer» [1918]—свою «самую грустную книгу», повествующую о жизни одной пролетарской семьи в большом городе. В послевоенные годы Ф. продолжает неустанно работать и выпускает одно за другим четыре произведения; последнее из них, «Bør Børson jr» [1922], полно живого юмора. После нового сборника новелл (1921) Ф. пишет книгу «Den fjerde nattevagt» (Четвертая ночная стража, 1923), отмеченную религиозным настроением: Ф. ищет разрешения трагических жизненных судеб своих героев в смирении перед богом.

Ф. известен и как поэт (Vers fra Rudelsjøen, сборник стихов в 1925). В последние годы Ф. работает над большим историческим романом «Christianus Sextus». Вышедший в свет в 1927 первый том, «De forste gesseller», описывает жизнь горнорабочих и их тяжелую борьбу за существование. Во втором томе, «I hammerens tegn», 1931, рамки повествования расширяются и захватывают, кроме жизни рабочих на копях, еще и жизнь горного поселка. В 1930—1933 Ф.—член стортинга от Сёр-Троннелага по избранию от рабочей партии. Собрание ранних произведений Ф. в 2 тт. издано в 1919, а собрание романов в 4 тт. в 1924—1925.

ФАНТАСТИКА в лит-ре и др. искусствах—изображение неправдоподобных явлений, введение вымышленных образов, не совпадающих с действительностью, ясно ощущаемое нарушение художником естественных форм, причинных связей, закономерностей природы. Термин Ф. происходит от слова «фантазия» (в греческой мифологии Фантаз—божество, вызывавшее иллюзии, кажущиеся образы, брат бога сновидений Морфея). Фантазия есть необходимое условие всякого искусства, независимо от его характера (идеалистического, реалистического, натуралистического) и даже вообще всякого творчества—научного, технического, философского. Как указывает В. И. Ленин, «... нелепо отрицать роль фантазии и в самой строгой науке» (заметки о «Метафизике» Аристотеля в XII Ленинском сборнике). Подобно тому, как возможность идеализма заложена в истории самого процесса познания, в процессе абстракции, так в фантазии заложена возможность возникновения фантастического, т. е. продукта фантазии, произведенного как бы вне контроля действительности, отрывающегося от закономерностей этой последней. В этом именно смысле применяют Маркс и Энгельс термин «фантастическое» для обозначения представлений, содержащих зерно действительности, но отражающих эту пос-

леднюю искаженной, деформированной воображением субъекта. Напр. в «Немецкой идеологии» они пишут: «Это воззрение можно опять-таки трактовать спекулятивно-идеалистически, то есть фантастически»; в ряде других случаев фантастическое берется как иллюзорное, идеалистическое, противопоставляется реальному, действительному. В «Анти-Дюринге» Энгельс пишет: «Каждая религия является не чем иным, как фантастическим отражением в головах людей тех внешних сил, которые господствуют над ними в их повседневной жизни, отражением, в котором земные силы принимают форму сверхъестественных» (6 издание, 1936, стр. 229). Далее Энгельс пишет: «Фантастические образы, в которых сначала отражались только таинственные силы природы, теперь приобретают общественные атрибуты и становятся представителями исторических сил...» Выявляя гносеологические корни идеализма, Ленин одновременно дает ключ и к уяснению гносеологической природы фантастического: «Раздвоение познания человека и *возможность* идеализма (=религии) *даны уже в первой, элементарной* абстракции «дом» вообще и отдельные домы. Подход ума (человека) к отдельной вещи, снятие слепка (=понятия) с нее *не есть* простой, непосредственный, зеркально-мертвый акт, а сложный, раздвоенный, зигзагообразный, *включающий в себя* возможность отлета фантазии от жизни; мало того: возможность *превращения* (и притом незаметного, несознаваемого человеком превращения) абстрактного понятия, идеи в *фантазию* (в последнем счете=бога). Ибо и в самом простом обобщении, в элементарнейшей общей идее («стол» вообще) *есть* известный кусочек *фантазии*» (XII Ленинский сборник, стр. 338). Между прочим здесь Ленин отмечает обособление сущности, идеи от явлений и превращение сущности в особое фантастическое существо (ср. замечание Ленина по поводу Фейербаха в XII Ленинском сборнике, стр. 117), тем самым подчеркивая роль фантастического как закрепляющего в конкретном образе идеалистический уклон мысли.

Фантастическое, в установленном выше философском смысле—идеалистической трансформации действительности, очевидно, как и фантазия, не является еще чем-то свойственным именно искусству, оно вторгается во все идеологии. Фантастические представления, просачиваясь в науку, не осознаются как таковые, а (на данной ступени культурного развития) утверждаются как нечто безусловно реальное, объективное. Скажем, система Птоломея для его современников и последующих поколений была научным отражением действительности, и лишь дальнейший научный прогресс разоблачил ее в ее фантастическом качестве; иногда неосознанно-фантастические представления являются формой гипотезы (например алхимия). Но как только уясняется фантастическая природа известных представлений, они изгоняются из области науки. (Случаи сознательной фальсификации, подмены реального фантастическим могут иметь место, конечно, и в науке, напр. в реакционной буржуазной науке империалистической эпохи, в фашистской псевдонауке; в этих случаях наука как познание уничтожается.) В религии фантастическое с особой и часто сознательной настойчивостью, обусловленной интересами эксплоататорских классов и церкви, утверждается в качестве объективной реальности. Объективную, в частности историческую, реальность религия приписывает прежде всего мифу. В мифе мы имеем дело с религиозными представлениями, проникнутыми анимизмом, магизмом и т. д., к-рые рассматриваются как объективная реальность (см. Энгельс «Происхождение семьи...» и т. д.). В мифе заключено диалектическое противоречие, он имеет материалистические основы, как это с особой силой показал А. М. Горький в своем докладе на первом Всесоюзном съезде писателей. В мифах Горький указывает на элементы материалистического мышления, «отзвуки работы», стремление к победе над природой, к облегчению труда, увеличению его продуктивности.

По Марксу—«всякая мифология преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении...» («Введение к „К критике политической экономии“»). В положениях Маркса и Горького есть два важных для проблемы Ф. момента. Религия настаивает на реальности как раз того, что в мифе является результатом слабости, несовершенства познания, на реальности анимистических представлений, «священной истории», вымышленных существ и т. д. и отрицает то реалистическое, материалистическое содержание, которое часто налично в мифе — отражение явлений природы, общественной жизни, реальных потребностей и действительных стремлений мифизирующего субъекта. Во-вторых, существенно, что природа мифа двойственна: она продукт не только религиозного, но и художественного творчества, хотя последнее в процессе мифотворчества может и не осознаваться как таковое, участвовать бессознательно. Как указывает Маркс, «греческое искусство предполагает греческую мифологию, то есть природу и общественные формы, уже получившие бессознательную художественную обработку в народной фантазии» («Введение к „К критике политической экономии“»). Утверждение антагонизма между религией и искусством, между религиозным мышлением и художественным творчеством содержится уже в подготовительных работах (1841—1842) Маркса к «Трактату о христианском искусстве». Подготовительные материалы свидетельствуют, что высокая оценка Марксом древнегреческого искусства связана с тем, что оно, вырастая на почве религиозных представлений, мифов, максимально высвобождается от собственно-религиозных элементов, максимально развертывает возможности собственно-художественного творчества и гуманистические потенции.

В упомянутом выше докладе Горький говорил о «мифологии, которая в общем является отражением явлений природы, борьбы с природой и отражением социальной жизни в ш и-

роких художественных обобщениях». В процессе исторического развития и классовой борьбы заложенные в мифе противоречия обостряются. Церковь, эксплоататорские классы всячески закрепляют религиозно-идеалистические корни мифа, отстаивают объективно-реальное значение заключенного в нем идеалистического содержания. Но на известных этапах и в известных условиях культурного развития выступает на свет вышеуказанная материалистическая основа мифа, в мифе высвобождается его художественная природа. С такого рода осознанием мифа мы встречаемся уже у Ксенофана (в VI в. до н. э.). Этот процесс эстетического перерождения мифа в мифологиях различных народов заходит более или менее далеко, наступает ранее и позднее. Наиболее прогрессивной в этом смысле являлась греческая мифология. С особенной настоятельностью Маркс подчеркивал, что «греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву», что «греческое искусство предполагает греческую мифологию» («Введение к „К критике политической экономии“»). Этот процесс в Греции V в. до н. э. сопровождался блестящим расцветом всех искусств. На этом этапе религиозная мистерия превращается у Эсхила в высокохудожественную трагедию, данную в образах Ф. В мифе высвобождается собственно-художественная энергия, он делается достоянием искусства, хотя это последнее имеет сплошь и рядом идеалистическую окраску. Так, Платон пользуется мифом, уже не утверждая его непосредственной реальности, но пользуется им как иносказанием, для символизации метафизического мира идей. На дальнейших этапах развития, с ростом материалистического миросозерцания, миф становится свободным и осознанным фантазированием, перестает быть как «священной историей» мира и человечества, так и символизацией потустороннего; миф превращается в сказку, разрабатывается даже в комическом аспекте, его Ф. явно используется как художественная форма. Таково использование мифа, например, у Аристофана, в дальнейшем—у Лукиана. Аналогична судьба христианского мифа в западноевропейском искусстве. Соответственные вышеописанным этапы составляют романское искусство, готика и раннее Возрождение. В искусстве кватроченто уже сам христианский миф получает сказочное истолкование, а наряду с христианским мифом, еще требующим при помощи внешнего принуждения (со стороны церкви) признания своей реальности, выдвигается античная мифология как материал для свободно фантазирующего собственно-художественного творчества. В сенсуалистическом искусстве рококо особенно ясно выступает перерождение античной мифологии в чисто декоративную Ф., обладающую лишь эстетической ценностью.

Разумеется, что, устанавливая в искусстве наличие и функцию Ф., необходимо учитывать культурный и художественный уровень общества, породившего это искусство. Так например «обратная перспектива» в русской живописи XVI в. обозначала реалистические, но еще несовершенные попытки изображения пространства; применение этого приема в русской живописи XX веке означало Ф. Очерченное выше превращение мифа в сказку является в то же время процессом осознания фантастических представлений именно в качестве фантастических, недействительных. Если в других идеологиях такого рода осознание, разоблачение ведет к изгнанию (напр. из области науки) подобных представлений, то для искусства специфична возможность сохранения фантастических образов; последние в этом случае используются уже лишь условно, как внешняя форма, в которой может раскрываться реалистическое содержание. Элементы Ф. в этом смысле содержатся уже в самом материале лит-ры как в поэтическом, так и в разговорном языке; характер Ф. имеет образ в метафоре, в гиперболе и вообще в тропах.

Рассматривая Ф. в искусстве, необходимо отличать Ф. как ясную для читателя, как нарочитую или даже подчеркнутую самим художником невероятность измышленных им образов и мотивов, условно применяемых в качестве поэтического приема, художественного средства (напр. в «Носе» Гоголя), от непосредственно, неосознанно фантастического преломления действительности в сознании людей, мыслящих анимистически, религиозно-мистически, от простого внедрения в искусство всякого рода проявлений идеалистического мировоззрения, ложных представлений, суеверий и т. п. (напр. в древневосточной мифологии). В первом случае мы имеем дело с Ф. как художественной формой, к-рая может привносить определенную эстетическую ценность и может быть сопоставлена с такими поэтическими средствами, как гипербола, метафора, троп вообще. В структуре произведения такого рода заложено непрямое понимание фантастического образа, очевидно выступает его иллюзорность, условность, отсутствие в нем «чувственной достоверности», отношение к нему, как к вымыслу. Во втором случае налична Ф. как фантастически-искаженное отражение действительности, как идеалистическое содержание искусства. Таким образом Ф., как понятие эстетики, есть одно из средств художественного изображения, метод художественного построения, заключающийся во введении явно недействительных, очевидно невероятных сочетаний элементов действительности и их функций, в сознательном отклонении от правдоподобия, в намеренном нарушении внешней, видимой вероятности. В случае ясно выраженной условности вводимого фантастического элемента, когда осознается недействительность фантастического—Ф. получает значение художественной формы.

Хотя образы Ф. ведут свое происхождение от анимистических, религиозных, мифологических представлений, хотя художники-идеалисты особенно охотно пользуются фонтастика, однако Ф. не является достоянием искусства, идеалистически насыщенного. Такое отожествление свойственно наивнореалистическому мышлению, механистиче-

скому материализму, с точки зрения которого форма не обладает никакой самостоятельностью и пассивно следует за содержанием. Для диалектического материализма форма и содержание составляют единство, допускающее противоречия и борьбу (на это указывает В. И. Ленин — см. «Философские тетради», страница 212). С этой точки зрения наличие Ф. отнюдь еще не делает произведения искусства идеалистическими. И наоборот, полное внешнее правдоподобие, отсутствие видимого нарушения вероятности отнюдь еще не гарантирует подлинной реалистичности произведения, может иметь место у натуралиста, символиста и т. д.; за точным внешним отражением отдельных явлений, за «чувственной достоверностью» (выражение Гегеля) может таиться искаженное отражение их сущности. Боязнь Ф. свойственна художникам-натуралистам и теоретикам механистического материализма (наличие вульгарно-материалистических установок у теоретиков РАПП вело к преследованию Ф. в детской лит-ре, к пренебрежению народной поэзией, к изгнанию из обихода классиков-сказочников и т. д.). Величайшие художники, классики реализма, как Рабле, Свифт, Шекспир, Гоголь, Салтыков-Щедрин и др., свободно и широко пользовались возможностями Ф. Следовательно, вопрос заключается в том, что нужно различать идеалистическую и материалистическую фантастику. При этом различении не имеет существенного значения характер и степень внешнего неправдоподобия в составе образа Ф., т. е. будет ли это образование фантастического предмета (кентавр) или свойства (ковер-самолет), или действия, события (путешествие к центру земли), будет ли это нарушением пространственных (сказка о трех царствах), временных (машина времени) или причинных (обратно пущенная кинолента) отношений. Существенно иное: куда ведет данная Ф., какова ее направленность, почему или зачем вводится невероятное в произведение, т. е. какова функция образа Ф.—раскрывает ли он как художественное средство, как «арсенал искусства», подлинную реальность или уводит в сферу идеалистических представлений.

Можно наметить следующие типические случаи использования фантастического в искусстве.

1. Писатель утверждает фантастическое, идеалистическое содержание, давая фантастические образы как нечто непосредственно действительное, пытается уверить в их «чувственной достоверности». Такого рода случаи «рецидивов» анимизма, суеверий, магизма и т. п. неоднократно имели место в реакционно-идеалистической лит-ре эпохи империализма (напр. у Стриндберга, Гюисманса и др.). В повести «Ад» Стриндберг изображал всякого рода духов и их вмешательство в человеческую жизнь как нечто якобы совершенно подлинное, эмпирически реальное, пользуясь средствами натуралистического искусства.

2. С другой стороны, писатель-идеалист может, используя лишь внешне-правдоподобные, лишенные Ф. образы, создавать при помощи особой (например, символической) интерпретации превратно фантастическое представление о действительности. Таковы напр. романы Мережковского, в к-рых используются подлинные исторические факты, но в к-рых в то же время развертывается фантастически-идеалистическое представление о движущих историю силах (борьба метафизических сущностей, Христа и антихриста и т. п.). В обоих отмеченных случаях Ф. выступает как содержание искусства, а не как его форма. Ф. в этих указанных случаях имеет реакционный, идеалистический смысл.

3. Наиболее сложным является тот случай использования Ф. идеалистически настроенными художниками, когда Ф. выступает как художественная форма, но, одновременно, и как содержание, фантастически искажающее действительность. В этом случае писатель не утверждает непосредственной реальности своих фантастических образов, их «чувственной достоверности», может как бы играть ими, подчеркивать свое скептическое, ироническое отношение к ним, но в то же время он может утверждать наличие встающих за этими образами метафизических сущностей (объективный идеализм) или сознание как единственную реальность (субъективный идеализм). Так, в пьесах Гоцци Ф. вполне сказочная, подчеркнуто-невероятная, ироническая; автор не хочет уверить в реальности чернильного дождя, смеющихся статуй, злобных чародеев, управляющего страной карточного короля. Но в то же время автор дает почувствовать, что за всем этим причудливо-сказочным миром скрываются таинственные, враждебные, роковые силы, определяющие судьбы человека; иронически окрашенная фантастическая форма служит утверждению фантастического мировоззрения. Вполне идеалистическую функцию выполняет Ф. у немецких романтиков, хотя бы они и подчеркивали иллюзорность, условность своих фантастических образов (например сцена на сцене, вторжение автора в пьесе Тика, ироническая подача фантастических образов у Гофмана). Русские символисты, на базе своего идеалистического мировоззрения, пытались возродить религиозно-идеалистическое мифотворчество. С одной стороны, функция фантастики здесь — служить оболочкой «мифа». (Такова например сказочная Ф. в «1-й симфонии» А. Белого.) С другой стороны, здесь, как и у романтиков-идеалистов гротескная, ироническая Ф. имела целью показать хаотичность, нереальность или «низшую реальность» материального, доступного чувствам мира, развенчать действительность, утвердить «потусторонние» сущности в качестве «высшей реальности» (напр. во «2-й симфонии» А. Белого). В импрессионистическом искусстве, проникнутом субъективным идеализмом, Ф. выполняет подобную функцию с целью показать иллюзорность объективного как порождение сознания субъекта, к-рое для крайних импрессионистов представляло единственную реальность (например в ряде новелл и пьес Шницлера).

4. В реалистическом искусстве Ф. выступает как очевидный вымысел, как такая художественная форма, при помощи которой раскрывается не фантастическое, а реальное содержание, объективная, материальная действительность; за внешним неправдоподобием образа здесь обнаруживается внутренняя правда, реальная сущность явлений.

Свободную от идеализма, материалистическую Ф. мы прежде всего находим в наиболее характерных жанрах народной поэзии. Ф. русской крестьянской богатырской былины это в основном—реализованные в сюжете метафоры, гиперболы; за этими поэтическими образами Ф. стоят такие реальности, как мощь трудового народа, его борьба с завоевателями. В крестьянской сказке, за исключением некоторых элементов суеверий, нет мистики, мир Ф. народной поэзии залит солнцем, «возбудители» фантастики в нем ясны. Если религиозно понимаемый миф или, скажем, искусство символистов, немецких романтиков утверждают некую «иную жизнь», как нечто наличное «по ту сторону» нашей действительности, то в народной сказке Ф. отражает стремление трудового человека к победе над враждебными силами природы и общества, его мечту о лучшей жизни; Ф. является здесь поэтическим орудием гипотезы, средством изображения возможного; неясность путей к достижению цели стремлений заставляет пользоваться Ф.; при этом в сказке сохраняется сознание условности, невозможности предмета Ф. при данных условиях. Нечто подобное сказочной Ф. мы видим в утверждающей Ф. прогрессивного, революционного романтизма. За образами Ф. лермонтовского «Демона», напр. в отличие от Ф. немецких романтиков, не кроются никакие религиозно-идеалистические сущности. Героико-романтическая Ф. Лермонтова воплощает мечту о сильной и свободной человеческой личности, в то время как в действительности николаевского времени эта личность была придавлена. Это такого рода Ф., к-рая «способствует возбуждению революционного отношения к действительности, отношения, практически изменяющего мир». Эти слова Горького в еще большей степени могут быть отнесены к его собственной коллективистической героической, революционной романтике 90-х гг., к-рая пробуждала «смелые, сильные, свободные чувства» (Воровский), служившие психологической предпосылкой для революционной борьбы. Совершенно очевидно, что Ф. сказок, легенд, песен Горького была развернутой в сюжете поэтической метафорой (пылающее вырванное сердце Данко и др.).

Как мы видели на примере сказки, одним из видов утверждающей материалистической Ф. является утопия, художественно выраженная гипотеза. Жанр «научной Ф.» (к-рый мы встречаем еще в античном мире—у Лукиана) все же следует рассматривать как Ф., поскольку гипотетическое здесь дается как уже осуществившееся, а также потому, что наличные здесь технические гипотезы по необходимости (поскольку они пытаются предвосхитить подлинную науку) не могут быть достаточно достоверны. Условность «научной Ф.» ясно выступает у Э. По, подчас у Уэллса; у Жюль-Верна она бывает завуалирована наукообразными выкладками. Однако в иных случаях гипотеза художника и технологическое, научное предвидение столь близки друг к другу, доля художественной условности, отклонение от правдоподобия столь невелики, что произведение перестает ощущаться как Ф., выходит за пределы Ф. — в область обоснованного предвидения (подводная лодка, гидроплан у Жюль-Верна и др.). Следует иметь в виду, что утопия, как технологическая, так и социальная, может строиться не только на «реальных возможностях», но и на «абстрактных, формальных, пустых возможностях» (Гегель). На основе таких «пустых возможностей» Уэллс подчас идеалистически-реакционно искажал перспективы социальной истории (вырождение людей при социалистическом строе и т. п.).

Материалистическая Ф. чаще всего выполняет функцию отрицания, гл. обр. явлений отмирающих, разлагающихся, противоречащих жизненному развитию, социальному прогрессу; в этом случае Ф. принимает форму сатирического гротеска, карикатуры. Если гротескная Ф. идеалистически насыщенного искусства имела целью подорвать представление о полноценности, реальности, материальной действительности, то гротескная Ф. критического реализма стремилась разрушить данную социальную действительность, заострялась против «мертвых душ», против того мертвого, что душит живое в человеческом обществе. Такова функция материалистической Ф. у великих реалистов, боровшихся со времени Ренессанса с отживающим феодализмом,—у Рабле, Свифта, Гоголя, Салтыкова-Щедрина и др. Этот вид гротескно-сатирической, материалистической Ф. был возрожден Маяковским, использовавшим ее для обличения отмирающего, загнивающего капиталистического мира и пережитков прошлого в стране строящегося социализма. В сатирическом гротеске Маяковский пользовался «сдвигами» Ф. для того, чтобы сорвать с социальных явлений их внешние покровы, украшающую их маску и обнажить их сущность, дать им, сохраняя образную форму выражения, резкую критическую оценку. Ф. у Маяковского—это чаще всего развернувшаяся в сюжет метафора, гипербола. Наглядным примером может служить одобренное Лениным стихотворение Маяковского «Прозаседавшиеся» с неустанно заседающими и «разрывающимися на части» бюрократами.

Ф. как таковая не противоречит принципам социалистического реализма, вопрос сводится к характеру Ф. и границам ее применения. Очевидно, что в советской лит-ре не может иметь права на существование идеалистическая Ф. Но в рамках лит-ры социалистического реализма можно мыслить материалистическую Ф., Ф. как художественную форму с реалистическим содержанием,—в жанре сатиры, направленной против отживающего капиталистического мира, в произведениях, пытающихся гипотетически предвосхитить будущее, в советском фольклоре и особенно в лит-ре для детей.

Б. Михайловский

ФАРГ Леон Поль [Fargue Leon Paul, 1878—]—французский писатель. Произведения Ф.—поэмы, написанные прозой или свободным, нерифмованным стихом, иногда небольшие философские фрагменты. Характерны для Ф. стремление уйти от действительности, настроение безнадежности, импрессионизм восприятий. Мир для него—собрание символов. Пытаясь проникнуть в их сущность, рассматривая вещи в недоступных зрению деталях, писатель создает кубистические, гротескные формы. Поэмы Ф.—смесь космических фантазий, любовных видений и воспоминаний, проникнутых иногда сарказмом и всегда—меланхолией. Отчетливо выражено бегство писателя в иррациональное в поэме «Vulturne», 1929. Ф. широко вводит в свои произведения образы, связанные с жизнью современного индустриального города, но живая реальность улиц, автомобилей, вокзалов, поездов служит для него трамплином для прыжка в ирреальное; вещи теряют свою конкретность, обыденное становится символом. Пытаясь передать тончайшие ощущения, Ф. особенное значение придает музыкальности стиха, старается воздействовать необычной структурой слов и фраз.

Библиография: I. Кроме перечисленных: Pour la musique, 1914; Poèmes, Pour la musique, 1919; Banalité, 1928; Sous la lampe. Suite familière, 1930; Espaces Epaisseurs, Vulturne, 1930.

III. Talvart H. et Place J., Bibliographie des auteurs modernes de langue française, t. V, Paris, 1935. *Н. П.-Ф.*

ФАРИНА Сальваторе [Salvatore Farina, 1846—1918]—плодовитый итальянский романист и новеллист, пользовавшийся большой популярностью в конце XIX и нач. XX в. Уроженец Турина, житель Милана, Ф. принадлежал к обеспеченным слоям мелкобуржуазной интеллигенции. Талантливый рассказчик, снискавший славу «итальянского Диккенса» за теплый юмор и общегуманистическую настроенность, он ограничивал свой реализм смягчающим острые углы благодушным описанием людей и быта, тематику—кругом семейных дел и любовных историй. Многочисленные книги Фарины (около 60 названий) лишены той социальной значимости, которая свойственна современным произведениям Амичиса и Верга. Занимательная фабула, простой и легкий тон, счастливая поучительная развязка удовлетворяли вкусам широких мещанских кругов. Ф. переводился на важнейшие европейские языки, особенно полно на немецкий. Были и русские переводы.

Библиография: I. Первый роман Ф. «Cuore e blasone», Milano, 1864; из последующих наиболее удачны: Il Tesoro di donnina, Milano, 1874, цикл новелл: «Mio figlio», «Nuova Antologia», 1877—1881, Il signor J. Torino, 1882; автобиографические повести, написанные к концу жизни: «La mia giornata», Torino, 1913—1915; цикл «La mia giornata» состоит из трех частей: 1-я—Care ombre, 1913, 2-я—Dall alba al meriggio, 1915, 3-я—Dal meriggio al tramonto, 1915. На русск. яз. переведено: Белокурые волосы. Роман. Пер. В. Крестовского (псевд.), СПБ, 1882; Любовь все видит. Роман. Пер. В. Крестовского (псевд.), СПБ, 1885; Ради славы. Роман, Москва, 1891; Запрещенные плоды. Роман. Пер. А. Попова, СПБ, 1892; Роман вдовца. Роман, СПБ, 1896, и др. *Е. К.*

ФАРРЕР Клод [Claude Farrère, 1876—]—французский писатель, видный представитель колониального жанра в европейской лит-ре XX в. Имя Ф.—псевдоним морского офицера Баргона (Bargone Frédéric Charles), оставившего флот лишь в 1919, после двадцати лет военной службы. Дебютировал Ф. в 1904 книгой изысканных новелл «Дым опиума» (Fumée d'opium).

Любовь к чудовищному в духе По, снобистское пристрастие «ко всему аристократическому» характерно для произведений Ф. Восприняв у П. Лоти тему столкновения увядающих культур Востока с «вульгарной» европейской цивилизацией, Ф. разработал ее в нескольких остро-сюжетных, имевших большой успех романах: «Битва» (La Bataille, 1909), «Человек, который убил» (L'homme qui assassina, 1907). Наиболее значителен роман Ф. «Цивилизованные» (Les civilisés, 1905), где он рисует быт колонизаторов во французском Индо-Китае. В послевоенных романах Ф. выступает решительным апологетом колониального угнетения. Ф. охотно рисует людей преуспевающих, почтительно поет гимны завоевателю Марокко, маршалу Лиотэ, славит грубоватую, но крепкую «расу» колониальных дельцов. Романы Ф. преисполнены восхваления высокой цивилизаторской миссии империалистических государств в угнетенных колониальных странах. В своих общественных выступлениях Ф. также становится на сторону империалистической агрессии.

В 1935 Ф. избран в члены Французской академии.

Библиография: I. Кроме названных в тексте, «социальные романы»: «M-lle Dax, jeune fille» (1907) и «Les petites alliées» (1910); исторический роман: «Thomas l'Agnelet, gentilhomme de fortune» (1913); реакционная утопия «Les condamnés à mort» (1920); романы «Les hommes nouveaux» (1922), «Une jeune fille voyage» (1925), «Shahra sultane et la mer» (1931); сборники новелл: «Dix-sept histoires de marins» (1914), «Quatorze histoires de soldats» (1916); пьесы: «La vieille histoire» (1920), «Roxelane» (1920) и «Le choix» в сб. «Oeuvres libres» (1921); путешествия: «Croquis du Extrême-Orient», 1898 (1921), «Mes voyages», 2 vls, [1924—1926]; Собр. сочин. в 9 тт., изд. «Современные проблемы», М., 1926—1927, и ряд отд. изданий. *И. К.*

ФАРС [франц. farce, латин. farsa]—один из комических жанров средневекового театра. В VII веке в церковной латыни farsa (farsia) обозначало вставку в церковном тексте (Epistola cum farsa, Epistola farsita и пр.), позже эти вставки стали обычны в молитвах и гимнах. Закрепление термина Ф. за драматической интермедией можно отнести к XII в. Несомненным источником Ф. являются французские игры (jeux), известные уже в XII веке под различными именами: dits, débats и пр. «Игра под листвой» (Jeu de la feuillée, ок. 1262) Адама де ла Галь [1238—1286] имеет ряд чисто фарсовых черт как в смысле сюжета и остроумия положений, так и трактовки отдельных персонажей (предшественник итальянского Арлекина—дьявол Herlequin Croquesots, «физик», монах). Содержание фарсов, как и чрезвычайно близких к ним фаблью (см.), заимствовалось из повседневной действительности; темы Ф. разнообразны — семейные отношения и отношения хозяина и челяди, обман жены, плутни в торговле и на суде, похождения хвастливого солдата, неудачи зазнавшегося студента; образы пестры—монахи и попы, торговцы и ремес-

ленники, солдаты и студенты, крестьяне и батраки, судьи, чиновники; комическая ситуация достигается за счет привнесения внешнего эффекта—потасовки, перебранки и пр.; часто много осложнений вносит в действие использование нескольких диалектов, профессиональной лексики, макароническої латыни; индивидуализация речи персонажей Ф. проведена в большинстве случаев достаточно последовательно. Развитых характеров в фарсе нет; как и в фабльо, герои Ф. больше действуют, обмениваются каламбурами и остроумными репликами; нарастание сюжета происходит за счет быстрого переноса действия с одного места в другое, неожиданных разъяснений. В отличие от больших форм средневекового городского театра Ф. не знал длительной подготовки спектакля, не имел оборудованной сценической площадки, обходился самыми примитивными постановочными средствами. Французский фарс, и близкие к Ф. соти были уделом небольших братств и ставились с XIV в. преимущественно парламентскими клерками (clercs de Basoche) и актерами (enfants sans souci). К числу ранних Ф. принадлежат «Вольный стрелок из Баньоле» (Franc Archer de Bagnolet, 1468) и «Trois galants et Philipot», где прекрасно разработан старый мотив хвастливого солдата. Сильно возрастает число Ф. с конца XV в.; к этому времени относится своеобразный цикл Ф. о Пателене. Три фарса—«Господин Пьер Пателен» [1470], «Новый Пателен» [ок. 1480], «Завещание Пателена» [ок. 1490]—рисуют бессмертный образ пройдохи-стряпчего—avocat sous l'orme. Очевидная популярность этих фарсов, особенно первого, явствует из многочисленных изданий (16 изданий с 1489 по 1532) и тех ссылок на основной Ф., которые встречаются в «Новом Пателене» и в «Завещании». Вопрос об авторстве не решен до сих пор, и имена Франсуа Вийона, Адама де ла Саль, Пьера Бланше как авторов «Пателена» в одинаковой мере маловероятны. К XVI в. относятся фарсы Маргариты Наваррской, из к-рых один, озаглавленный «Комедия», представляет собой образец назидательного Ф. (старуха поучает двух девушек и двух замужних женщин, как поступать в семейных затруднениях), а другой—«Trop, prou, peu, moins» (Слишком, много, мало, меньше)—образец политического фарса. Под именем Trop и Prou выведены папа римский и император Карл V, в лице же peu и moins выведены мелкие, заурядные люди; в Ф. высмеяны жадность, заносчивость «этих двух половин бога» — папы и императора. Свыше 130 французских Ф. относится к XV—XVI вв. Несомненно, известную эволюцию претерпевает Ф. под влиянием итальянской «комедии масок» в творчестве авторов-актеров Gros Guillaume'a, Gualtier Garguille'я, Turbepin'a и позже Мольера; у Мольера комедии даже позднего периода во многом сохраняют отголоски Ф. («Проделки Скапена», «Мнимый больной» и пр.), но внешний комизм случайных ситуаций сочетается у него с глубоким показом действительности, яркостью образов. Во Франции XVII в. является критическим для развития Ф.; последний вытесняется лит-ой комедией.



Сцена из фарса об адвокате Пателене. С гравюры 1489

Аналогичные Ф. жанры представлены в лит-рах других стран. В Германии близки к Ф. масленичные игры—«фастнахтшпили» (*см.*). Распространение Ф. в Италии приходится на XV—XVI вв.; для арагонского двора Ф. аллегорического характера писал Саннадзаро одиннадцатисложными стихами; этот фарс проник в Мантую и Венецию. Полудиалектальные Ф. забавного содержания писал Пьетро Караччоло («Il magico»). Не подлежит сомнению связь традиции Ф. с комедией масок, известная близость к Ф. есть и в творчестве Рудзанте (*см.*) первого периода [1520—1530]. В Испании жанровые особенности Ф. можно наблюдать в творчестве Лопе де Руэды, Жиля Висенте и в знаменитых интермедиях Сервантеса («Театр чудес», «Два болтуна» и др.).

Библиография: I. Тексты Ф. изданы в собраниях: Recueil de farces, moralités et sermons joyeux, publ. p. Leroux de Lincy et Fr. Michel, 4 vls, P., 1831—1838; Ancien théâtre français, publ. p. E. Viollet le Duc, 10 vls, P., 1854—1857; Recueil de farces, soties et moralités, publ. p. P.-L. Jacob, P., 1859; Le théâtre français avant la Renaissance (1450—1550), publ. p. E. Fournier, Paris, 1872; Picot E. et Nyrop Chr., Nouveau recueil de farces françaises des XV-e et XVI-e siècles, Paris, 1880.

II. Petit de Julleville L., Les comédiens en France au moyen age, P., 1885; Teatro italiano dei secoli XIII, XIV, XV a cura di F. Torraca, Firenze, 1885; Schamburg K., Die Farce Pathelin und ihre Nachahmungen, Diss., Lpz., 1887; Brotanek R., Die englischen Maskenspiele, Wien, 1902; Beneke A., Das Repertoir und die Quellen der französischen Farcen, Diss., Jena, 1910; Croce B., Teatri di Napoli dal rinascimento alla fine del Secolo XVIII, Bari, 1916; Holbrock R. T., Étude sur Pathelin (Essai de bibliographie et d'interprétation), Baltimore, P., 1917; Steele M. S., Plays and Masques at Court during the reigns of Elizabeth, James and Charles, New Haven, 1926; *см. также «Французская литература».* *Д. М.*

ФАРУК Назиф (1898—)—талантливый турецкий поэт, педагог, журналист. Р. в Стамбуле. Учился на медицинском факультете; не закончив его, занялся поэзией.

Ф.—представитель «милли джереян Эдебияти» (лит-ра национального течения). В первый период своего творчества Фарук, как и многие другие, видел «национальность» прежде всего в языке и поэтической форме. Приняв национальную метрику стиха «хидже везни», Ф. однако не бросил и арабской стихотворной метрики «аруз», бывшей основной в турецкой литературе предыдущих эпох. Фарук, сохраняя «аруз» наряду с «хидже», употреблял их в зависимости от характера тематики.

Первый период творчества Ф. характеризуется любовно-лирическими стихами, в к-рых поэт воспевал женщин в своеобразном сказочном стиле, но и в этом Фарук не всегда был оригинальным, обнаруживая яркое влияние Дженаб Шехабеддина (*см.*), особенно Яхя Кемаля (*см.*) и некоторых французских поэтов-импрессионистов. В этот период Ф. социальные темы мало интересуют.

Второй период творчества Ф. коренным образом отличается от первого. Место красавиц и легендарных девушек в его стихах занимают отверженные, беспризорные, бедняки-крестьяне и т. п. Обращаясь к своему несуществующему сыну, Ф. говорит: «Я счастлив, что ты не родился и не будешь рожден, чтобы быть рабом». Вместе с тем для творчества Ф. этого периода характерен пессимизм, толкающий его даже к мыслям о самоубийстве.

В этом периоде своего творчества Ф. уже далек от подражания другим; он все более укрепляет и развивает свой стиль и становится оригинальным поэтом. Его язык ясен и вполне понятен широким массам читателей.

Ф. занимался и драматургией. Он перевел с французского и сам написал ряд пьес. В своей драме в стихах «Джанавар» (Зверь) он показывает борьбу между обогащающимся кулаком и беднеющим середняком, причем симпатии поэта на стороне последнего.

Библиография: I. Динле Найден (Выслушай флейту); Джанавар (Зверь), Суда Халкалар (Круги в воде); Чобан чешмеси (Пастуший фонтан); Кахраман (Герой) и др.

П. Хабиб Исмаил, История новой турецкой литературы, Стамбул, 1925; Хикмет Исмаил, История турецкой литературы, XX век, Баку, 1926; Фикрет Назими, Статья о современной турецкой литературе, журнал «Инкилаб ве Медевийет», Баку, 1928, №№ 6—7. *Дж. Акрем*

ФАСТНАХТШПИЛЬ [Fastnachtspiel]—«масленичные действа», небольшие стихотворные комедии, распространенные в Германии в XV—XVI вв. Ф. возникают из обычая, согласно к-рому молодежь на масленицу ряженая ходила по городу, импровизируя небольшие сценки, пересыпанные грубыми шутками, в к-рых в комическом виде воспроизводились различные происшествия из обыденной жизни. Со временем подобные представления приняли более организованный характер. Расширился круг тем: наряду с буффонадным изображением случаев из брачной жизни, насмешками над простоватостью мужиков и пр. Ф. начинают затрагивать вопросы политики и религии. Вместе с тем Ф. обращается к лит-ым источникам, драматурги заимствуют сюжеты из обширной лит-ры новелл, фацеций и шванков. Всего до нас дошло около 150 пьес. Большая часть их возникла в г. Нюрнберге, где фастнахтшпили приобрели широкую популярность в бюргерской среде. Из драматургов наиболее значительны: Ганс Розенплют [1-я половина XV века], Ганс Фольц [ум. 1515] и Ганс Сакс (*см.*)—крупнейший мастер Ф. Им написано 85 пьес.

Библиография: Lier L., Studien zur Geschichte des nürnberger Fastnachtspiels, Diss., Nürnberg, 1889; Michels V., Studien über die ältesten deutschen Fastnachtspiele, Strassburg, 1896; Holl K., Geschichte des deutschen Lustspiels, Lpz., 1923; Мокульский С. О., История западноевропейского театра, т. I, М., 1936. *Б. П.*

ФАТА МОРГАНА [или Фея Моргана]—в бретонском сказании сводная сестра короля Артура, отвергнутая возлюбленная Ланцелота, волшебница, которая живет на дне моря, в хрустальном дворце и обманывает мореплавателей призрачными видениями.

ФАУСТ Иоганн—доктор, чернокнижник, живший в первой половине XVI в. в Германии, легендарная биография к-рого сложи-



Рембрандт [1606—1669]. Доктор Фауст

лась уже в эпоху Реформации и на протяжении ряда столетий является темой многочисленных произведений европейской лит-ры. Данные о жизни исторического Ф. крайне скудны. Он родился, повидимому, около 1480 в городе Книттлинген, в 1508 при посредстве Франца фон Зиккингена получил место учителя в Крейцнахе, но должен был бежать оттуда ввиду преследований своих сограждан. В качестве чернокнижника и астролога он разъезжал по Европе, выдавая себя за великого ученого, похвалялся, что может сотворить все чудеса Иисуса Христа или же «воссоздать из глубин своего познания все произведения Платона и Аристотеля, если бы они когда-нибудь погибли для человечества» (из письма ученого аббата Тритемия, 1507). В

1539 след его теряется. В эпоху Возрождения, когда еще была жива вера в волшебство и чудесное, а, с другой стороны, выдающиеся победы одерживала раскрепощенная от уз схоластики наука, многим рисовавшаяся плодом союза дерзновенного ума с нечистой силой, фигура доктора Ф. быстро приобрела легендарные очертания и широкую популярность. В 1587 в Германии в издании Шписа появилась первая лит-ая обработка легенды



Фронтиспис к трагедии Марло «Фауст», с гравюры XVI в.

о Ф., так наз. «народная книга» о Ф.: «Historia von Dr. Iohann Fausten, dem weitbeschreiten Zauberer und Schwartzkünstler etc.» (История о д-ре Фаусте, знаменитом волшебнике и чернокнижнике). В книгу вплетены эпизоды, приуроченные в свое время к различным чародеям (Симон волхв, Альберт Великий и др.) и отнесенные в ней к Ф. Источником книги помимо устных сказаний служили современные сочинения по ведовству и «тайным» знаниям (книги теолога Лерхеймера, ученика Меланхтона: «Ein Christlich Bedencken und Erinnerung von Zauberey, 1585; книга И. Вира, ученика Агриппы Неттесгеймского: «De praestigiis daemonum», 1563, нем. перевод 1567, и др.). Автор, повидимому лютеранский клирик, изображает Ф. дерзким нечестивцем, вступившим в союз с дьяволом ради приобретения великого знания и силы («Фауст отрастил себе орлиные крылья и захотел проникнуть и изучить все основания неба и земли». «В его отпадении сказывается не что иное, как высокомерие, отчаяние, дерзость и смелость, подобная тем титанам, о к-рых повествуют поэты, что они громоздили горы на горы и хотели воевать против бога, или похожая на злого ангела, который противопоставил себя богу, за что и был низвергнут богом как дерзкий и тщеславный»). Заключительная глава книги повествует о «страшном и ужасающем конце» Ф.: его разрывают бесы, и душа его идет в ад. Характерно при этом, что Ф. приданы черты гуманиста. Эти черты заметно усилены в издании 1589. Ф. читает лекции о Гомере в Эрфуртском ун-те, по просьбе студентов вызывает тени героев классической древности и пр. Пристрастие гуманистов к античности олицетворено в книге как «безбожная» связь похотливого Фауста и Прекрасной Елены. Однако, несмотря на стремление автора осудить Ф. за его безбожие, гордыню и дерзания, образ Ф. все же овеян известным героизмом; в его лице находит свое отражение вся эпоха Ренессанса с присущей ей жаждой безграничного знания, культом неограниченных возможностей личности, мощным бунтом против средневекового квиетизма, обветшалых церковно-феодальных норм и устоев.

Народной книгой о Ф. воспользовался английский драматург XVI в. Кристофер Марло, перу которого принадлежит первая драматическая обработка легенды. Его трагедия «The tragical history of the life and death of Doctor Faustus» (изд. в 1604, 4-е изд., 1616) (Трагическая история доктора Фауста, русский перевод К. Д. Бальмонта, М., 1912, ранее в журн. «Жизнь», 1899, июль и август) рисует Ф. титаном, охваченным жаждой знания, богатства и мощи. Марло усиливает героические черты легенды, превращая Фауста в носителя героических элементов европейского Ренессанса. От народной книги Марло усваивает чередование серьезных и комических эпизодов, а также трагический финал легенды о Фаусте, — финал, который связан с темой осуждения Ф. и его дерзновенных порывов.

Повидимому, в начале XVII века трагедия Марло заносится английскими бродячими комедиантами в Германию, где трансформируется в кукольную комедию, получающую значительное распространение (ей между прочим многим обязан Гёте при создании своего «Фауста»). Народная книга лежит также в ос-



Э. Делакруа [1798—1863]. Иллюстрация к трагедии Гёте «Фауст»

нове пространного сочинения Г. Р. Видмана о Ф. (Widman, Wahrhaftige Historie etc.), вышедшего в Гамбурге в 1598. Видман в противоположность Марло усиливает моралистические и клерикально-дидактические тенденции «народной книги». Для него история о Ф. в первую очередь—повествование об «ужасных и отвратительных грехах и проступках» прославленного чернокнижника; свое изложение легенды о Ф. он педантически уснащает «необходимыми напоминаниями и превосходными примерами», долженствующими служить ко всеобщему «поучению и предо-

стережению». По стопам Видмана пошел Пфицер (Pfitzer), выпустивший в 1674 свою обработку народной книги о Ф.

Исключительную популярность тема о Ф. получает в Германии во второй половине XVIII в. в среде писателей периода «бури и натиска» [Лессинг—фрагменты неосуществленной пьесы, Мюллер-живописец—трагедия «Fausts Leben dramatisiert» (Жизнь Фауста, 1778), Клингер—роман «Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt» (Жизнь, деяния и гибель Фауста, 1791, русский перев. А. Лютера, Москва, 1913), Гёте—трагедия «Фауст» (1774—1831), русский перевод Н. Холодковского (1878), А. Фета (1882—1883), В. Брюсова (1928) и др.]. Писателей-штюрмеров Ф. привлекает своим дерзновенным титанизмом, своим бунтарским посягательством на традиционные нормы. Под их пером он приобретает черты «бурного гения», попирающего во имя неограниченных прав личности законы окружающего мира. Штюрмеров привлекал также «готический» колорит легенды, ее иррациональный элемент. При этом штюрмеры, особенно Клингер, сочетают тему о Фаусте с резкой критикой феодально-абсолютистского порядка (например картина злодеяний старого мира в романе Клингера: произвол феодала, преступления монархов и духовенства, развращенность господствующих сословий, портреты Людовика XI, Александра Борджиа и др.).

Наиболее мощного своего художественного выражения тема о Ф. достигает в трагедии Гёте, переведенной на все языки мира. В трагедии со значительной рельефностью отразилась вся многогранность Гёте, вся глубина его лит-ых, философских и научных исканий: его борьба за реалистическое мировоззрение, его гуманизм и пр.

Если в «Прафаусте» (1774—1775) трагедия носит еще фрагментарный характер, то с появлением пролога «На небе» (написан 1797, изд. 1808) она усваивает грандиозные очертания своего рода гуманистической мистерии, все многочисленные эпизоды которой объединены единством художественного замысла. Фауст вырастает в колоссальную фигуру. Он—символ возможностей и судеб человечества. Его победа над квиетизмом, над духом отрицания и гибельной пустоты (Мефистофель) знаменует триумф творческих сил человечества, его неистребимой жизнеспособности и созидательной мощи. Но на пути к победе Ф. суждено пройти ряд «образовательных» ступеней. Из «малого мира» бюргерских будней он входит в «большой мир» эстетических и гражданских интересов, границы сферы его деятельности все расширяются, в них включаются все новые области, пока перед Ф. не раскрываются космические просторы финальных сцен, где ищущий творческий дух Ф. сливается с созидательными силами мироздания. Трагедия пронизана пафосом творчества. Здесь нет ничего застывшего, незыблемого, здесь все—движение, развитие, непрестанное «нарастание», могучий творческий процесс, воспроизводящий себя на все более высоких ступенях. В этом отношении знаменателен самый образ Ф.—неутомимого искателя «верного пути», чуждого желанию погрузиться в бездейственный покой; отличительной чертой характера Фауста является «недовольство» (Unzufriedenheit), вечно толкающее его на путь неустанного действия. Ф. погубил Гретхен, т. к. он отрастил себе орлиные крылья и они влекут его за пределы душной бюргерской горницы; он не замыкает себя и в мире искусства и совершенной красоты, ибо царство классической Елены оказывается в итоге всего лишь эстетической видимостью. Ф. жаждет великого



М. Ретш [1779—1857]. Иллюстрация к трагедии Гёте «Фауст»

дела, осязаемого и плодотворного, и он кончает свою жизнь вождем свободного народа, который на свободной земле строит свое благополучие, отвоевывая у природы право на счастье. Ад теряет над Фаустом свою силу. Неутомимо деятельный Ф., нашедший «верный путь», удостаивается космического апофеоза. Так под пером Гёте старинная легенда о Ф. принимает глубоко гуманистический характер. Следует отметить, что заключительные сцены «Фауста» писались в период стремительного подъема молодого европейского капитализма и частично отражали успехи капиталистического прогресса. Однако величие Гёте в том, что он уже видел темные стороны новых общественных отношений и в своей поэме пытался возвыситься над ними.

В начале XIX в. образ Ф. своими готическими очертаниями привлекал романтиков. Ряд художников-романтиков (Делакруа, Корнелиус, Ретш—Retzsch) иллюстрировал трагедию Гёте. Ф.—странствующий шарлатан XVI в.—выступает в романе Арнима «Die Kronenwächter», I Bd., 1817 (Стражи короны). Легенду о Ф. разрабатывали Граббе («Don Juan und Faust», 1829, русск. перев. И. Холодковского в журнале «Век», 1862), Ленау («Faust», 1835—1836, русский перев. А. Анютина [А. В. Луначарского], СПБ, 1904, то же, пер. Н. А-нского, СПБ, 1892), Гейне [«Фауст» (поэма, назначенная для танцев, «Der Doctor Faust». Ein Tanzpoem..., 1851) и др.]. Ленау, автор наиболее значительной после Гёте разработки темы о Ф., изображает Ф. двойственным, колеблющимся, обреченным бунтарем.

Тщетно мечтая «соединить мир, бога и себя», Фауст Ленау падает жертвой происков Мефистофеля, в к-ром воплощены силы зла и разъедающего скепсиса, роднящие его с Мефистофелем Гёте. Дух отрицания и сомнения торжествует над бунтарем, порывы к-рого оказываются бескрылыми и никчемными. Поэма Ленау знаменует начало распада гуманистической концепции легенды. В условиях зрелого капитализма тема о Ф. в ее ренессансно-гуманистической трактовке не могла уже получить полноценного воплощения. «Фаустовский дух» отлетал от буржуазной культуры, и не случайно в конце XIX и XX вв. мы не имеем значительных в художественном отношении обработок легенды о Фаусте. В России легенде о Ф. отдал дань А. С. Пушкин в своей замечательной «Сцене



П. Корнелиус [1783—1867]. Иллюстрация к трагедии Гёте «Фауст»

из Фауста». С отзвуками гётевского «Фауста» мы встречаемся в «Дон-Жуане» А. К. Толстого (пролог, фаустовские черты Дон-Жуана, томящегося над разгадкой жизни—прямые реминисценции из Гёте) и в рассказе в письмах «Фауст» И. С. Тургенева. В XX в. наиболее интересное развитие темы о Ф. дал А. В. Луначарский в своей драме для чтения «Фауст и город» (написано в 1908, 1916, изд. Наркомпроса, П., в 1918). Исходя из заключительных сцен второй части гётевской трагедии, Луначарский рисует Ф. просвещенным монархом, господствующим над страной, отвоеванной им у моря. Однако опекаемый Ф. народ уже созрел для освобождения от уз самовластия, происходит революционный переворот, и Фауст приветствует происшедшее, видя в нем осуществление своих давних мечтаний о свободном народе на свободной земле. В пьесе отражено предчувствие социального переворота, начала новой исторической эры. Мотивы фаустовской легенды привлекали В. Я. Брюсова, оставившего полный перевод «Фауста» Гёте (ч. 1 напечатана в 1928), повесть «Огненный ангел» [1907—1908], а также стихотворение «Klassische Walpurgisnacht» [1920].

Легенда о Ф. обогатила не только художественную литературу. В музыке тему о Ф. разрабатывали Берлиоз, Гуно, Бойто, Вагнер, Бузони и др. В графике Рембрандт (офорт «Фауст»), Корнелиус, Ретш, Каульбах, Делакруа и мн. др. В России — Врубель (панно триптих).

Библиография: H. Faligan Z., Histoire de la légende de Faust, P., 1888; Fischer K., Goethes Faust, Bd I. Die Faustdichtung vor Goethe, 3. Aufl., Stuttgart, 1893; Kiesewetter C., Faust in der Geschichte und Tradition, Lpz., 1893; Frank R., Wie der Faust entstand (Urkunde, Sage und Dichtung), B., 1911; Die Faustdichtung vor, neben und nach Goethe, 4 Bde, B., 1913; Gestaltungen des Faust (Die bedeutendsten Werke der Faustdichtung, seit 1587), hrsg. v. H. W. Geissler, 3 Bde, München, 1927; Bauerhorst K., Bibliographie der Stoff- und Motiv-Geschichte der deutschen Literatur, B.—Lpz., 1932; Корелин М., Западная легенда о докторе Фаусте, «Вестник Европы», 1882, кн. 11 и 12; Фришмут М., Тип Фауста в мировой литературе, «Вестник Европы», 1887, кн. 7—10 (перепеч. в кн.: Фришмут М., Критические очерки и статьи, СПБ, 1902); Белецкий А. И., Легенда о Фаусте в связи с историей демонологии, «Записки Неофилологического об-ва при СПБ университете», вып. V и VI, 1911—1912; Жирмунский В., Гёте в русской литературе, Ленинград, 1937. См. также статьи, посвященные писателям, упомянутым в настоящей статье.

Б. Пуришев

ФАЦЕЦИЯ [лат. facetia]—шутка, преимущественно небольшой шуточный рассказ, веселый анекдот, в котором идет речь о каком нибудь забавном приключении, смешной выходке, приводятся остроумные ответы и решения различных казусов, подвергаются осмеянию различные недостатки и пороки женщин, простоватых крестьян, горожан, представителей духовенства и т. д. В ряде случаев такая насмешка переходит в сатиру и обличение. Эти рассказы были объединены в отдельных сборниках, получивших название «Фацеций», а на русской почве—«смехотворных повестей», «жартов».

Юмористический жанр, типичный для городского сословия эпохи Ренессанса, отличается в Ф. грубоватым, порой откровенно-неприкрытым натурализмом. В основе Ф. сплошь и рядом лежит какой-нибудь бродячий сюжет, издавна бытовавший в международной устной и письменной лит-ре. Лит-ую обработку—на латинском языке—впервые Ф. получили у итальянского гуманиста Поджо Браччолини [ум. 1469]. Его сборник «Poggii Florentini Oratoris clarissimi facetiarum liber», составленный в середине XV в. и напечатанный первоначально в 1470, выдержал много изданий в XV и XVI вв. и пользовался огромной популярностью. От него идут латинские сборники фацеций Генриха Бебеля, Н. Фришлина, Менандра (XVI—нач. XVII в.), затем сборники на национальных европейских языках—итальянские—«Motti e facetie» М. Арлотто, «Facetie e motti arguti...», 1548, Л. Доменики и др., французские—весьма популярная книга «Le Moyen de parvenir» (начало XVII в.), приписываемая Ф. Бероальду де Вервилю, «Le facétieux reveil matin des esprits mélancoliques (1715), «Facétieuses journées», 1587, «Contes à rire» и др., вплоть до «Facéties parisiennes» Вольтера, немецкие—«Scherz mit der Warheit» и «Schimpf und Ernst»—Иоганна Паули и др. В начале XVII столетия был напечатан сборник, озаглавленный «Facetiae facetiarum», представляющий собой своеобразное явление в области развития шуточной новеллы: здесь мы имеем собрание ученейших рассуждений, своего рода диссертаций, на самые курьезные темы, с приведе-

нием—по всей форме схоластической науки—цитат из древних и новых писателей.

На русскую почву Ф. проникли в XVII в. В описи царской библиотеки, относящейся к этому времени, мы встречаем упоминание о юмористическом сборнике «Демокретус смеющийся», т. е. «Democritus ridens», популярнейший латинский сборник Ф., переведенный и напечатанный у нас в XVIII в. Там же находится упоминание и о другой подобной книге—«Книга на немецком языке о грубианском мужицком невежестве». К 1680 относится перевод Ф. на русский яз. с польского оригинала, видимо, из книги «Facecje polskie, żartowne a trefne powieści biesiadne...», перевод, дошедший до нас в нескольких списках, один из них озаглавлен: «Фрашки, сиречь издевки: факеции или жарты польски, издевки смехотворны московски» с подзаголовком «Повести смехотворны, есть же из них обыклостей обличительны», другой—«Фацецы, или жарты польскии, повести, беседки, утешки московскии» и т. д. Материал Ф. в изобилии находим в напечатанных у нас в XVIII в. сборниках—«Товарищ разумный и замысловатой», «Письмовник» Курганова, «Похождении Ивана гостинного сына», «Старичок-весельчак», «Рассказчик веселых басен», «Веселый и шутливый Меландр» и др. Ф. использовали в большом количестве лубочная лит-ра и фольклор.

Библиография: Пыпин А. Н., Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских, СПБ, 1857; Поджо Браччолини, Фацетии, пер. с латинск., комментарий и вступ. статья А. К. Дживелегова. Предисл. А. В. Луначарского, изд. «Academia», 1934; Ровинский Д., Русские народные картинки, кн. I, IV, V, СПБ, 1881; Маслова О. М., Життя і літературна спадчина Лодовіка Гвіччіярдіні, Київ, 1929; Hub J., Die deutsche komische und humoristische Dichtung seit Beginn des XVI-ten Jh. bis auf unsere Zeit, 3 Bde, Nürnberg, 1855—1857; Его же, Die komische und humoristische Literatur der deutschen Prosaisten d. 16. Jahrhundert, 2 Bde, Nürnberg, 1856; Graesse J. G. T., Trésor de livres rares et précieux, 1 vls, Dresden, 1859—1869, переизд. B., 1922; Poggio Bracciolini, Schwänke und Schnuren, Übersetzung Einleitung und Anmerkungen von A. Semerau, Lpz., 1905; Schroeder C., Der deutsche Facetus (Palaestra, Bd. 86), B., 1911; Vollert K., Zur Geschichte der lateinischen Facetiensammlungen des 15 u. 16 Jahrh., B., 1912 (Bd. 113 той же серии). Тексты старинных русских переводов Ф. опубликованы в «Памятниках древней письменности и искусства», СПБ (1878—1879 гг.) и в «Летописях русской литературы и древности», т. V, М., 1863. *Н. Г.*

«ФЕДЕРАЦИЯ»—федерация объединений советских писателей (ФОСП) образована была 27 декабря 1926 на учредительном собрании, созванном Всероссийской ассоциацией пролетарских писателей (ВАПП), Всероссийским обществом крестьянских писателей (ВОКП) и Всероссийским союзом писателей (ВСП).

Основной задачей Ф. являлось «объединение различных писательских группировок, желающих активно участвовать в строительстве СССР и считающих, что наша литература призвана сыграть в данной области одну из ответственных ролей».

Высшим руководящим органом «Ф.» являлся Совет «Ф.» и исполнительное бюро, создававшиеся из равного количества представителей каждой литературной организации-учредительницы. Входившие в состав ФОСП литературные объединения сохраняли полную автономность в литературно-идеологической и литературно-творческой областях. Перед ФОСП поставлена была цель—создать общую платформу для вошедших в состав «Ф.» лит-ых объединений (ВАПП, ВОКП, ВСП) на основе резолюции ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы» («Правда» от 1/VII 1925). Позже в состав ФОСП вошли лит-ые группы: «Ассоциация работников левого фронта искусства» (ЛЕФ), «Перевал», «Кузница» и «Литературный центр конструктивистов», реорганизованный в 1930 в «Литературную бригаду М. 1».

«Ф.» организовала свое издательство «Федерация» и печатный орган—«Литературную газету».

В связи с постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апр. 1932 «О перестройке литературно-художественных организаций» «Ф.», как и другие лит-ые организации, прекратила свое существование.

ФЕДИН Константин Александрович [1892—], советский писатель. Р. в Саратове. Отец из крестьян, впоследствии был торговцем. Федин



окончил коммерческое училище в Козлове. С 1911 по 1914 учился в Московском коммерческом ин-те. С 1914 по 1918—гражданский пленный в Германии. С 1918 работал в Наркомпросе, редактировал ряд газет и журналов, служил в Красной армии. С 1921 занялся исключительно лит-ой работой. В этом же году вступил в лит-ое объединение «Серапионовы братья». С 1934—член президиума ССП.

Первые лит-ые опыты Ф. относятся к 1910. В 1913—1914 в «Новом сатириконе» напечатал «Мелочи». Широкую популярность Ф. приобрел после выхода из печати романа «Города и годы» [1924]. В 1939 награжден орденом Трудового Красного Знамени.

Путь творческого развития Ф. во многом типичен для ряда советских писателей. Начав с отрицания мира прошлого, Ф. пришел к утверждению революции, дающей выход из «окуровских» тупиков, из глухих, заброшенных «пустырей».

Первый сборник Ф. носит символический заголовок «Пустырь» [1923]. На бесплодных «пустырях» уездных городов старой России живут, или, вернее, прозябают жалкие обыватели, чудаки, неудачники. Галлерею этих людей, искривленных жизнью, с их мелкими, порой ненормальными, страстишками и зарисовывает Ф. в своих ранних рассказах («Анна Тимофевна», «Рассказ об одном утре» и др.). В этих произведениях, выдержанных преимущественно в манере сказа, своеобразно сочетаются простые народные образы с вычурными, декадентскими. Это эклектическое соединение различных стилистических приемов особенно ярко проявилось в повести «Анна Тимофевна» [1923].

«Города и годы»—роман о путях интеллигенции в революции. Центральный образ романа—Андрей Старцев—пассивный, запутавшийся в противоречиях гуманист-интеллигент, «с тоской ждавший, чтобы жизнь приняла его». Развенчивая своего героя, Ф. утверждает обреченность и неизбежность гибели той части интеллигенции, к-рая не может выйти из индивидуалистического тупика. Тем не менее автор сочувствует своему герою, не нашедшему своего жизненного пути, относится к нему с жалостью и скорбью.

В противовес Старцеву контрастирующие с ним образы большевиков, Курта и других партийцев, говорящих готовыми формулами, даны обезличенно. Ф. стремится разрешить в романе ряд социально-исторических проблем, выясняя причины возникновения мировой войны, революции и т. д. Пацифистское осуждение войны, романтическое восприятие революции характерно для Ф. на данном этапе его творческого пути.

Роман Ф. сложен и в отношении стиля. Художественно более самостоятельный, чем ранний сборник рассказов, роман «Города и годы» представляет своеобразное сочетание психологически насыщенного повествования с авантюрной интригой. Повествование нередко прерывается развернутыми отступлениями автора, написанными в приподнято-патетическом тоне, иногда ритмической прозой с обилием лирических восклицаний, риторических вопросов и т. д. Патетическое напряжение романа создается также благодаря ряду описаний, носящих символически обобщенный характер, выдержанных в торжественном тоне. Ядовито-саркастический тон лирических отступлений автора, в к-рых он стремится к разоблачению мировой войны, немецкой буржуазии, немецкого филистерства, сменяется романтически приподнятым там, где он стремится передать пафос революции.

Следующий цикл произведений Федина по своей идейно-тематической сущности резко отличается от романа «Города и годы». В рассказах «Наровчатская хроника», «Мужики», «Тишина» и др. [1925—1926] Ф. возвращается к миру и героям «Пустыря». Сплетение анекдотического и трагического характерно для этих рассказов. Вне времени, вне исторической действительности живут эти чудаки—обыватели провинциальных городов. Несмотря на революцию, они не меняют облика, не нарушают своей жизни и привычек.

Особенно выделяется рассказ «Трансвааль» с монументальной фигурой кулака-культуртрегера Сваакера, соединившего в себе, по словам Ф., «черты Фомы Опискина и Квазимодо». Образ фединского кулака, который «все может», который держит в повиновении всех соседних крестьян, вырастает в рассказе Ф. в абстрактно-символический образ. В «Трансваале» Ф. искаженно представляет послереволюционную деревню, противопоставляя «всемогущество» кулака якобы обезличенной, пассивной толпе крестьян.

К теме «интеллигенция и революция» Ф. возвращается в романе «Братья» [1928], посвященном в основном проблемам искусства. Центральная фигура романа—один из братьев, музыкант Никита Карев—близок Андрею Старцеву. Как и Старцев, он живет в своем замкнутом, «обособленном» мирке. Но если в «Городах и годах» Ф. с самого начала подчеркивает обреченность Старцевых, то для индивидуализма Никиты Карева писатель находит оправдание. Одиночество музыканта, его «скорбный музыкантский послух» дают ему возможность создать величайшую «симфонию-роман, запечатлевшую на себе все то великое, что принесла нам революция».

Тезис об особом «избранническом» пути художника, о трагедийности подлинного искусства является идейным стержнем романа. Роман «Братья», композиционно напоминающий «Города и годы» (те же временные сдвиги, многопланность, лирические отступления автора и т. д.), построен по принципу стилевых контрастов. Реалистически-бытовая струя, к-рая особенно ярко выявляется в описании семейства Каревых, «смурского мира», контрастирует с мистико-трагической линией романа, связанной с судьбой Никиты Карева, живущего в постоянном предчувствии, «в молчаливом ожидании катастроф».

Роман Ф. «Похищение Европы» [1934—1935] отражает борьбу двух миров, двух систем, двух культур, оканчивающуюся победой социалистического мира над капиталистическим. Интерес Ф. к социальным проблемам в этом произведении выступает еще резче, чем в прежних. Личная интрига здесь в большей степени, чем в ранних произведениях, подчинена общественно-политическим вопросам. Мир обреченной на гибель капиталистической Европы (I кн.) показан «глазами большевика» Рогова. Мир обновленной, крепнущей Страны Советов (II кн.) дан в восприятии капиталиста, голландского короля леса Ван-Россума. Образ Филиппа Ван-Россума получился значительно полнокровнее, чем нечеткий образ Рогова, этого интеллигента, готового участвовать в строительстве социализма, но еще не утратившего своих индивидуалистических черт. Картины Западной Европы—кризиса, безработицы, забастовки, биржевого ажиотажа—в романе вышли рельефнее, чем изображение строительства Страны Советов.

Имеющиеся в повествовании полемические диалоги, рассуждения, речи отчетливо обнажают идейный замысел произведения, но органически не врастают в его художествен-

ную ткань. Этот недостаток романа особенно остро чувствуется во второй книге.

В последнем своем произведении «Я был актером» [1937], построенном на автобиографическом материале, Ф. возвращается к теме Германии периода империалистической войны, теме, затронутой в «Городах и годах». Но уже не сложная социально-философская проблематика, а реалистическое живописание быта немецкого захолустного городка, полубогемных, полумещанских нравов провинциального театрика в центре внимания автора.

В последних произведениях Ф. постепенно освобождается от «орнаментализма», «увлечения словесной игрой», от «ритмической прозы», «легкого бреда сказом»—этой, по выражению самого Ф., «литературной кори», к-рой «переболело большинство писателей» его «поколения», и переходит к более простому, свободному от вычурности и витиеватости языку. Усиление реалистических тенденций—такова закономерная эволюция творчества Ф., характерная для ряда советских писателей.

Библиография: I. Собр. соч. в 4-х тт., изд. «Прибой», Л., 1927; то же, ГИХЛ, М.—Л., 1929—1930 (т. I. Пустырь. Повести и рассказы; т. II. Города и годы. Роман; т. III. Трансвааль. Повести и рассказы; т. IV. Братья. Роман); Трансвааль. Рассказы, Гиз, М.—Л., 1927; Старик, Изд-во писателей в Ленинграде, Л., 1930; Повести и рассказы, Изд-во писат. в Ленинграде, [Л.], 1933; изд. 2-е, «Сов. писатель», М., 1936; Похищение Европы. Роман, кн. I, Л., 1934, и кн. II, Л., 1935 (неск. изд.). Я был актером. Повесть, «Сов. писатель», 1937. Статьи: Как я работаю, «Литературная учеба», 1930, № 4; Язык литературы, «Литературная учеба», 1933, №№ 3—4; Автобиография: «Писатели», под ред. В. Лидина, «Современные проблемы», М., 1926. *Л. Поляк*

ФИНК Виктор Григорьевич [1888—]—советский писатель. Р. в Одессе, в интеллигентной семье. В 1906 окончил коммерческое училище. Учился на юридическом ф-те сначала в Одессе, а затем в Париже, где его и застала мировая война. Ушел волонтером во французскую армию и был записан в Иностранный легион. Незадолго до революции вернулся в Россию.

Ф. известен как автор ряда живых, не лишенных юмора и тонкой наблюдательности очерков о быте еврейских земледельческих колоний и колхозов в Крыму, Белоруссии и Биробиджане («Евреи на земле», Гиз, М.—Л., 1929; «Евреи в тайге», «Федерация», М., 1930; 2-е изд., 1932). В очерках даны зарисовки образов вчерашних бесправных обитателей еврейского гетто, к-рым революция дала впервые право почувствовать себя гражданами Советской страны, право работать на земле. Ф. умело передает своеобразие жизни новых работников земли, в к-рой причудливо переплелись традиции поколений, старые бытовые нормы с новыми отношениями, новой, социалистической техникой и культурой.

Менее удачна пьеса Финка «Новая родина» («Сов. литература», М., 1933), посвященная теме коллективизации евреев в Биробиджане. Автор концентрирует свое внимание на бытовых мелочах, на особенностях лексики героев в ущерб типическим обобщениям, сюжетной интриге.

Наибольший интерес представляет книга Ф. из эпохи мировой войны «Иностранный легион» («Роман в 13 новеллах», «Советский писатель», 1935; 2-е изд., 1936). Сюжетно-заостренные новеллы Ф., напоминающие по манере военные рассказы Мопассана, Доде, ведутся от лица русского солдата-легионера. Страшные, нелепые, жестокие до цинизма эпизоды тыловой, окопной и боевой жизни легиона, описанные Ф., обнажают всю бессмысленность бойни народов. Антимилитаристическое содержание книги не носит однако пацифистского оттенка. Автор убедительно показывает нарастание протеста у пестрой, разноязычной массы легионеров, впервые на войне догадавшейся об истинных виновниках мировой бойни. Острота характеристик, драматизм ситуаций сочетаются с тонким лиризмом и юмором.

Последняя повесть «Гибель мира» («Красная новь», 1938, № 9) дает интересный фактический материал из быта молдавской деревни, охваченной в дореволюционные годы сектантским движением, руководимым кулацкой верхушкой.

Ф. известен также как автор ряда публицистических статей. В 1939 награжден орденом «Знак Почета».

Библиография: I. Кроме указанного в тексте: Буза Липак, ЗиФ, М.—Л., 1927; Жорес, «Кубуч», 1928; На пути из Египта, изд-во «Огонек», М., 1929, Граница нашей родины, «Красная новь», 1937, № 11; Письма о Франции, «Красная новь», 1938, №№ 4 и 5; Комбатанты, «Знамя», 1938, № 9; «Еврейский вопрос», «Красная новь» 1938, № 12. *Л. П.*

ФЕДОРОВ Александр Митрофанович [1868—], писатель. Р. в Саратове, в семье крестьянина-пастуха, впоследствии сапожника. Исключенный из реального училища, выступал в качестве актера на провинциальной сцене, печатался в «Русском богатстве» и провинциальной прессе. В 1901, в связи с успехом своей пьесы «Бурелом» в Александринском театре, окончательно перешел к лит-ой деятельности. С 1920 белоэмигрант.

Ф. написал большое количество стихов, романов, рассказов, пьес, газетных фельетонов и статей. Во всех его произведениях бесцветное «народолюбие», скорбные мотивы восьмидесятников и эпигонский реализм либеральных народников сочетаются с парфюмерным эстетизмом и экзотикой модернистов.

Ф. выступал также в качестве переводчика Эдвина Арнольдса («Свет Азии»), Шекспира, Теннисона, Ады Негри и др.

Библиография: I. Собр. соч., изд. Н. Н. Клочкова, М., 1911—1913; Рассказы, 2 тт., изд. О. Н. Поповой, СПБ, 1903; Пьесы, изд. О. Н. Поповой, СПБ, 1903; Земля, роман, изд. Скирмунта, М., 1905; Природа, роман, изд. Скирмунта, СПБ, 1906; Сонеты, изд. Шиповник, СПБ; 1907; Степь сказалась. Роман, изд. 3, «Московск. книгоиздательство», М., 1912; Стихотворения, СПБ, 1909; Камни. Роман, изд. «Мир божий», СПБ, 1907, и друг. изд.

ФЕДОРОВ Иван Михайлович [Мавр Янка, 1883—]—белорусский советский писатель для детей и юношества. Р. в Либаве, в семье рабочего. Писать начал с 1925.

25-летняя педагогическая деятельность Ф. в значительной степени отразилась в первых его произведениях: элементы дидактизма играют в них видную роль, однако тематика (далекое и неизвестное) и приключенческий характер произведений Ф. привлекают интерес юного читателя. Внимание писателя обращено не только в доисторическое прошлое

(«Человек идет»), но и в будущее нашей страны при коммунистическом обществе («Повесть будущих дней»). Наиболее значительные произведения Ф. посвящены показу революционной борьбы колониальных народов против своих угнетателей (роман «Амок», изображающий восстание на острове Яве, 1926). В этих произведениях Ф. нередко обнаруживает поверхностное знакомство с материалом (роман «Амок»), имеются у него и политические искажения («Повесть будущих дней»).

Значительный интерес представляет книга «СВТ»—Союз воинствующих техников. В этом произведении Ф. ищет, и не безуспешно, новую увлекательную форму для обыденного, близкого юному читателю содержания. Юмор, характерный для произведений Ф., более ярко выражен в этой книге. Некоторые произведения Ф. переведены на украинский, еврейский, польский и литовский языки. *А. Я.*

Библиография: I. Амок, Белар. дзярж. выд., Менск, 1929; то же, выд. 2, ч. 1—2, Менск, 1933; Палескія робінзоны, Бел. дзярж. выд., Менск, 1930; то же, выд. 2, Менск, 1933; то же, выд. 3, Менск, 1935; Слезы Тубі, Бел. дзярж. выд., Менск, 1930; то же, выд. 2, Менск, 1935; Аповесьць будучых дзей, Дзярж. выд. Беларусі, Юндзетсэктар, Менск, 1932; Чалавек ідзе, Дзярж. выд. Беларусі, Юндзетсэктар, Менск, 1933; ТВТ, Або апавяданне пра тое, як маладыя героі ўзбунтаваліся супроць рэчаў, Дзярж. выд. Беларусі, Юндзетсэктар, Менск, 1934 [все книги Федорова вышли под псевдонимом Маўр Янка]. *А. Я.*

ФЕДОРОВ Николай Федорович [?—умер в 1908]—чувашский дореволюционный поэт, автор первого в чувашской лит-ре популярного произведения в стихах «Арсюри» (написано в 1891—1892).

«Арсюри» (Леший), по свидетельству автора, пролог к поэме под тем же названием, задуманной поэтом как широкая картина быта и культуры чувашского народа второй половины XIX в. Из-за невозможности печатать художественные произведения на чувашском языке во времена царизма Ф. ограничился созданием указанного пролога к «Арсюри», появившегося в печати через 16 лет после его написания (в 1908). В названном произведении поэт подверг сатирическому осмеянию религиозную мифологию чувашей и реалистически изобразил положение чувашской бедноты в условиях царского режима. Герой произведения—Хведер—является типичным образом чувашского крестьянина-бедняка до революции. Искреннее сочувствие автора крестьянской бедноте обеспечило этому произведению широчайшую популярность среди чувашских читателей.

«Арсюри» написано семисложным народным песенным стихом, причем Ф. широко использовал и остальные художественные особенности чувашской народной песни (эпитеты, метафоры, сравнения). Язык произведения прост и ясен. Выдающаяся заслуга автора «Арсюри» в том, что он лучше, чем другие его современники, изучил чувашский народный язык и вывел его из узких рамок диалектов, придав ему лит-ое значение.

Библиография: I. Поэма «Арсюри», «Антология чувашской художественной литературы», Шупашкар, 1935.

ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ Александр Александрович [1875—]—детский писатель, редактор, издатель. Р. в семье педагога. Первая детская книжка «Зимние сумерки» вышла в 1895. Ф.-Д. написал 125 книг для детей и множество заметок, статей, очерков. Перевел сказки Гримма [1900], Андерсена [1907], в 1908 выпустил собрание русских народных сказок. Пользовался популярностью в 900-х гг. Был редактором и издателем детских журналов—«Огонек», «Светлячок» (первый журнал для малышей 4—8 лет), «Путеводный огонек», «Дело и потеха», пропагандировавших либерально-гуманистические идеи о «создании счастья человека в принципах любви, труда и самопожертвования для блага других». Несмотря на крайнюю расплывчатость и умеренность этой программы, она была передовой по сравнению с официальной детской лит-рой, внедрявшей идеи православия, ложного патриотизма и самодержавия. Журналы, выходившие под редакцией Ф.-Д., выгодно отличались от таких «благонамеренных» рутинерских, слащавых журналов, как «Задушевное слово», «Детский друг» и др. В журналах Ф.-Д. участвовали: Мамин-Сибиряк, Немирович-Данченко, Засодимский, Станюкович, Чехов, Баранцевич и лучшие для того времени детские писатели. Много места отводилось природоведческому материалу.

Как писатель Ф.-Д. хотя и пользовался популярностью, однако не создал такого произведения, которое осталось бы в детской литературе. Его произведения обычно пронизаны юмором и отличаются занимательной фабулой. Излишний дидактизм портит даже наиболее удачные его вещи.

После революции Ф.-Д. написал до 40 книг для малышей, сотрудничал в журнале «Мурзилка». Лучшее его послереволюционное произведение—«Проказы Пуса-Карапуса». За последние годы Ф.-Д. отошел от лит-ры. *Е. Ш.*

ФЕДОРЧЕНКО Софья Захаровна [1888—]—писательница. Р. в семье инженера, не закончила высшего образования. В империалистическую войну была сестрой милосердия. Наибольшей популярностью пользовалась книга Ф. «Народ на войне» [1917], к-рая привлекла внимание богатством и яркостью собранного в ней своеобразного солдатского фольклора, сочным бытовым колоритом. Книга однако поверхностна: в ней не получили отражения глубокие идейные сдвиги, к-рые происходили в солдатской массе, переходящей на путь большевизма.

С 1924 Ф. работает в области детской лит-ры, гл. обр. дошкольной. Ею написано несколько десятков детских книг по преимуществу из мира животных. В этой работе Ф. использует образы фольклора. Ф. создала много прибауток, загадок, «потешек». Ей принадлежит несколько кукольных сценариев.

С 1931 Ф. почти совсем прекратила свою писательскую деятельность.

Библиография: I. Народ на войне, изд. Земсоюза, Киев 1917; то же, 2 изд., «Новая Москва», 1923; то же, 3 изд. (сокращенное), «Земля и Фабрика», М., 1925; то же, 4 изд. (сокращенное), изд. Б-ка «Огонек», М., 1925; то же, т. II, изд. «Никитинские субботники», М., 1925 (собр. соч. Ф., т. II); Сказки, изд. «Никитинские субботники», М., 1925; то же, изд. «Радуга», 1925; Пять ветров, Сказка-поэма, изд. «Узел», М., 1925. Книги для детей: Присказки, изд. «Радуга», М., 1924 (то же, Гиз, М.—Л., 1929); Зоологический сад. Звери дикованные, Гиз, Москва, 1927; Лешка, кн. 1—3, Гиз, М., 1927—1929; то же, 2 изд., кн. 1—3, Гиз, Москва, 1930 (в соавторстве с М. Генке); Загадки, Гиз, М., 1928; Заячья

книжка, Гиз, М., 1928; то же, Гиз, 1930; Звери хищные, шкуры пышные, Гиз, М., 1928; Птицы мокрые и сухие, хорошие и плохие, Гиз, М.—Л., 1928; Живет, растет, движется, Гиз, М., 1929 (то же, Гиз, М., 1931); Круглый год, Гиз, М., 1930; Помните, помните, не сидите в комнате, Гиз, М., 1930; Словца без конца, Гиз, М., 1930; Четыре дневника, Гиз, М., 1930; Этого платья на всех ребят хватит, Гиз, М., 1930, и ряд др. произведений для детей.

ФЕДР—римский баснописец первой половины I в. н. э. Р. в Македонии. Бывший раб, потом отпущенный на волю («вольноотпущенник Августа»), Ф. в молодых годах прибыл в Рим; выучился латинскому языку и, желая излить свою ненависть к представителям господствующего класса, выбрал для замаскированной сатиры басню, в к-рую, по его словам, «переносили свои чувства рабы, не осмеливаясь сказать, что хотели». От Федра до нас сохранилось пять книг, заключающих 120 басен. Ф. или излагает латинским ямбическим шестистопником (сенарием) басни, приписываемые Эзопу (*см.*), или тем же стихом пишет басни «в духе Эзопа», иногда переходящие в занимательные рассказы и анекдоты. Но оппозиция бывшего раба находит себе выражение лишь в первых двух книгах басен: здесь явные намеки на императора Тиберия и на его политику, сатира на могущественного временщика этой эпохи Сеяна (басня «Солнце, которое хочет жениться») и др. Подвергнувшись каким-то «большим бедствиям» за свои политические выступления, Ф. в следующих книгах смиряется и начинает заискивать перед богатыми и влиятельными вольноотпущенниками. Ф.—по времени первый баснописец в римской лит-ре; он считал себя «врожденным поэтом», к-рый «отшлифовал» басни Эзопа. Однако Ф. чересчур прозаичен; образы его бедны; краткость его пересказа, к-рую он считал «душою басни», часто делает его изложение неясным. В литературных кругах императорского Рима басни Ф. не пользовались известностью. Представители господствующих классов с презрением относились к самому жанру басни, полагая, что басни увлекают особенно «людей деревенских и необразованных». В средние века басни Ф. были утеряны; знали тогда лишь прозаическую переделку под именем какого-то Ромулуса. Лишь в конце XVI в. было опубликовано наследство Ф. и доказана его подлинность.

Библиография: I. Новые изд. Ф.: D. Bassi, Torino, 1921, и J. P. Postgate, Oxford, 1920; на русск. яз. перев. с приложен. латинского текста Ив. Баркова (СПБ, 1787, 2-е изд.); пер., вместе с баснями Эзопа, с франц. (М., 1792, и 2-е изд., 1810), латинский текст, с объяснениями Н. Ф. Кошанского (СПБ, 1814, 2-е изд., СПБ, 1832); то же, с объяснениями В. Классовского и словарем А. Ладинского (СПБ, 1874); Веркгаупт Г., Пособие к чтению и изучению Федра (с латинск. текстом, М., 1888).

II. Статьи Л. А. Миллера в ЖМНП, 1874, № 5 («De Ph. et Aviani fabulis»), 1875, № 4 («Ph. fabulae XX»), 1876, № 1 («О разрешении аразиса у Федра»), 1876, № 4 («De emendandis Ph. fabulis»); Schanz M., Geschichte der römischen Literatur..., 3 Aufl., Tl. II, 2 Hälfte, München, 1913; Нажотт Е., История латинской литературы, перевод З. Н. Шамониной, Москва, 1914, стр. 504—507. *Н. Д.*

ФЕДЬКОВИЧ Осип Юрий [1834—1888]—видный писатель Западной Украины (галицко-буковинский). Сын землевладельца, служил в армии офицером, принимал участие в австро-итальянской войне. По выходе в отставку занимался учительством. Одно время был связан с клерикально-монархическим «Словом» Дидыцкого, где печатал ранние свои стихи. В 1862, порвавши с «Словом», перешел в «Вечерниці»—орган либеральной националистической буржуазии, сотрудничал в изданиях «Мета», «Нива», «Зоря» и др.

Кроме стихов и повестей, Ф. написал пьесы «Довбуш», «Керманич» и др. Творчество его в основном питалось идеями либерализма и националистической романтики. В своих произведениях он изображал солдатскую среду («Жовнярськи думи», «Тальянка» и др.), нравы и обычаи так наз. гуцулов (жителей галицких местностей). Ряд произведений им посвящен историческому прошлому («Довбуш», «Богдан Хмельницкий»).

Националистические тенденции и мистические настроения сказывались особенно в его исторических романах и в интимной лирике. В формальном отношении Ф. использовал писательскую манеру М. Вовчка и ранних украинских реалистов 50—60-х гг., объединившихся вокруг журнала «Основа». Эта манера выражалась главн. обр. в применении фольклорного «сказа» и пользовании народной речью. Ф. реформировал лит-ый язык в Зап. Украине; он сыграл большую роль в развитии лирических жанров галицко-буковинской поэзии.

Библиография: I. Писання Осипа Юрія Федьковича. Перше повне і критичне видання, 4 тт. (том III в трех частях), Львів, 1902—1918; Твори, Львів, 1914 [вышло в 1918]; Твори, Держ. видав. України, Харків, 1927 (то же, вид. друге, 1929).

II. Маковей О., Життепис Осипа Юрія Федьковича, Львів, 1911; Франко І. в., Осип Юрій Федькович («Зоря», 1886, стр. 236—237); Его же, Молодий вік Осипа Федьковича («Правда», 1888, стр. 59—66 и 125—132); Его же, Федькович-концержант і прелегент, «Літературно-науковий Вістник», 1901, кн. XII.

ФЕЙЕ Октав [Feuillet Octave, 1821—1890]—французский писатель. Сын крупного провинциального чиновника. Роялист по убеждениям, был близок ко двору Наполеона III. В 1862 был избран в Академию.

Ф. выступал как апологет и защитник аристократии. Он создал произведения, насыщенные реакционно-идеалистическими и романтическими настроениями. В этом отношении характерны для Фейе: «Crise» [пьеса, 1854], романы: «Histoire de Sibylle» [1862], «Monsieur de Camors» [1867], «Journal d'une femme» [1878], «La molte» [1886]. Действующие лица преувеличенно «благородны» или порочны. Нарушителей религиозных и семейных традиций Фейе приводит к моральному краху. Психологический анализ Ф. поверхностен. Сюжет построен искусственно. Связь событий случайна и неправдоподобна. Из романов Ф. особенно был популярен «Le roman d'un jeune homme pauvre», 1858.

Пьесы Ф. объединены в ряд сборников «Scénes et proverbes» [1851], «Théâtre complet», 5 vls, 1892—1893. Ф. переводился на русский язык.

Библиография: I. На русск. яз. переведено: Кризис. Драматич. повесть, «Современник», 1849, кн. 2; История Сивиллы. Роман, СПБ, 1862; де-Камор. Роман, СПБ, 1867; Приключения обедневшего дворянина. Роман, СПБ, 1859; Жюли де-Трекер. Повесть, СПБ, 1873; Светский брак. Роман, СПБ, 1875; Роман бедного молодого человека. Комедия в 5 д., пер. П. Евстафьева, СПБ, 1875; то же, пер. М. Гуревич, Киев, 1905; Дневник женщины. Роман, СПБ, 1878; История одной парижан-

ки. Повесть, СПБ, 1881; Вдова. Повесть, СПБ, 1884; Покойница. Роман, М., 1886; Сфинкс. Драма, СПБ, 1890; Деревня. Комедия, Киев, 1898, и мн. др.

II. Утин Е., Драматическое искусство во Франции, Октав Фелье, «Вестник Европы», 1868, XI; Пелисье Ж., Литературное движение в XIX ст., М., 1895; Thieme H. P., Bibliographie de la littérature française de 1800 à 1930, t. I, P., 1933.

ФЕЙДО Эрнест [Feydeau Ernest, 1821—1873]—франц. писатель. Занимался коммерцией, археологией. Анализ любовной страсти во всех ее проявлениях—основная тема Ф. Несмотря на некоторую фривольность, Ф. твердо опирался на устои буржуазной морали. Лучший роман Ф. «Fanny» [1858] посвящен теме ревности. В последующих произведениях Ф. скатился к буржуазной мелодраме (Catherine d'Overmiere, 1860). Преувеличения и экзальтированность в описании характеров и страстей, любовь к риторике, к «высокому» стилю характерны для творчества Ф. («Fanny», «Daniel», 1859). В то же время натуралистические детали сближают Ф. с реалистическим буржуазным романом, перерождающимся в направлении натурализма.

Библиография: I. Кроме перечисл. в тексте: Sylvie, 1861. Трилогия: I—Un début à l'Opéra; II—Monsieur de Saint-Bertrand; III—Le Mari de la danseuse, 1863; Les aventures du baron de Féneste, 1868; Le lion devenu vieux, 1872, и др. На русск. яз. пер.: Фанни. Этюд, СПБ, 1858; Даниель. Этюд, СПБ, 1859).

III. Talvart H. et Place J., Bibliographie des auteurs modernes de langue française, t. V, P., 1935 (дана подробная лит-ра).

ФЕЙХОО и МОНТЕНЕГРО Бенито [Benito Gerónimo Feyjóo y Montenegro, 1676—1764]—испанский писатель. Был профессором философии и теологии, монахом-бенедиктинцем. Оставаясь правоверным католиком, Ф. и М. сочувственно относился к европейской Реформации, резко выступал против злоупотреблений духовенства, против общественной затхлости и политической отсталости. В двух сериях своих научных и философских статей «Критический театр» (Teatro critico universal, 1726—1739, 9 тт.) и «Научные и любопытные письма» (Cartas eruditas y curiosos, 5 vls, 1732—1760) Ф. и М. ратовал за освобождение науки от схоластической догматики, за развитие научно-философской мысли, за коренные реформы в педагогике и научной работе, за важность изучения естественных наук, за историческую критику. Ф. и М.—человек большой эрудиции в самых различных областях знания и острой критической мысли.

Библиография: I. Obras escogidas de... Con una noticia de su vida y juicio crítico de sus ejcritos, por v. de la Fuente (Biblioteca de autores españoles, v. 56), Madrid, 1930; Cartas eruditas. Selección, prologo y notas por A. Millares Carlo (Clásicos Castellanos, v. 85), Madrid, 1928; Teatro critico universal, edición y notas de A. Millares Carlo, 3 vls (Clásicos Castellanos, t. 48, 53 y 67), Madrid, 1923—1926.

II. Pardo Bazán E., Examen critico de las obras del Padre Maestro, Feyjóo, Madrid, 1877; Menendez y Pelayo M., Historia de los heterodoxos españoles, v. III, Madrid, 1881; Lopez Pelaez A., Los escritos de Sarmianto uel siglo de Feijóo, La Coruna, 1902; Morayta M., El Padre Feyjóo y sus obras, Valencia, 1913.

ФЕЙХТВАНГЕР Лион [Feuchtwanger Lion, 1884—]—немецкий писатель, уроженец Мюнхена. Изучал литературу и философию в университетах Мюнхена и Берлина. Занимается журналистикой и театром. В 1912—1914 путешествовал. Оказавшись во время мировой войны военнопленным Франции, бежал и вступил в ряды германской армии.

Свою литературную деятельность Ф. начал с драматургии, в которой пытался осмыслить опыт империалистической войны 1914—1918 и немецкой революции 1918—1919. Он пишет драматический роман «Томас Вендт» [1920], драмы «Еврей Зюсс» [1917], «Голландский купец» [1921]. Ф. охотно пользуется формой сатирического обозрения для высмеивания буржуазных политиков. Такова его «Англосаксонская трилогия» [1927]. Ф. принадле-



жат переделки Эсхила, Аристофана, Кальдерона (1916), «Король и танцовщица» [1917] и сборник сатирических баллад [PEP]—(вышел в 1927 г., но написан раньше). В этих произведениях Ф. выступает как левый экспрессионист.

Известность Ф. приобрел своими историческими романами.

Для исторического романа Ф. существенна одна особенность: роман этот повернут в сторону современности, полон злободневных намеков и аналогий.

Всю историю человечества Ф. рассматривает как борьбу прогресса и реакции, осознаваемых им как отвлеченные понятия «света» и «тьмы», «разума» и «неразумия». Он склонен абстрактно, неисторически переносить в современность старые просветительские идеалы разума и справедливости, не отдавая себе отчета в том, какое конкретное социальное наполнение имели эти понятия в разные эпохи. Это и дает ему повод в своих исторических романах легко отождествлять прошлое и настоящее. «В своих исторических романах я хотел дать то же содержание, что и в современных»,—говорит он сам. Этот подчеркнутый антиисторизм мешает Ф. понять существенные черты изображаемых эпох, своеобразие каждой из них. В его исторических романах народная жизнь—в тени; центральное место занимают выдающиеся личности, поборники разума, неизменно одинокие и не понятые современниками; Ф. всегда строит свои исторические романы на абстрактном противопоставлении «героя» и «толпы». Однако достоинство исторических романов Ф.—в их мастерском воспроизведе-

нии обстановки, нравов эпох прошлого, в их реализме деталей (изображение дворянского и придворного быта немецких княжеств в «Безобразной герцогине», в «Еврее Зюссе»).

Первый исторический роман Ф. — «Безобразная герцогиня». История Маргариты Тирольской, южногерманской герцогини XIV века, написана как роман о «борьбе двух укладов» — феодального и еще только складывающегося в его рамках буржуазного. Этот исторический конфликт осложнен индивидуальной биологической трагедией героини — энергичной и одаренной, но внешне отталкивающей и потому несчастной в личной жизни «безобразной герцогини». Герцогиня Маргарита — положительный герой, но это не мешает ей ненавидеть в своей сопернице Агнессе фон Флавон не только политического врага, но и обаятельную красавицу. Впрочем, Маргарита и Агнесса—символы двух эпох. Если Маргарита воплощает в себе дух буржуазного прогресса, то красавица Агнесса—олицетворение феодальной реакции со всеми ее претензиями на красоту.

Другой роман Ф. «Еврей Зюсс» [1925] посвящен Германии XVIII в. Подлинная история Вюртембергского финансиста, сделавшегося первым министром одного из мелких германских самодержцев и проводившего жестокую, разорительную для народа политику хищного абсолютизма, повернута Ф. так, чтобы «исторический пессимизм» получил моральное и философское оправдание. Это вводит в концепцию Ф. абстрактный морализм, а порою даже мистику: вся вторая половина романа построена на темах борьбы «духовного и материального», иррациональной власти рока, мистического искупления некоей «вины против духа». Все это помогает восторжествовать историческому пессимизму. Ф. склонен осудить здесь всякую активность. История против человека, не надо действия, не надо истории. Судьба героя тем трагичнее, чем блистательнее его активность. Но трагедийность бывает разная, и для того, чтобы очистить ее от безвыходного пессимизма,— надо было придать ей высокий человеческий смысл, великодушие и бескорыстность. Ф. и сделал это в своем романе об иудейско-римском историке Иосифе Флавии; первая часть романа—«Иудейская война»—вышла в 1932, а вторая—«Сыновья»—в 1935.

Иосиф Флавий, патриот и участник восстания Иудеи против римского владычества, перешел на сторону римлян и стал одним из знаменитейших писателей-историков античного мира. Встречу Ф. с Иосифом Флавием предопределил уже «Еврей Зюсс», ибо с известной точки зрения тема Зюсса была темой выхода из некоей замкнутой культуры в мир более широких связей и отношений. Если на «Еврея Зюсса» смотреть с этой точки зрения, в нем можно увидеть отрицательное решение вопроса и понять судьбу Зюсса как некую кару за отход от еврейства. В «Иудейской войне» и «Сыновьях» проблема поставлена совершенно иначе. Тема отхода от еврейства оборачивается здесь темой борьбы за единую космополитическую культуру, в которой должно найти гармоническое сочетание все то лучшее, что несли в себе культуры греко-римская и еврейская. Историческая активность Зюсса была объективно вредоносной, даже преступной, трагизм личной судьбы— бесплодным. Историк-философ античности Иосиф Флавий героичен уже в полной мере: его активность имеет общечеловеческую цель—слить воедино два мощных культурных потока, уничтожить бессмысленную и преступную ненависть между людьми «разной крови». Трагедия Иосифа в том, что он одинок в своем сознании «гражданина вселенной» и что поэтому его задача невыполнима. Но это одиночество героя интерпретируется Ф. не как историческая трагедия передового мыслителя, выдвинувшего идею, для реализации которой не созрели еще объективные социальные предпосылки, а как вечная роковая судьба всякого рыцаря «разума». Да и сам конфликт национализма и космополитизма привносится Ф. изне в показываемую им эпоху: в античном обществе подобные проблемы не могли возникнуть. Все это—существенные недостатки романов Ф. об Иосифе Флавии, хотя лежащий в их основе замысел— противопоставить национальной и расовой розни идею дружбы и братства народов— имеет несомненное положительное значение.

Стремясь подчеркнуть общефилософскую, не ограниченную рамками античной истории, тенденцию своего романа, Ф. сознательно идет на модернизацию истории. Его герои говорят о политике, культуре, философии не так, как могли говорить евреи, греки или римляне I века н. э. В стиль романа эта модернизация проникает современными оборотами речи говорящих и рядом других черт, в совокупности своей дающих целую систему.

Лишь в одной из своих исторических вещей Ф. провел модернизацию последовательную и уже совершенно нарочитую—в романе «Лже-Нерон» [1936]. Это памфлет, полный всяческих намеков и аналогий с современностью. Это вымышленная история о самозванце. У античных писателей, на которых ссылается Ф., имеются лишь намеки на авантюру Лже-Нерона.

Ф. написал ряд романов о современности. Эти вещи глубоко злободневны. Им свойственны публицистичность и памфлетность. В «Успехе», «Семье Оппенгейм», «Изгнании» развернута «современная история» Западной Европы—крушение буржуазной демократии, крушение буржуазно-интеллигентского гуманизма со всеми его иллюзиями.

Замысел «Успеха»—дать развернутую картину общества, раскрыть его основные конфликты и в то же время судить изображаемую эпоху самым взыскательным судом—требовал соответственного стиля. И Ф. принимает обличие летописца будущих более счастливых, справедливых и мудрых времен. Суховато-торжественным языком летописи дается у него общий экономический, политический и культурный фон эпохи: отсюда нарочитая обстоятельность статистических данных об инфляции, о юстиции, о географии и этнографии Баварии и т. п. Конечно, вся эта «историческая объективность» лишь сатирический прием, отнюдь не означающий

бесстрастности. Капиталист фон Рейндль, министр юстиции Кленк, министр народного просвещения, впоследствии премьер и генеральный комиссар Флаухер как будто бы в максимальной степени «очеловечены». И все же они осуждены и осуждены, прежде всего, с позиций «исторической объективности»: их действия, гнусные и преступные, в изображении Ф., не личные ошибки, а выражение их функций в обществе и государстве, их деятельность и есть у Ф. насилие над историческим прогрессом. И чтобы не нарушалось единство образа («человек просто» и «человек-политик»), Ф. делает их основными «личными» чертами: безграничное себялюбие и цинизм (фон Рейндль), грубость и узколобость (Кленк), бюрократическую тупость и мстительное честолюбие (Флаухер).

В романе выведен коммунист—Каспар Прекль. Это весьма мало типичный образ революционера: в Прекле много узколобого сектантства, болезненного индивидуализма, ему свойственны деревянный схематизм мышления и в то же время порывы к отвлеченной мечте. Гораздо большими симпатиями Ф. пользуются те его герои, которые протестуют против капиталистического варварства с позиций отвлеченного гуманизма, отвергая революционные методы борьбы—Иоганна Крайн, Жак Тюверлен; их Ф. наделяет и душевной свежестью, и смелостью, и умением самостоятельно мыслить. Ф. склонен солидаризироваться со своим героем Тюверленом, когда тот говорит: «Я больше верю в хорошо исписанную бумагу, чем в пулеметы», когда тот мечтает «тихо и бесшумно переделать мир с помощью разума». Что значит коммунизм, что может и чего хочет революция? Ф. не сумел найти ответа. Так возникла в романе и стала в нем ведущей тема отвлеченной «справедливости», воплощенная в борьбе за освобождение Крюгера, заключенного в тюрьму из политических соображений—на основании лжесвидетельства.

Хотя «Семья Оппенгейм», вышедшая в 1933, ничем внешне не связана с «Успехом», вещь эта является естественным продолжением «Успеха». Если судить поверхностно, этот роман всего-навсего повествование о страданиях еврейской буржуазной семьи в период крушения буржуазной демократии в Германии. Но этот «частный случай» как бы вбирает в себя все наиболее характерное для времени, о котором идет речь. Каждое новое событие в романе, наносящее новый удар семье Оппенгейм, становится многозначительным и общезначимым. Такова история юного Бертольда Оппенгейма. Бертольд уходит из жизни вовсе не потому, что он оказался слаб, не потому, что «сдался». Бертольд Оппенгейм погибает на посту. Аналогична судьба другого гуманиста—его дяди Густава Оппенгейма. Этот эпикуреец, не очень сильный, не очень смелый человек, пытается стать борцом. Показывая деятельность Густава Оппенгейма, Ф. подчеркивает все то положительное, великодушное и ценное, что было в отважном, но бессильном предприятии Густава. Ф. не удалось дать образы настоящих борцов и революционеров.

Значение «Семьи Оппенгейм» для всего творчества Ф. еще и в том, что в этом романе из жизни еврейской семьи уже не так существенны элементы национализма, которые еще сильно ощущаются в «Иосифе Флавии» и прямо подчеркиваются в «Зюссе».

Последний роман Ф. «Изгнание»—роман о немецкой эмиграции, о ее страданиях, о раздирающих ее внутренних конфликтах.

Библиография: I. На рус. яз. перев.: Еврей Зюсс. Историч. роман, пер. В. С. Вальдман, изд-во «Красная газета», Л., 1929; то же, вновь пересмотр. и дополн. переводчиком, Гослитиздат, Л., 1936; то же, Журн.-газ. объединение, М., 1936 (серия «Историч. романы», вып. 10); Безобразная герцогиня. Роман, пер. В. Вальдман, Гослитиздат, Л., 1935; Успех [Роман], пер. В. С. Вальдман, Гослитиздат, Л., 1935; то же, изд. 2-е. Л., 1935 (2 тт.); то же, 3-е, вновь пересмотр. изд., Гослитиздат, Л., 1937; Семья Оппенгейм [Роман], пер. И. А. Горкиной. Под ред. В. Нейштадта, Гослитиздат, М., 1935; то же [изд. 2-е], М., 1936; то же, изд. 3, 1936; это же изд. было переиздано в 1937 областными изд-вами в Архангельске, Иркутске, Кирове, Красноярске и Новосибирске; Калькутта, 4-е мая. Пьесы, пер. И. А. Горкиной и Розенталь, Журн.-газ. объединение, М., 1936 (Серия «Всемирная б-ка», 6—10); Иудейская война. Роман, пер. В. Станевич, Гослитиздат, М., 1937; то же, авториз. пер. В. С. Вальдман, Журн.-газ. объединение, М., [1937] (Серия «Историч. романы», 7—8); Сыновья. Роман, пер. В. Станевич, Гослитиздат, М., 1937; Лже-Нерон. Роман, авториз. пер. В. С. Вальдман, Гослитиздат, Л., 1937; то же, пер. И. А. Горкиной и Розенталь, Журн.-газ. объединение, М., 1937 (Серия «Всемирная б-ка», 120—124); Новеллы, Гослитиздат, Л., 1937; Полн. собр. соч., под общей ред. Я. М. Металлова, т. VIII—Семья Оппенгейм, пер. И. А. Горкиной, Гослитиздат, М., 1938; Москва 1937. Отчет о поездке для моих друзей, Гослитиздат, М., 1937. *Н. Рыкова.*

ФИШ Геннадий Семенович [1903—]—советский писатель. Р. в семье инженера, окончил командные бронетанковые курсы в Ленинграде, учился в ленинградском ун-те (фак-т общ. наук) и в ин-те истории искусства (словесное отд.). Совершил около 20 творческих поездок по Карелии.

Первая книга стихов—«Разведка»—вышла в 1927, вторая—«Контрольные цифры»—в 1929. В стилевом и тематическом отношениях стихотворения обоих сборников весьма разнородны. Лирические этюды, городские пейзажные зарисовки перемежаются здесь со стихами о гражданской войне. В последних изображение революционной героики зачастую подменяется сухой прозаической хроникой. Стихи следующих сборников «Дело за мной» [1931], «Весна в термической» [1932], посвященные героической теме—победе пятилетки — в художественном отношении мало выразительны и слабо передают пафос социалистического строительства. Более удачна последняя книга стихов—«Тетрадь Аркрайта» [1933], в к-рой, однако, сильно ощущается влияние поэтики акмеистов, а также художественных приемов Киплинга. Ф. принадлежит и ряд переводов баллад Киплинга.

Над прозой Ф. работает с 1930. Лучшая его книга «Падение Кимас-озера» [1933] описывает смелый рейд курсантов Петроградской интернациональной военной школы в глубокий тыл противника во время ликвидации белофинской авантюры 1922. По жанру «Падение Кимас-озера» — развернутая лирико-героическая новелла; чувства ненависти к врагу, преданности социалистической родине, самоотверженной любви к человеку определяют ее идейный и эмоциональный строй. Книга пользуется большой популяр-

ностью, особенно в Красной армии и среди молодежи. В 1934 отряд бойцов Ленинградского военного округа совершил большой лыжный поход на Кимас-озеро по маршруту, описанному в книге Ф. Повесть выдержала ряд изданий. В СССР она переведена на финский, немецкий, еврейский языки, за границей—на шведский и английский. В 1936 Ф. совместно с кинорежиссерами бр. Музыкант написал сценарий фильма «За советскую родину» на сюжет этой новеллы.

«Падение Кимас-озера»—это первая книга задуманного автором цикла произведений о революции и гражданской войне в Финляндии и Карелии. Следующими в этом цикле являются: «Мы вернемся, Суоми!» [1934]—роман о восстании лесорубов Пахьяла (северн. район Финляндии) в 1922, «Третий поезд» [1935]—повесть о доставке советского хлеба для голодающих финских рабочих в 1918 и «Клятва» [1938]—роман о финляндск. революции 1918, о причинах ее поражения.

Особняком стоит «Ялгуба»—цикл фольклорных новелл, сделанных по материалам устного творчества карельского народа. Наряду с характерными бытовыми сюжетами здесь содержатся героические народные легенды о революции и гражданской войне, эпизоды колхозного быта, отражающие заботу о человеке, изобилие колхозной жизни, героизм хранителей колхозного добра. В новеллах воспроизведены стиль и приемы народно-героического сказа, сохранены фольклорная лексика, живая народная речь. Образ рассказчика-балагура объединяет отдельные новеллы.

В форме реалистической сказки написана также книга «Вредная черепашка и теленомус» [1939]—о нашествии на колхозные поля Украины вредного насекомого и о борьбе с ним, организованной Научным институтом во главе с академиком Лысенко. Драматические ситуации переплетаются с шутками, с забавными анекдотами, чудесными приключениями. Но сквозь сказочную форму в произведении ощущается живой и бурный мир нашей современности.

Умелое сочетание сказочных элементов с реалистическим отображением новых форм жизни—характерная черта прозы Ф.

Две книги Ф.—«Падение Кимас-озера» и «Ялгуба»—получили одобрительный отзыв А. М. Горького (Письма к рабкорам и писателям, Журн.-газ. объед., М., 1936, стр. 31).

ФЕЛИБРЫ—участники фелибрижа, провансальского национального, преимущественно культурного и лит-ого, движения, под знаком к-рого получила свое развитие новая п р о в а н с а л ь с к а я л и т-р а.

ФЕЛЬЕТОН—малая художественно-публицистическая форма, характерная для периодической печати (газеты, журнала) и отличающаяся злободневностью тематики, сатирической заостренностью или юмором.

И с т о р и я т е р м и н а. Слово Ф.—французское (feuilleton—листок, листочек); в словарях XVIII ст. его еще не было. Термин Ф. возник в начале XIX в. В 1800 во Франции издатель газеты «Journal des Débats» стал выпускать добавочные листы к газете, а затем в 1803 изменил формат своей газеты—удлинил его книзу, и вот эта добавочная часть, отделенная от газеты «линией отреза» (белым пропуском), стала называться Ф. В дальнейшем термин Ф. получил двоякое значение: 1) лит-ый материал «подвала» газеты, 2) литературное произведение малой формы публицистически-злободневного характера, помещенное или в Ф. газеты, или в дополнительных частях журнала (обозрение, смесь). Именно в последнем значении этот термин закрепляется и получает очень широкое распространение во Франции, затем в Германии и в России.

Ф. в З а п а д н о й Е в р о п е. Истоки жанра Ф. уходят в XVIII в. Его родоначальниками нужно считать Вольтера, Дидро и их политического врага Фрерона.

В эпоху первой французской революции Ф. приобрел остро политический характер, принимая преимущественно форму памфлета. Дюмулен в газете «Révolutions de France et de Brabants», Марат в «L'ami du peuple», Гебер в «Père Duschene» в своих Ф. зло высмеивали монархию, короля, церковь, призывали народ к революционному действию. Аббат Жоффруа, реакционер, продолжил традиции Фрерона (в частности его вражду к Вольтеру) в Ф. «Journal des Débats». При Наполеоне и в эпоху Реставрации Ф., как и вся вообще печать, влачил жалкое существование: Ф. «Journal des Débats» и др. ставили своей целью развлекать поверхностным остроумием.

В связи с подъемом общественного самосознания перед революцией 30-го года замечается с конца 20-х годов оживление в лит-ре вообще и, в частности, оживление Ф., уже более разнообразно оформляющегося. В «Journal des Débats» появился талантливый буржуазный фельетонист Жюль Жанен, ставший особенно известным как автор театральных рецензий. Наряду с Ф.—театральной рецензией развивается Ф.—музыкальная рецензия. Появился целый ряд других талантливых фельетонистов (Шарль Нодье, Денуайе, Жирарден и др.). В 30—40-х гг. широко культивируется бытовой фельетон в виде путевых записок. Но при известном разнообразии в жанровом оформлении франц. буржуазно-дворянский Ф. со стороны содержания имел поверхностный, «развлекательный» характер.

Ф. мелкобуржуазной демократии, наоборот, отличались идейно-политической насыщенностью, сатирической заостренностью. Феликс Пиа, например, выступая против политической беспринципности фельетониста Жюля Жанена, пишет острый Ф.—памфлет «Mari Josef Chenier et le prince des critique».

В 50—60-х гг., в связи с ростом общественного движения во Франции, Ф. насыщен политической сатирой (Рошфор). Во время Парижской коммуны с революционными Ф. выступал Жюль Валлес в газете «Le cri du peuple» и Вильом в газете «Père Duschene». После 80—90-х гг. Ф. во Франции мельчает: уголовная хроника, мелкие факты городской жизни—вот содержание Ф. этого времени.

В Германии Ф. получил свое развитие в 30—50-х гг. в лице Берне (Парижские письма) и Гейне (Письма из Парижа). Берне и Гейне были родоначальниками политического Ф. в

Германии; их Ф. полны огня, призыва к борьбе против феодализма и мещанской косности. Среди представителей «Молодой Германии» в качестве фельетониста выделяется Гуцков («Письма дурака к дуре»). В эпоху империализма в Германии выделился своими сенсационными фельетонами Максимилиан Гарден—типичный представитель мелкобуржуазного индивидуализма.

Ф. в России. Термин Ф. в русской литературе впервые упоминается в «Вестнике Европы» в 1820: «Ф.,—говорит «Вестник Европы»,—это еще, очевидно, не укрепившееся в нашем быту понятие означает отдельную часть газеты, где помещаются замечания на новые книги, на играемые в театрах пьесы, на самую игру актеров».

Истоки русского Ф. нужно искать в XVIII в. Развитие сатирической журналистики вызвало к жизни новую литературную форму—Ф. В Ф. сатирических журналов XVIII в. выявляются уже две линии, к-рые указаны Горьким для развития лит-ры вообще. Это—«линия критического реализма и линия чисто мещанской литературы». Ф. «Трутня», «Живописца» зачинают первую линию, Ф. «Всякой всячины», «Ни то, ни сио»—вторую линию Ф. В Ф. «Трутня», «Живописца» вскрывалось конкретное зло общества того времени, давалась резкая критика «на лицо», велась борьба за культуру в России против консерватизма господствующих групп. Публицистическая заостренность, актуальность, смелое привлечение разнообразного материала (бытовые сцены, судебные постановления и др.)—вот те характерные для писем и обозрений новиковских журналов черты, к-рые позволяют считать их Ф.

Фельетонисты «Всякой всячины», «Ни то, ни сио» выдвигали лозунг «не целить на особ», давать критику «в улыбательном духе», мешать поучения с увеселениями и «угрюмость строгих правил умягчать какими-нибудь приятностями или закрывать прелестными цветами». От Ф. «Трутня», «Живописца» идет традиция к Ф. крестьянской революционной демократии, к Ф. «Современника», «Искры», от Ф. «Всякой всячины», «Поденщины», «Ни то, ни сио»—к охранительным Ф. булгаринской «Северной пчелы» или «Библиотеки для чтения» и др.

В 30-х гг. в качестве фельетониста «Библиотеки для чтения» выступил Сенковский. Особенной известностью пользовался его Ф. «Большой выход сатаны». Сенковский дал огромное количество Ф., написанных живо, хлестко, но неглубоких по содержанию. Это—или нападки на своих лит-ых врагов, или мелкая критика современных нравов. Беседа-диалог, письма, в особенности фантастические сны—форма фельетона Сенковского. Фельетоны Сенковского нередко заканчиваются нравоучениями охранительного характера: «первая обязанность словесности в обществе,—говорит Сенковский,—успокаивать умы», «не помогать политическим бредням» («Брамбеус и юная словесность»).

Общественный подъем, развитие лит-ры «натуральной школы» вызывают в 40-х гг. в истории русского Ф. значительное оживление: кроме «Северной пчелы» и «Библиотеки для чтения», фельетоны появляются в «Литературной газете», «С.-Петербургских ведомостях», «Русском инвалиде» и др. С Ф. выступают Строев, Губер, Греч, Панаев, Дружинин.

В рядах фельетонистов в 40-х гг. мы видим таких писателей, как Григорович, Плещеев, Сологуб, Тургенев, Гончаров, Достоевский. Широкое распространение в 40-х гг. получил Ф.—«физиологический очерк» (см.). Публицистические статьи, письма, очерки Герцена подчас получают характер Ф., замечательного как социально-политической остротой своего революционного содержания, так и блестящим использованием средств художественного порядка. В 50—60-х гг. выдвинулся на первый план Ф. революционной крестьянской демократии. Острое и актуальное содержание, правдивый показ действительности, беспощадная критика эксплоататорского строя, призыв к борьбе—основные черты Ф. революционных разночинцев, наравне с богатством жанровых форм и художественной яркостью образного воплощения.

Ф. пишут Некрасов, Добролюбов, Салтыков-Щедрин, Глеб Успенский. Литературно-критические статьи Чернышевского «Об искренности в критике» и «Русский человек на „rendez-vous“» шли в журналах как фельетоны.

Значительная часть Ф. в «Свистке» и «Искре» принадлежала Добролюбову, Курочкину, Минаеву. Целый ряд очерков Салтыкова-Щедрина и Глеба Успенского являлись фельетонами («Письма к тетеньке» Салтыкова-Щедрина и др.). Самое композиционное построение Ф. революционеров-демократов является отличным от буржуазно-дворянского Ф. Буржуазно-дворянский Ф. целиком строился вокруг какого-либо явления быта или лит-ры, причем выводы его не шли дальше этого явления. Совсем другое фельетоны Чернышевского, Добролюбова; в их Ф. берется какое-нибудь частное явление как исходный пункт для построения Ф., а затем, как вывод, дается широкое обобщение, имеющее огромное общественно-политическое значение (бичуется царская администрация, суд и т. д., а не отдельные плохие администраторы). Сатира «Свистка» и «Искры» охватывала огромный круг явлений, поэтому к жизни были широко призваны новые Ф. в драматической и, особенно, стихотворной форме (см. напр. Ф. «Наука и свистопляска, или как аукнется, так и откликнется—рассказ в стихах и прозе, со свистом и пляскою», «Юное дарование, обещающее поглотить всю современную поэзию» Конрада Лилиеншвагера, т. е. Добролюбова, «Москвичи на лекции философии», «Женщина перед лицом русского прогресса», стихотворные Ф. Минаева и др.).

Стихотворный Ф. был доведен до совершенства Некрасовым («Газетная», «Балет», «Кому холодно, кому жарко», «Современники», «Вступительное слово „Свистка“ к читателю» и др.). Глеб Успенский дал прекрасные образцы Ф.-очерков, в к-рых он откликался на самые острые вопросы современности. Революционеры-демократы ценили Ф. как очень удобный способ для проведения своих идей, считая, что он мог бы «оказать немалое пособие

серьезной литературе» (Добролюбов). Салтыков-Шедрин зло высмеивал мещанский Ф., Ф.-болтовню, но, когда его упрекнули в том, что его очерки носят фельетонный характер, он ответил: «Водевиль может быть умнее боборыкинской драмы» (письмо Пыпину от 1 ноября 1883).

В 60—70-х гг. продолжал существовать и мещанский Ф. Этот Ф. носил прежний традиционный характер веселой болтовни (напр. фельетоны Масальского в «Сыне отечества», «Весельчака» и др.).

Период реакции 80-х гг.—период упадка социально-сатирического Ф. Жестокие преследования цензуры не давали возможности передовым органам пользоваться таким оружием, как Ф. С трудом удавалось Успенскому помещать свои Ф.-очерки. В 80-е гг. Ф. широко использовался беспринципными юмористическими журналами мещанского типа («Осколки»). Типичным представителем мещанского Ф. являлся Лейкин.

В 90—900-е гг. рост пролетариата, пролетарского движения, организация пролетарских журналов и газет, выступление в печати Ленина, выступление Горького, революция 1905, реакция после революции 1905, новая волна рабочего движения—все эти огромные общественные сдвиги и события сказались в журналах, газетах, литературе. На страницах журналов и газет шли упорные бои. Фельетонам в этих боях принадлежит большое место.

Реакционные газеты и журналы развивали бешеную кампанию против революции, против рабочего движения. В «Новом времени» выступила целая «плеяда» фельетонистов (Суворин, А. Столыпин, Меньшиков, Розанов и др.). Донос, клевета на все честное, революционное, кровавые наветы, призыв к погромам во имя православия и самодержавия—вот гнусное содержание реакционных Ф. Беззастенчивая, доходящая до цинизма подтасовка фактов, мистика, ханжество и лицемерие—особенности «стиля» Ф. нововременских «Иудушек Головлевых».

Ф. либеральных фельетонистов 900-х гг. отличались мелочностью содержания, малой социальной значимостью и в то же время изощренностью, узорчатостью, часто вычурностью формы (Дорошевич, Амфитеатров, Л. Андреев и др.).

Новые страницы в истории дооктябрьского Ф. открывают фельетоны Горького. Первые его Ф. под названием «Между прочим» были напечатаны под псевдонимом Иегудиил Хламида («Самарская газета» за 1895). В своих фельетонах Горький, несмотря на жестокую цензуру, умел остро ставить вопросы о разгуле административного произвола, умел заступиться за попранные права трудящихся.

В 1906 Горький написал серию блестящих фельетонов-памфлетов: «В Америке» («Город Желтого Дьявола» и др.), «Мои интервью» («Прекрасная Франция», «Русский царь» и др.). В этих фельетонах Горький обличал полновластное господство капитала в «демократической» Америке, республиканскую Францию, снабжающую русского царя деньгами для подавления революции, наконец самого русского самодержца, тупого, кровавого царя, державшегося на троне при помощи штыков. Как в других своих произведениях, так и в Ф. Горький указал путь развития советской художественной и публицистической лит-ры—путь социалистического реализма. В качестве фельетонистов в дореволюционных большевистских изданиях выступали В. В. Воровский, М. С. Ольминский, направлявший против меньшевиков острые сатирические Ф.

После Великой Октябрьской социалистической революции начался бурный расцвет пролетарской публицистики вообще и пролетарского фельетона в частности. Развитие социалистического строительства, культурная революция, изживание пережитков капитализма в сознании людей советской эпохи, создание нового быта, перестройка отношения человека к природе, к труду, борьба с остатками буржуазии, разгром троцкистских, бухаринских и иных шпионов и диверсантов—все это дает широкий круг тем для советского фельетона.

Советский Ф. не только критикует отрицательные явления жизни, но и утверждает новую, социалистическую действительность, великие завоевания сталинской эпохи.

Непревзойденными шедеврами советского Ф. являются пламенные фельетоны Горького, посвященные обличению международного империализма и его наймитов, врагов народа в нашей стране, а также фельетоны Горького, откликавшиеся на рост культуры в СССР, ставившие вопросы из области лит-ой жизни и указывавшие направление развития советской литературы. Ф. социалистического реализма имеет четкий идейно-композиционный стержень, ему чужда отрывочность, фрагментарность мелкобуржуазного Ф. 900-х гг. Советский фельетонист говорит просто, ясно, твердо; советский Ф. не стремится к внешней вычурности.

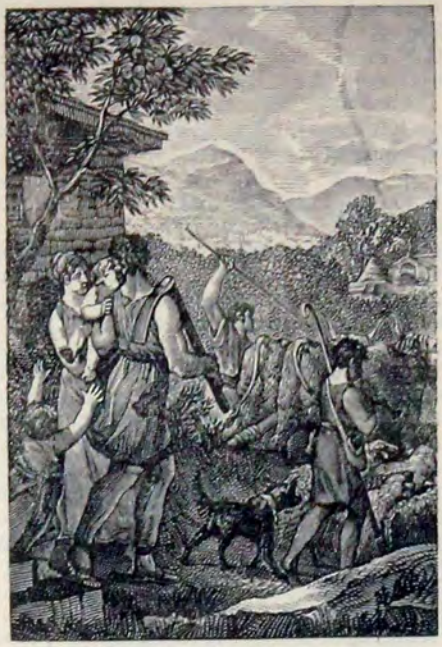
Советский Ф. крайне многообразен по форме. Политически заостренные, пропитанные партийностью, с четкой сюжетной линией, опирающиеся на определенные конкретные факты, советские фельетоны дают примеры гармонического сочетания в Ф. публицистического и художественного элементов. В. В. Маяковский дал блестящие образцы политически насыщенного, подчас остро-сатирического стихотворного Ф.

Победа социализма, невиданные в мире успехи социалистического строительства в области индустриализации, сельского хозяйства, культуры настоятельно требуют развития фельетона-бытовой сцены, фельетона-научной статьи, фельетона-научной гипотезы, в к-рых в доступной и «легкой», понятной миллионам трудящихся форме сообщались бы знания не только о действительности прошлого и настоящего, но и о действительности будущего.

Библиография: Азадовский М., Затерянные фельетоны Тургенева, Иркутск, 1927 (оттиск из «Сборника трудов Иркутск. гос. ун-та», вып. XII); Журбина Е., Фельетон в газете 40-х годов, акц. изд. о-ва «Огонек», М., 1930 (в серии: Б-ка «Огонек», № 527); Заславский Д., Истоки и пути фельетона, изд. «Огонек», М., 1931 (в серии: «Б-ка журналиста», кн. 2),

Горький в Самаре. Рассказы, фельетоны, воспоминания, «Сов. писатель», 1938; Nettement A. F., Etudes critiques sur le feuilleton-roman, Paris, 1845; Atkinson Nora, Eugène Sue et le roman-feuilleton, P., 1929 [Chapitre premier, I, Esquisse de l'histoire du roman-feuilleton en France]; Eckstein E., Beiträge zur Geschichte des Feuilletons, 2 Bde, 2 Auflage, Leipzig, 1876; Kellen T., Aus der Geschichte des Feuilletons, Essen, 1909; Meunier E., Die Entwicklung des Feuilletons in der Grossen Presse, Heidelberg, 1914. *А. Кокорев и Р. К.*

ФЕНЕЛОН [François de Salignac de la Mothe Fénelon, 1651—1715]—французский писатель, принадлежал к старинному аристократическому роду, получил блестящее классическое образование. Был воспитателем гер-



Моро (Младший). Иллюстрация к «Приключениям Телемака» Фенелона

цога Бургундского. Видный деятель католической церкви (с 1694 архиепископ в Камбре). Ф. принадлежит, кроме ряда богословских сочинений, педагогический трактат «О воспитании девиц» (De l'éducation des filles, 1687, рус. пер., СПБ, 1763); басни; «Диалоги мертвых» (Dialogues des morts, рус. пер.: Разговоры мертвых, 2 чч., СПБ, 1768)—морально-публицистические рассуждения, ведущиеся от лица великих людей прошлого (изд. в 1712, более полное изд., 2 vls, P., 1718); «Письмо в Академию» (Lettre à M. Dacier sur les occupations de l'Académie, 1714), посвященное вопросам лит-ой критики, и «Приключения Телемака, сына Улисса» (Les avantures de Télémaque, fils d'Ulysse), роман, к-рому Ф. обязан своей лит-ой известностью (написан в 1693—1694, изд. в 1699). Античный сюжет разрабатывается Ф. в духе господствовавшей во французской лит-ре XVII века традиции: полное игнорирование исторической перспективы и колорита эпохи, анахронизмы, схематичность образов. Взяв из «Одиссеи» отправным пунктом путешествие Телемака в поисках отца, Ф. проводит героя через ряд авантюр, отсутствовавших у Гомера (Телемак у Калипсо, в Илену у египтян, в подземном царстве и др.). Роман насквозь дидактичен и публицистичен. Образы, сюжетные положения, мотивы, как заимствованные из античной лит-ры, так и оригинальные, служат Ф. для развития определенной этической и политической тенденции. Современники вполне основательно видели в «Телемаке» намеки на политическую систему Франции Людовика XIV. Ф. нападает на деспотию, пропагандируя идею просвещенной монархии с мудрым правителем, долг к-рого заботиться о своих подданных, обрушивается на льстивых придворных и рекомендует королю подбирать советников честных и независимых. В главе, посвященной реформам, проведенным Ментором у Идоменея, рисуется целая социальная утопия «здоровой монархии». В Тартаре Телемак видит королей-деспотов, мучающихся лицезрением своих злодеяний. С той же настойчивостью проводит Ф. моральное требование—побеждать страсти (vaincre des passions). Весь роман густо уснащен поучительными сентенциями Ментора, наставника Телемака (Ментор в согласии с гомеровской традицией,—воплотившаяся богиня мудрости Минерва). Цветистый стиль, изобилующий бьющими на эффект сравнениями, метафорами, тяготение к ритмически размеренной речи, особенно в поучениях и наставлениях Ментора, игра синтаксическими фигурами (параллелизмы, антитезы) придают произведению характер барочной вычурности. В XVIII в. «Приключения Телемака» Фенелона пользовались огромным успехом, были переведены на все европейские языки, на русском языке в XVIII веке существовало несколько переводов, в том числе известное стихотворное переложение (в гекзаметрах) Тредиаковского «Тилемахида».

Библиография: I. Oeuvres, publ. p. Gosselin et Caron, 22 vls, Versailles—Paris, 1820—1824; Correspondance, 11 vls, P., 1827—1830; Les Aventures de Télémaque, introd. par A. Rousseaux, t. I—II, P., 1930 (Coll. des classiques français); Тилемахида или странствование Тилемаха, сына Одиссеева, описанное в составе ироическия пиимы Василием Тредиаковским... с французския нестихословныя речи, сочиненныя Французском де-Салиньяком де-ла-Мотом Фенелоном, 2 тт., СПБ, 1766; Похождение Телемака, сына Улиссова, СПБ, 1747 (то же, 2 изд., 1767; 3 изд., СПБ, 1782); Приключения Телемака, сына Улиссова, пер. Петр Железников, 2 чч., СПБ, 1788; Странствования Телемака, сына Улиссова, пер. Г. Шиповский, 2 чч., СПБ, 1805; Странствования Телемака, сына Улиссова, пер. Иван Захаров, 2 чч., СПБ, 1786 (то же, 3 изд., 2 чч., СПБ, 1812); Странствования Телемака, сына Улиссова. Пер. по последней рукописи г-на Шиповского, вновь с подлинником сверенный и исправленный Ефимом Люценко, с прибавлением примечаний, 2 чч., СПБ, 1822; Сокращенный Телемак, заимствованный из сочинения Фенелона..., издал И. Эйнерлин, СПБ, 1827 (то же, 6 изд., СПБ, 1845); Телемак. Новый перевод Федора Лубяновского, 2 чч., СПБ, 1839.

II. Bizos G., Fénelon éducateur, P., 1886; Janet P., Fénelon, P., 1892; Bastier P., Fénelon, critique d'art, P. 1903; Lemaitre J., Fénelon, P., 1910; Chérel A., Fénelon au XVIII siècle en France (1715—1820), P., 1918. *Л. Галичкий.*

ФЕОГНИД [Теогнид] из Мегар—греческий лирик VI в. до н. э., отразивший в своем творчестве ожесточенную классовую борьбу периода революций, к-рые положили конец родовому строю и привели к созданию античного общества. Представитель родовой аристократии, Ф. был изгнан из родного города

и скитался по разным областям Греции. Пессимизм и отчаяние разбитой аристократии, ненависть к демосу—«подлым», к богатеющим горожанам и их вождям—«тиранам» Ф. облек в форму коротких нравоучительно-политических «элегий», застольных стихотворений. Элегии эти обращены к мальчику Кирку, к-рого Ф. по старинному дорийскому обычаю «наставляет» в основных принципах аристократической этики, но традиционные нравоучения греческой гномики перемежаются с острыми взрывами политической озлобленности и жажды мщения. Лирика Ф. являет собою один из ярчайших в мировой лит-ре образцов аристократической классовой ненависти и презрения к «черни». Призывая к консолидации аристократии, Ф. ополчается против браков между разоряющейся знатью и богатыми представителями «худородного» демоса, в результате чего «порода граждан тускнеет», биологически «ухудшается»—«эвгеническая» теория, обратившая на Ф. внимание Фр. Ницше и фашистских теоретиков «расизма». Элегия Ф. пользовалась широкой популярностью у афинской аристократии и служила материалом для застольного пения; имя автора стало почти собирательным для «застольной» поэзии, и дошедший до нас сборник представляет собою в сущности «шировой песенник», который содержит очень большое количество стихотворений, не принадлежащих Феогниду и относящихся к разному времени.

Библиография: I. Elegies of Theognis..., commentary el appendies by T.; Hundson-Williams, N. J., 1910; Diehl E. Anthologica Graeca, Lpz., 1925. Переводы из Ф. на русск. яз.: Алексеев В., Древнегреческие поэты в биографиях и образцах, СПБ, 1895; Вересаев В. В., Эллинские поэты, Полн. собр. сочин., т. X, М., 1929. *И. Т.*

ФЕОКРИТ [Теокрит]—греческий поэт III в. до н. э.—один из наиболее выдающихся представителей лит-ры раннего эллинизма. Основные лит-ые тенденции этого периода—отход от политических и гражданских тем, стремление замкнуться в тесный круг интимных, домашних переживаний, чувствительное восприятие природы, рост интереса к мелким деталям быта, к маленьким людям—идеализированным носителям субъективного мира, свободного от общественных связей,—все это находит в Ф. поэтического выразителя. Деятельность Ф., как и большинства эллинистических писателей, протекает в различных концах греческого мира (Сиракузы, Александрия); одно время Ф. жил на острове Косе, центре нового лит-ого направления, культивировавшего малые поэтические жанры. Ф.—создатель греческой идиллии. Идиллии Ф. распадаются на три основные категории: 1) небольшие поэмы на сюжеты героического эпоса, в к-рых мифологические фигуры низводятся до уровня интимной поэзии («Геракл-младенец», «Свадебная песнь в честь Елены» и др.),—здесь Ф. соприкасается с распространенным в эллинистической поэзии жанром «малого эпоса» («эпиллий»); мир служит лишь стержнем для описаний природы, бытовых картинок или чувствительного лиризма; 2) мимические сценки, в к-рых изображаются низшие слои городского населения («Сиракузянки», «Любовь Киписии», «Волшебницы»); 3) «буколические» стихотворения—здесь полнее всего обнаруживаются специфические особенности творчества Ф.: фольклорная маска «пастухов» с их перебранками, «состязаниями» и песнями дает возможность развернуть и поэзию любовного томления и иронические зарисовки быта. В некоторых идиллиях под «пастушеской» маской скрываются поэты, современники Ф. Он создал нежный, певучий стих, широко использовав стилистические приемы фольклорной песни (параллелизм, рефрен и т. д.) и эолийской лирики (Сапфо, Алкей); контраст между культурным уровнем автора и его персонажами подчеркивается введением реалистически бытовых моментов, а иногда даже и пародийных черт в изображение любовного томления («Жнецы», «Кикнон»). Средством контрастирования является язык, пользующийся различными диалектами (гл. обр. дорийским), притом в искусственной, далекой от обыденной речи форме. Античные продолжатели Ф., в том числе Вергилий, усилили «чувствительную» сторону буколической поэзии в ущерб иронической и реалистической стороне творчества Ф.; эти последние вызывали отрицательное отношение и в эпоху классицизма (Фонтенель), когда пастухи Феокрита казались слишком грубыми по сравнению с Вергилием, между тем как просветители в XVIII в. превозносили Феокрита за его «естественность».



Шоде. Иллюстрация к «Идиллиям» Феокрита (конец XVIII в.)

Библиография: I. Bucolici Graeci, ad. by V. v. Wilamowitz-Moellendorf, Oxford, 1910; Legrand P. E., Bucoliques Grecs, 2 vls, P., 1925—1927; Idylls, ed. dy R. V. Cholmeley, L., 1919; Two Theocritus papyri, ed.

by A. S. Hunt a J. Jameson, L., 1930. Русские переводы: Янчевецкий Г. А., Идиллии Феокрита. С предисл. Сочинения Феокрита. Характеристика его сочинений, «Филологич. записки», 1875, вып. 5, 1876, вып. 4 и отд. изд.: Воронеж, 1876 (пер. размером подлинника); Сиротинин А. Н., Стихотворения Феокрита. Стих., пер. с предисл., «ЖМНП», 1890, №№ 10—12, и отд. изд.: СПБ, 1890; Отдельные идиллии в пер. Л. Мея («Сын отечества», 1852, №№ 2, 8, 29, 35; «Б-ка для чтения», 1856, №№ 3, 5, 1858, № 9, и в «Полн. собр. сочин.», М., т. II, СПБ, 1887); В. Л [атышева], Из Феокрита. Идиллии IV, V, XIX, XX, «Ученые зап. Казанск. имп. ун-та», 1891, № 1 (и отд. изд.: Казань, 1891), Идиллии VIII, XXI, там же, 1891, № 2. Scholia in Theocritum votera, rec. c. Mendel, Lpz., 1914; Legrand P. E., Etude sur Théocrite, P., 1898; Vilamovitz-Moellendorf U. V., Die Textgeschichte der griechischen Bukoliker, B., 1906; Rostagni A., Poeti ale sandrini, Torino, 1916; Bignoné E., Teocrito, Bari, 1934.

II. Никитин П. В., Об основах для критики текста эолических стихотворений Феокрита, Киев, 1876; Вульфиус Г., Александрийские этюды. I. К биографии Феокрита, «ЖМНП», 1892, № 3.

III. Прозоров П., Систематический указатель книг и статей по греческой филологии..., СПБ, 1898, стр. 86—87, 289. *И. Т.*

ФЕРЕКРАТОВСКИЙ СТИХ—один из логаэдических стихов в античном стихосложении, названный по имени поэта Ферекрата. Он представляет собой два трохея в соединении с дактилем, к-рый может быть на первом или на втором месте: $\underline{\ }\cup\cup\underline{\ }\cup\underline{\ }\cup$ или $\underline{\ }\cup\underline{\ }\cup\cup\underline{\ }\cup$. Условно первая форма называется Ф. I, а вторая—Ф. II. Встречаются и усеченные на слог Ф. формы: $\underline{\ }\cup\cup\underline{\ }\cup\underline{\ }$ или $\underline{\ }\cup\underline{\ }\cup\cup\underline{\ }$. Ф. употребляются в античной лирике и драме.

ФЕРНАНДЕС Флорес Венсеслао [Wenceslao Fernandes Flores]—современный испанский писатель, отразивший послевоенный скептицизм и разочарование буржуазии. В своих юмористических фельетонах, новеллах и романах Ф. затрагивает самые разнообразные стороны испанской общественной жизни, то иронизируя над ними, то давая их карикатурное изображение, но никогда не подымаясь до серьезной критики основ буржуазного общества. В попытке широкого обобщения (Las siete columnas, 2 ed., 1926) морального кризиса буржуазии он подвергает иронической критике милитаризм и шовинизм, но в то же время выступает против коммунистических идей. В некоторых произведениях Ф. сказывается сильное влияние фрейдизма (напр. в «Нечестивом рассказе»—Relato immoral, 1927, и др.). К лучшим книгам, кроме названных, следует отнести: «Вольворета» (Volvoreta, 1917), «Очки дьявола» (Las gafas del Diablo, 1918), «Тайна синей бороды» (El secreto de Barda Azul, 1923). В гражданской войне Ф. стоит на стороне народного фронта, но активно ничем себя не проявил.

Библиография: Cansinos Assens R., La nueva literatura, IV, Madrid, 1927.

ФЕРНАНДЕС и ГОНСАЛЕС [Manuel Fernández y Gonsález, 1821—1888]—испанский писатель, тяготевший к традиционным идеалам феодальной и католической Испании. Начав как поэт (Poesias varias, 1858 и др.), Ф. и Г. скоро избрал своей основной специальностью роман—исторический (Martin Gil, 1850—1851; Meu Rodriguez de Sanabrio, 1853; El cocinero de su Majestad, 1857) и бытовой (Los hijos perdidos, 1866, Maria, 1868). Неисчерпаемая изобретательность, яркость описаний, занимательность сюжета, стремительность развивающегося действия делают его одним из лучших подражателей Дюма (*см.*). Однако поверхностная характеристика действующих лиц, пренебрежение к вопросам стиля, а также чрезмерное обилие фантастических эпизодов в значительной степени снижают художественные достоинства большинства его романов. Отрицательные стороны творчества Ф. и Г. объясняются гл. обр. исключительной поспешностью и плодовитостью Ф. и Г.—им написано около трехсот романов, занимающих пятьсот томов.

Библиография: Sanches Perez, F. y G., «Ilustración iberica», 1888; Machado M., La guerra literaria, Madrid, 1913.

ФЕРРАРИ Паоло [Paolo Ferrari, 1822—1889]—итальянский комедиограф. Р. в Модене. С 1860—профессор истории Миланской академии. Слава Ф. зиждется гл. обр. на его блестящей исторической комедии «Goldoni e le sue sedici commedie nuove» (Гольдони и его 16 новых комедий, пост. 1852, отд. изд. 1854; русск. перевод П. Рождественского, под ред. и с предисл. проф. А. Веселовского под заглавием «В борьбе за идею», М., 1900). Героем комедии выступает Карло Гольдони, великий итальянский комедиограф XVIII в. Его образ очерчен с большим искусством. Но для Феррари Гольдони был не только «реформатором итальянской комедии», а прежде всего борцом против аристократии, поэтом-гражданином, окрыленным демократическими идеалами. Теми же антифеодальными и демократическими тенденциями пронизана и другая выдающаяся историческая пьеса Ф.—«La satira e Parini» (Парини и сатира, пост. 1856, изд. 1858), героем к-рой выступает поэт-сатирик XVIII в. Джузеппе Парини (*см.*). Изображая, как и пьеса о Гольдони, борца поднимающейся против господствующей знати демократии, эта вторая комедия была вместе с тем пьесой патриотической, призывавшей к освободительной борьбе против австрийского ига. Обе комедии имели шумный успех. В ряде пьес на темы из современной жизни Ф. изображает быт и мировоззрения людей «пошлого поколения», сложившихся в период, последовавший за разгромом национально-освободительного движения 1848. Культ личных интересов, карьеризм, нигилистический скептицизм, погоня за наслаждениями—таковы черты их морального облика [комедии «Проза» (Prosa, изд. 1859), «Женщина и скептик» (La donna e lo scettico, 1864) и др.]. Ф. противопоставляет их пошлой «морали» идею гражданского долга, мораль деловитости, трудолюбия и семейности. Перу Ф. принадлежит также значительное количество пьес на диалектах. Испробовал он свои силы, хотя и с меньшим успехом, в жанре социальной комедии à thèse в духе современных французских драматургов (Ожье, Дюма, Сарду). Ф.—искусный комедиограф. Его лучшим произведениям свойственна занимательность завязки, живость диалогов, умелая разработка характеров и сценических положений.

Библиография: I. Opere drammatiche, 15 vv., Milano, 1877—1884.

II. Ferrari V. Paolo Ferrari, la vita, il teatro, Milano, 1899 [дана лит-ра]; Castrucci C., Il teatro de P. Ferrari città di castello, 1898; Фриче В., Итальянская литература XIX в., ч. I, М., 1916. *Б. П*

ФЕРРЕЙРА де КАШТРУ Жузе Мариа [José Maria Ferreira de Castro, 1898—)—один из значительнейших писателей современной Португалии. В молодости эмигрировал в Бразилию в поисках средств к существованию, бродяжничал там, испытал всю тяжесть работы по добыванию каучука и хорошо изучил условия труда и социальные отношения на бразильских плантациях. После мировой войны вернулся в Португалию и занялся сперва газетной, потом лит-ой работой. За несколькими книгами повестей и рассказов с яркой социальной окраской последовал роман «Эмигранты» (Emigrantes, 1928), выдвинувший Ф. де К. в первые ряды молодых писателей. Роман посвящен разоблачению рабских условий труда на кофейных плантациях Бразилии. Хищнической эксплоатации добывания каучука в лесах Амазонки посвящен следующий роман «Лес» (A selva, 1933). Оба эти романа являются резким протестом против колониального рабства.

Прекрасное знание всей описываемой обстановки позволило Ф. де К. нарисовать ряд картин значительной яркости и силы. Жестокий реализм в показе человеческого существования он сочетает с восторженным описанием тропического пейзажа. Следует также отметить мастерство Ф. де К. в живом и интенсивном развитии сюжета.

Библиография: I. Эмигранты (Отрывки из романа), «Интернациональная литература», 1934, № 3.

II. Varios estudos sobre Ferreira de Castro e sua obra, Porto (s. d.).

ФЕРРИ Габриель [Louis Gabriel Ferry de Bellemare, 1809—1852]—французский писатель 40-х гг., один из создателей жанра авантюрно-колониального романа (не смешивать с Габриелем Ферри, незначительным литератором 70—80-х гг., автором книг о Бальзаке, Дюма и др.).

Сын крупного негоцианта, Ф. в 1830 был послан отцом в Мексику с коммерческими поручениями. В 1840 он вернулся и, не оставляя торгового дела (с 1844 он стал главным директором большой фирмы), приступил к печатанию в «Revue des Deux Mondes» серии очерков и романов из мексиканской жизни. Вышедшие отдельным изданием позже, в годы подготовки мексиканской авантюры Наполеона III, они принесли Ф. посмертную славу. Живые описания полудикой богатой страны, настоящего рая для авантюристов всякого рода, так же как обаятельные образы повелителей мексиканских лесов, бесстрашных канадских охотников, французов по крови, искателей приключений по призванию, сказочно богатых золотоискателей и т. п., сыграли свою роль в разжигании колониальных вожделений в эпоху II Империи. В 1851 Ф. уехал в золотоносную Калифорнию, получив от Луи Бонапарта официальное поручение защищать интересы французских эмигрантов. На этом его карьера оборвалась: трагическая катастрофа (пожар на море) пресекла жизнь писателя.

Не лишенный наблюдательности, знавший цену обдуманной композиции и сжатости повествования, Ф. в несравненно большей степени художник, чем его подражатель и вульгаризатор Э м а р (*см.*), широко использовавший тематику и излюбленные типы Ф. На русский язык Ф. усиленно переводился в период 1847—1853 (переводы в «Современнике», «Москвитянине» и др. журналах). Отдельные произведения, перешедшие в разряд юношеской литературы, издавались и в XX веке.

Библиография: I. Le dragon de la Reine, ou Costal l'Indien, 1855 (много переизданий); Le coureur des bois, 1853, в журн. и брюссельск. изд. в 1850; то же, Scènes de la vie mexicaine, 1854; Les Révolutions du Mexique, avec une préface de George Sand, 1864. На р у с с к. я з. переведено: Лесной бродяга. Роман, 3 тт., СПБ, 1901 (ранее под назв. «Лесной скиталец», Одесса, 1883); «Обитатель лесов», СПБ, 1872; Косталь-индеец. Роман, СПБ, 1911 и др.

II. T o p i n M., Gabriel Ferry, в его кн.: «Romanciers contemporaines», P., 1876.

ФЕРСГОФЕН (Версгофен) Вильгельм [Versshoffen, 1878—]—немецкий писатель. Крупный капиталист, идеолог трестированного капитала. До мировой войны печатался в журнале «Quadriga» (Jena, 1912—1914; возродился под названием «Nyland», Jena, 1918—1921). Повесть Ф. «Волк Фенрис» (Der Fenriswolf) была манифестом группы писателей, связанных с трестами. В этом произведении отсутствуют типы, характеры; вообще человеческая личность—вне поля зрения автора. Повесть смонтирована из деловых документов, газетных сообщений и т. п. Прославление мощи финансового капитала, механизирующего жизнь и сметающего все, что ему сопротивляется,—основная установка книги. С тех же махрово империалистических позиций написаны и другие произведения Ф.: «Канцлер мировой державы» (Das Weltreich und sein Kanzler, 1917) и «Америка» (Amerika, 1917).

Библиография: I. Кроме указанных: Rhein und Hudson (Grotesken), Wiesbaden, 1929; Poggeburg, Lpz., 1934, и др. Переводы на р у с с к. я з.: Волк Фенрис (финансован повесть). Текст и комментарии, Гиз, М.—Л., 1927 (Рабочая биб-ка по литературе для школ II ступени. Под ред. В. М. Фриче); Канцлер мировой державы. Роман, изд. «Сеятель», Л., 1924.

ФЕТ (Шеншин) Афанасий Афанасьевич [1820—1892] — известный русский поэт. Сын состоятельного родовитого помещика. Детство провел в поместьи Орловской губ. В Московском ун-те сблизился с кругом журнала «Москвитянин», где печатались его стихи. В печати выступил со сборником «Лирический пантеон» [1840]. Как «незаконнорожденный» Ф. был лишен дворянства, права наследования и отцовского имени; с молодых лет до старости упорно добивался восстановления утраченных прав и благосостояния разными способами. С 1845 по 1858 служил в армии. В 50-х гг. сблизился с кругом журнала «Современник» (с Тургеневым, Боткиным, Л. Толстым и др.). В 1850 вышли «Стихотворения» под. ред. Григорьева, в 1856 под ред. Тургенева). С 1860 Фет отдался усадебному «домостроительству». Враждебно настроенный к реформам 1861 и к революционно-демократическому движению, Фет разошелся даже со своими либеральными друзьями и в 60—70-х гг. умолк как поэт. В эти годы он выступал лишь как реакционный публицист, в «Русском вестнике» Каткова (в письмах «Из деревни») порицал новые порядки и нападал на «нигилистов». В эпоху реакции 80-х гг. Ф. возвратился к художест-

венному творчеству (сб. «Вечерние огни», 1883, 1885, 1888, 1891, переводы).

В 40—50-х гг. Ф. был крупнейшим представителем плеяды поэтов (Майков, Щербина и др.), к-рые выступали под лозунгом «чистого искусства». Как поэта «вечных ценностей», «абсолютной красоты» Ф. пропагандировала эстетическая и отчасти славянофильская критика 50-х гг. (Дружинин, Боткин, Григорьев и др.). Для революционно-демократической и радикальной критики 60-х гг. стихи Ф. были образцом поэтического пустословия, безыдейного щебетанья о любви и природе (Добролюбов, Писарев). Эта критика разоблачала Фета как певца крепостничества, который при крепостном праве «видел только одни праздничные картины» (Минаев в «Русском слове», Щедрин в «Современнике»). Тургенев же противопоставлял Ф., великому поэту, помещика и публициста Шеншина, «закоренелого и остервенелого крепостника, консерватора и поручика старого закала».



В 40—50-х гг. Ф. (подобно Майкову, Щербине и др.) выступил продолжателем того нового классицизма, который складывался в поэзии Батюшкова, Дельвига и некоторых других поэтов пушкинского круга. Наиболее показательны для Ф. в этот период—антологические стихи. В духе этого нового классицизма поэзия молодого Ф. стремится запечатлеть отблески абсолютной красоты, вечных ценностей, противостоящих в своем покоящемся совершенстве «низкому», полному суетного движения бытию. Для поэзии молодого Ф. характерны: «языческий» культ прекрасной «плоти», предметность, созерцание идеализированных, покоящихся чувственных форм, конкретность, наглядность, детализованность образов, их ясность, четкость, пластичность; основная тема любви получает чувственный характер. Поэзия Ф. покоится на эстетике прекрасного,—на принципах гармонии, меры, равновесия. Она воспроизводит душевные состояния, лишенные всякой конфликтности, борьбы, резких эффектов; рассудок не борется с чувством, «наивное» наслаждение жизнью не омрачается моральными побуждениями. Радостное жизнеутверждение принимает вид умеренного горацианского эпикуреизма. Задача поэзии Ф.—раскрытие красоты в природе и человеке; ей не свойственен юмор или возвышенное, патетическое, она витает в сфере изящного, грациозного. Замкнутость формы часто получает у Ф. выражение в кольцевой композиции стихотворения, архитектоничность, завершенность—в подчеркнутой строфичности (при крайнем разнообразии строф), особая легкость и в то же время стройность—в урегулированном чередовании длинных и коротких строк. В красоте для Ф. осуществляется связь идеального и данного, «духовного» и «плотского»; гармоническое сочетание двух миров получает выражение в эстетическом пантеизме Ф. Постоянно у Ф. стремление раскрыть «абсолютное» в индивидуальном, приобщить «прекрасное мгновение» к вечности. Просветленное и умиротворенное лирическое созерцание—основная настроенность поэзии Ф. Обычные для молодого Ф. объекты созерцания—пейзаж, античный или среднерусский, подчас с мифологическими фигурами, группы из античного и мифологического мира, произведения скульптуры и т. д. Огромную роль в поэзии Ф. играет звукосозерцание, культ эвфонии, эвритмии. По богатству ритмики, разнообразию метрического и строфического построения Ф. занимает одно из первых мест в русской поэзии.

Творчество Ф. знаменует не только завершение, но и разложение дворянско-усадебной поэзии нового классицизма. Уже в стихах молодого Ф. нарастают иные тенденции. От четкой пластичности Ф. переходит к нежной акварельности, все более эфемерной становится «плоть» воспеваемого Ф. мира; его поэзия направлена теперь не столько на объективно данный внешний предмет, сколько на мелькающие, смутные ощущения и возбуждаемые ими неуловимые, тающие эмоции; она становится поэзией интимных душевных состояний, зародышей и отблесков чувств; она «Хватает на лету и закрепляет вдруг / И темный бред души, и трав неясный запах», становится поэзией бессознательного, воспроизводит сны, грезы, фантазии; настойчиво звучит в ней мотив невыразимости переживания. Поэзия закрепляет мгновенный порыв живого чувства; однородность переживания нарушается, появляются сочетания противоположностей, хотя и гармонически примиренных («страдание блаженства», «радость страдания» и т. п.). Стихи приобретают характер импровизации. Синтаксис, отражая становление переживания, часто противоречит грамматическим и логическим нормам, стих получает особую суггестивность, напевность, музыкальность «дрожащих напевов». Он все менее насыщен материальными образами, к-рые становятся лишь точками опоры при раскрытии эмоций. При этом раскрываются психические состояния, а не процессы; впервые в русскую поэзию Ф. вводит безглагольные стихи («Шопот», «Буря» и др.). Характерные для этой линии поэзии Ф. мотивы—впечатления от природы во всей полноте ощущений (зритель-

ных, слуховых, обонятельных и др.), любовное томление, зарождающаяся, еще невысказанная любовь. Эта струя поэзии Ф., продолжая линию Жуковского и отдаляя его от Майкова, Щербины, делает его предшественником импрессионизма в русской поэзии (оказав особенно сильное влияние на Бальмонта). В известной мере Ф. оказывается созвучным Тургеневу.

К концу жизни Ф. его лирика все более становилась философской, все более проникалась метафизическим идеализмом. Постоянно звучит теперь у Ф. мотив единства человеческого и мирового духа, слияния «я» с миром, присутствия «всего» в «одном», всеобщего в индивидуальном. Любовь превратилась в жреческое служение вечной женственности, абсолютной красоте, объединяющей и примиряющей два мира. Природа выступает как космический пейзаж. Реальная действительность, изменчивый мир движения и деятельности, общественно-исторической жизни с ее враждебными поэту процессами, «базар крикливый», предстают как «сон мимолетный», как призрак, как шопенгауэровский «мир-представление». Но это не греза индивидуального сознания, не субъективная фантасмагория, это «всемирный сон», «один и тот же сон жизни, в который мы все погружены» (эпиграф Ф. из Шопенгауэра). Высшая реальность и ценность переносятся в покоящийся мир извечных идей, неизменных метафизических сущностей. Одной из основных у Ф. становится тема прорыва в иной мир, полета, образ крыльев. Мгновение, запечатлеваемое теперь, — момент интуитивного постижения поэтом-пророком мира сущностей. В поэзии Фета появляется оттенок пессимизма в отношении к земной жизни; его приятие мира теперь это не непосредственное наслаждение праздничным ликованием «земной», «плотской» жизни вечно-юного мира, а философское примирение с концом, со смертью как с возвращением к вечности. По мере того, как почва ускользала из-под усадебно-патриархального мира, из поэзии Ф. ускользало материальное, конкретное, реальное, и центр тяжести переносился на «идеальное», «духовное». От эстетики прекрасного Фет приходит к эстетике возвышенного, от эпикуреизма к платонизму, от «наивного реализма» через сенсуализм и психологизм—к спиритуализму. В этой последней фазе своего творчества Ф. подошел к порогу символизма, оказал большое влияние на поэзию В. Соловьева, а затем — Блока, стилистически — на Сологуба.

Творчество Фета связано с усадебно-дворянским миром, ему присуща узость кругозора, равнодушие к общественному злу его времени, но в нем нет прямых реакционных тенденций, свойственных Ф.-публицисту (если не считать нескольких стихотворений на случай). Жизнеутверждающая лирика Фета пленяет своей искренностью, свежестью, решительно отличаясь от искусственной, упадочной лирики импрессионистов и символистов. Лучшее в наследстве Ф.—это лирика любви и природы, тонких и благородных человеческих чувствований, воплощенных в исключительно богатой и музыкальной поэтической форме.

Библиография: I. Издания стихов: Лирический пантеон [Автор обозначен: А. Ф.], М., 1840; Стихотворения, М., 1850; Стихотворения, СПБ, 1856; Стихотворения, ч. I и 2, М., 1863; Вечерние огни, вып. 1—4, М., 1883, 1885, 1888, 1891; Лирические стихотворения, ч. 1 и 2, СПБ, 1894; Полное собрание стихотворений, под ред. Б. В. Никольского, изд. А. Ф. Маркса, 3 тт., СПБ, 1901 (то же, 2 изд., СПБ, 1910); Полное собрание стихотворений, со вступит. статьями Н. Н. Страхова и Б. В. Никольского. Прилож. к журн. «Нива» на 1912, 2 тт., СПБ, 1912; Стихотворения, вступ. статья, ред. и примеч. Б. Бухштаба (в серии: Библиотека поэта. Малая серия, № 38), изд. «Советский писатель», Л., 1936; Полное собрание стихотв., вступит. ст., ред. и примеч. Б. Бухштаба (в серии: Б-ка поэта), изд. «Советский писатель», Л., 1937; Мемуары: Мои воспоминания, 2 чч., М., 1890; Ранние годы моей жизни, М., 1893.

II. Грот Я., Стихотворения А. Фета, «Отечественные записки», т. LXVIII, 1850, № 2; [Некрасов Н.], Русские второстепенные поэты. III. А. Фет, «Современник», т. XX, 1850, № 3; Боткин В., Стихотворения А. А. Фета, СПБ, 1856, «Современник», 1857, № 1; то же, в кн.: Боткин В., Сочинения, т. II, СПБ, 1891; Григорьев А., Сочинения, т. I, СПБ, 1876 (по указателю); Щедрин Н., Полн. собр. соч., т. V, М., 1937, «Стихотворения А. Фета», стр. 330—334 (первоначально: «Современник», 1863, № 9); Дружинин А., Сочинения, т. VII, СПБ, 1865; Н. В. Л-й [Лазурский], А. А. Фет (Шеншин) как поэт, переводчик и мыслитель, «Русская мысль», 1894, № 2; Саводник В. Ф., Фет (в кн.: «История русской литературы XIX в.», под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского, изд. «Мир», т. III, М., 1909); Брюсов В., Далекие и близкие, М., 1912; Фединa В. С., А. А. Фет (Шеншин). Материалы к характеристике, П., 1915; Эйхенбаум Б., Мелодика русского лирического стиха, П., 1922; Зайцев В., Избранные сочинения, т. I, М., 1934 (предварительно: «Русское слово», 1863, № 8); Федоров Л. А., К истории творчества Фета, «Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности акад. А. С. Орлова», Л., 1934; Бухштаб Б., Судьба литературного наследства А. А. Фета, «Литературное наследство», кн. 22—24, М., 1935; Бухштаб Б., Эстетические взгляды Фета, «Литературная учеба», 1936, № 12; Жирмунский В., Гёте в русской литературе, ГИХЛ, Л., 1937 [стр. 440—448, Фет—переводчик Гёте; стр. 549—552—о переводе «Фауста» Фетом].

III. Языков Д. Д., Обзор жизни и трудов русских писателей и писательниц. Двенадцатый выпуск, СПБ, 1912; Фединa В. С., А. А. Фет (Шеншин). Материалы к характеристике, П., 1915 (с библиографией).

Б. Михайловский

ФЕФЕР Исаак Соломонович [1900—] — еврейский поэт. Р. на Киевщине. Член ВКП(б), был в ВУСПП с 1928, руководитель ее еврейской секции. Член президиума ССП УССР и член правления ССП СССР. Первая книжка стихов «Schpener» (Киев, 1922), в основном еще подражательная, уже заключала в себе стремление Ф. к созданию политической лирики. Следующие книги Ф.—«Wegen sich un asoine wi ich» («О себе и таких, как я», Киев, 1924), «A steinzu a schtein» («Камень—камню», Киев, 1925), «Proste teid» («Простые слова», Киев, 1925) — были значительным явлением для еврейской советской поэзии тех лет: острая политическая направленность, реализм и простота поэтического слова были отличительными чертами этих книг. Стремление отозваться на актуальные политические явления, на процессы социалистического строительства и социалистической борьбы характеризует и все дальнейшее творчество Ф. Эти мотивы заполняют его книги: «Bliendige Misten» («Расцветающий мусор», Харьков, 1926)—о возрождающемся еврейском советском местечке, «Gefundene funken» («Найденные искры». Киев, 1928), «Geweten» («Соревнование», Киев, 1930), «Plakaten of bronze» («Плакаты на бронзе», М., 1932), «Kraft» («Сила», Киев,

1937) и др. Попытки Ф. создать большие поэмы не увенчались успехом. Феферу принадлежит большая поэма «Plasten» («Пласты», Харьков, 1932), посвященная Днепрострою. В последнее время Ф. успешно работает над поэмой «Граница», посвященной теме защиты



родины. В 1939 награжден орденом «Знак Почета». Книги Ф. вышли в переводе на русский, украинский и ряд других языков. *И. Н.*

ФИАЛЬО ДЕ АЛМЕЙДА [José Valentin Fialho de Almeida, 1857—1912]—один из крупнейших португальских писателей прошлого века. Тяжелое детство и полная лишений юность позволили Ф. де А. внимательно присмотреться к жизни трудящихся и бедствующих слоев общества и отнестись к ним с глубоким сочувствием. Их изображению посвящен целый ряд его рассказов. Другие его произведения являются критическим (то ироническим, то порою и остро-сатирическим) изображением буржуазного общества.

Будучи в основном последователем метода Золя, Ф. де А. в то же время не чужд импрессионистических тенденций, приводящих к лирическому восприятию событий или к карикатурному, приближающемуся к памфлету, воспроизведению их. Один из лучших мастеров португальского языка, Ф. де А. уделяет больше внимания яркости описания и четкости характеристики, чем композиционной стройности целого, так что многие из его рассказов приближаются к очерку или эскизу. Посвящая большую часть своих произведений родной провинции (Алемтежу), описывая ее во всем разнообразии ее пейзажей, типов, социальных отношений и явлений, Ф. де А. умеет ставить, однако, свою тему широко и серьезно, перерастая из регионального (провинциального) автора в писателя с европейским кругозором. Лучшие из сборников его рассказов: «Рассказы» (Contos, 1881), «Город порока» (A cindadedo vicio, 1882), «Страна винограда» (Pais das uvas, 1893), «Галантный Лиссабон» (Lisboa galante, 1899).

Библиография: I. Os Gatos, 3 ed., 6 vls, Lisboa, 1913—1916, 4 ed., 1919.

II. Ribeiro, Fialho de Almeida, visão esthetica de sua obra, Lisboa, 1911; Villa Moura, V. de Fialho de Almeida, Porto, 1917; Correia de Costa, Eca, Fialho e Aquilino, Lisboa, 1923, Ерож е, Fialho de Almeida a literatura contemporanea, «Gaceta Literaria», 1928, 1/XI.

ФИБИХ Клара [Clara Viebig, 1860—]—немецкая писательница, виднейшая представительница «Heimatskunst (областнической провинциальной лит-ры). В 90-х годах примкнула к натуралистическому направлению. В целом ряде произведений—романов и повестей—Ф. изображала гл. обр. быт и нравы немецкой деревни и провинции (Kinder der Eifel, 1897), немецкое бюргерство (Rheinlangetöchter, 1897), тяжелую борьбу за существование в условиях городской буржуазной культуры, в особенности—тяготы и жалкое прозябание столичной прислуги (Das tägliche Brot, 1901), бедственное положение крестьянок (Dorfsfrauen, 1900). В некоторых романах Фибих затрагивает вопросы воспитания молодого поколения (Die Passion, 1925, и др.). Особое внимание Фибих привлекали: борьба национальностей в Прусской Польше, польско-прусские и прусско-рейнские отношения (Die Wacht am Rhein, 1902; Das schlafende Heer, 1904). Небольшой роман «Красное море» [1923] на тему об империалистической войне и отчасти о первых днях революции в Германии совершенно беспомощен в идейно-художественном отношении. Он проникнут столь характерным для Ф. сентиментализмом и пацифизмом.

Библиография: I. Ausgewählte Werke, 8 Bde, Stuttgart, 1922. Русск. пер.: Собрание сочинений, изд. В. М. Саблина, 9 тт., М., 1911—1912; Бабья деревня, изд. ВЦИК, Москва, 1919; Красное море, Госиздат, П., 1922; Железо в огне, изд. «Мосполиграф», М., 1924; Совиное гнездо, изд. «Петроград», Л.—М., 19 4; Одинокий, изд. «Мысль». Распятые, изд. «Пролетарий», Харьков, 1926; Дочери Гекубы, изд. «Мысль», Ленинград, 1926; и др.

II. Веселовский Ю., Польско-еврейский мир в романе Клары Фибих (в кн. Веселовского «Этюды по русской и иностранной литературе», т. II, изд. «Звезда», М., без года). *С. Г.*

ФИГАРО [Figaro]—центральный персонаж знаменитой трилогии Бомарше—комедий «Севильский цырюльник, или тщетная предосторожность» (Le barbier de Seville ou la précaution inutile, 1775), «Безумный день, или женитьба Фигаро» (La folle journée ou le Mariage de Figaro, 1784) и драмы «Виновная мать» (La mère coupable ou l'autre Tartufe, 1792).

Изобретательный, остроумный, жизнерадостный, энергичный плебей Ф.—самый яркий литературный образ, созданный драматическим искусством XVIII в., воплощение предприимчивой инициативы третьего сословия, его критической мысли, его оптимизма. Как персонаж комедии Ф. ведет свой род от плутовских слуг классической комедии; он перекликается с образами пронырливых и ловких слуг Мольера, арлекинов comedia dell'arte, рабов Плавта и Теренция. Но, обладая изворотливостью и остроумием этих персонажей, выполняя подобно им функции основного двигателя сценической интриги, Ф. значительней и выше всей родовой группы. Образ Ф. насыщен большим политическим пафосом; его острые выпады против «знатных господ» подымаются до протеста против всякого социального неравенства, гнета и унижения человека, и эти черты образа сохранили его зву-

чание на протяжении полутора столетий и ввели его в ряд так наз. вековых образов.

ФИГУРНОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ — стихотворное произведение, которое своими графическими контурами воспроизводит какую-либо геометрическую фигуру, символический знак или очертания предмета. Несмотря на свой узко прикладной характер, Ф. с. пользовались в отдельные эпохи значительной популярностью и ведут свое происхождение из глубокой древности. Еще греческая антология дает образцы Ф. с. самой затейливой формы, как напр.: «Топор», «Яйцо», «Крылья Купидона» у Симмия, «Свирель» у Феокрита, «Жертвенник» у Дозиада и др. Пристрастие к стихотворным фокусам, проявившееся в римской поэзии чуть ли не с первых ее шагов, свидетельствует о том, что римляне были усердными учениками александрийцев. Создатель латинского гекзаметра, Энний, пишет стихи, начальные буквы к-рых составляют фразу: «Q. Ennius fecit» (сочинил К. Энний). В царствование Августа Овидий изобретает ц е н т о н (*см.*). Стремление превзойти метрическое искусство поэтов эпохи Августа и I в. н. э. и все нарастающее идейное оскудение приводят римских поэтов III—IV вв. н. э. к разнообразным попыткам заинтересовать мастерством внешней, в частности графической формы. Сохранившиеся произведения Авзония, Пентадия, Седулия, Венанция Фортуната дают образцы любопытнейших хитросплетений а к р о с т и х о в, м е з о с т и х о в, т е л е с т и х о в и т. п. Лучшим мастером стихотворных фокусов является поэт IV в. Публилий Порфирий Оптациан. В его сочинениях (изд. Teubner, Lpz., 1877), помимо множества стихотворных ухищрений, мы находим ряд стихотворений в форме геометрических и более сложных фигур: пальма, гидравлический орган (с описанием в самом стихотворении гидравлического органа), языческий жертвенник, (с описанием его конструкции), пастушеская свирель, изображение корабля с веслами, рулем и мачтой и т. п.

Я
еле
качая
веревки,
въ синели
не различая
синихъ тоновъ
и милой головки,
летаю въ просторе,
крылатый, какъ птица,
межъ лиловыхъ кустовъ!
но въ заманчивомъ взоре,
знаю, блещетъ, алея, зарница!
и я счастливъ ею безъ словъ!

Фигурное стихотворение из «Опытов» Брюсова.
(Для сохранения фигуры стихотворения воспроизводится «ъ»).

Латинские стихотворцы средних веков (Рабан Мавр, св. Бонифаций и др.), подражая гл. обр. позднейшим римским поэтам, также изощрялись в поэтических фокусах. Разумеется, христианская тематика отражается на выборе фигур—появляются кресты и т. п., а в содержании, к-рое по традиции служит нередко истолкованием фигуры, возникают теологические и мистические мотивы.

В новейшей европейской поэзии Ф. с. большого распространения не имеют, т. к. в качестве салонной забавы, которая одна могла бы оправдать их существование, они требуют слишком кропотливой технической отделки.

Русская поэзия XVIII и первой половины XIX в. интереса к Ф. с. не проявляла. Формальные искания символистов, выразившиеся частично в экспериментаторстве и реставрации ряда забытых форм, заставили их мимоходом дать несколько образцов Ф. с. (ср. сборн. «Русские символисты», вып. 2, 1894, стр. 34; «Ромб» Э. Мартова; «Треугольник» В. Брюсова, сб. «Опыты», М., 1918).

Библиография: П. Ш у л ь г о в с к и й Н. Н., Прикладное стихосложение, 2 изд., изд-во «Прибой», Ленинград, 1929.

М. Ш.

ФИГУРЫ [греческое schḗmata, латинское figurae]—термин античной стилистики, обозначающий художественное осмысление и упорядочение изменений в синтаксическом строе связной речи.

Античные риторы сосредоточивают свое внимание преимущественно на отклонениях Ф. от синтаксической нормы, определяя Ф. как «изменение строения речи», «уклонение мысли и выражения от присущей им природы», «от обыденной и простой формы».

Основную группу Ф. образуют Ф., создаваемые «особым размещением слов». Античные теоретики делят их на: 1) Ф., образуемые путем д о б а в л е н и я, Ф. плеоназма; 2) Ф., образуемые путем с о к р а щ е н и я; 3) Ф., образуемые путем н а к о п л е н и я одинаково звучащих слов, Ф. анноминации; 4) Ф., образуемые путем п р о т и в о п о л о ж е н и я.

К Ф., образуемым путем добавления, относятся: 1) у д в о е н и е (греческое anadíplōsis, латинское conduplicatio)—«повторение одного или нескольких слов либо в целях усиления речи, либо ради возбуждения сострадания». Ср. у Пушкина: «О, п о л е, п о л е, кто тебя усеял мертвыми костями»; 2) близкая к ней Ф. э п а н а л е п с и с а—«повторение в длинном словесном обороте одного и того же слова», усиливающего связь между частями оборота. Ср. у Цезаря: «Было всего два п у т и, этими п у т я м и могли они выйти из дому»; 3) Ф. а н а ф о р ы (единоначатия)—«многократное повторение одних и тех же начальных слов». Ср. у Пушкина: «А л и я тебя не холю, а л и ешь овса не вволю, а л и сбруя не красна?»; 4) Ф. э п и ф о р ы (греческое antistrophḗ, латинское conversio)—«повторение тех же слов в конце каждого колона». Ср. у Брюсова: «Струится нетихнущий д о ж д ь, /Томительный д о ж д ь...»; 5) Ф. о х в а т а (греческое symplokḗ, латинское complexio) или к о л ь ц а (греч. kýklos, латинское inclusio)—повторение одних и тех же слов в начале и конце колона. Ср. у Пушкина: «М у т н о небо, ночь м у т н а»; 6) Ф. э п а н о д а (греческое epánodos, латинское regressio)—повторение, при к-ром «слова, поставленные сперва рядом, потом повторяются отдельно». Ср. у Пушкина: «Не я, братец, к л я н у с ь тебе ж и з н ь ю, / к л я н у с ь ж и з н ь ю твоей и моею...»; 7) Ф. п о л и п т о т о н а (греч. polýptōtan, латинск. casuum commutátio)—повторение слова в раз-

ных падежах. Ср. пословицу: «Клин клином вышибать»; 8) Ф. стыка (греч. epanastrophē)—соединение эпифоры с анафорой. Ср. у Блока: «О весна без конца и без краю, /без конца и без краю мечта»; 9) Ф. бессоюзия (греч. asýndeton, латинское dissolutio)—устранение связующих слов между одинаковыми членами колона. Ср. у Пушкина: «Швед, русский—колет, рубит, режет»; 10) противоположная ей Ф. многосоюзия (греческое polysýndeton)—скопление союзов, связующих однородные члены предложения. Ср. у Пушкина: «Но смерть... но власть... но бедствия народны...»; 11) Ф. градации (греческое klimax, латинское gradatio)—«ступенчатость» в расположении связанных смыслом слов. Ср. у Грибоедова: «Шампанское стаканами тянул... Бутылками - с и пребольшими... Нет-с, бочками сороковыми»; 12) Ф. риторического вопроса и 13) Ф. риторического восклицания. Ср. у Гоголя: «Знаете ли вы украинскую ночь?»; 14) Ф. риторического накопления—подбор однозначных оборотов. Ср. у Ломоносова: «Ушел, вырвался, убежал»; 15) Близкая к ней Ф. истолкования (греческое exēgēsis, латинское interpretatio)—замена слова рядом других, раскрывающих его содержание.

К Ф., образуемым путем сокращения, античные теоретики относят: 1) Ф. эллипсиса (греческое elleipsis)—пропуск слов, восстанавливаемых из контекста. Ср. у Пушкина: «Ворон ворону в ответ»; 2) Ф. апосиопеса или паралепсиса (латинское praecisio)—пропуск конца фразы. Ср. у Пушкина: «„Уже тебе"... И вдруг стремглав /Бежать пустился...»; 3) Ф. зевгмы—устранение возможного в речи повторения путем отнесения одного слова сразу к нескольким членам предложения. Ср. у Лермонтова: «И горный зверь и птица, / Кружась в лазурной высоте, / Глаголу вод его внимали...».

Ф., образуемые путем созвучия, включают: 1) Ф. анноминации (греческое paronomasía, латинское annominatio)—соединение разных грамматических категорий, образованных от одного корня; случаи, где глагол соединяется с однокоренным существительным, снабженным прилагательным, выделяются под названием figura etymologica; Ср. «Горьким смехом моим посмеюся»; 2) Ф. антанакласиса (греческое antanáklasis, латинское traductio)—повторение слова в разных значениях. Классический пример: «У кого нет в жизни ничего любезнее жизни, тот не в силах проводить жизнь доблестно»; 3) Ф. равенства колонов или исоколона (греческое isókōlon, латинское compar)—повторение речи из равных колонов. Ср. у Цезаря: «Пришел, увидел, победил»; 4) Ф. параллелизма, при к-рой колоны не только равны, но и состоят из симметрически расположенных членов. Ср. у Брюсова: «Твой ум глубок, что море,/Твой дух высок, что горы»; 5) Ф. тождества окончаний (греческ. homoiotéleuton)—ср. у Гоголя: «без меры в ширину, без конца в длину».

К Ф., построенным на противоположении, относятся: 1) Ф. антитезы (греч. antíthesis, латинское contentio, contrapositum)—«сопоставление противоположностей». Ср. у Державина «Я царь, я раб, я червь, я бог»; 2) Ф. хиазма (греч. chiasmos)—построение речи из четырех членов, из к-рых первый совпадает с четвертым, а второй с третьим. Античные теоретики различают в хиазме—антиметаболу с неизменяемыми членами (классический пример, обыгранный Мольером: «Надо есть, чтобы жить, а не жить, чтобы есть») и антиметатезу—с изменяющимися грамматическими членами (ср. у Тургенева: «И я сжег все, чему поклонялся, /Поклонился всему, что сжигал»).

Далее к Ф. причисляют ряд изменений грамматического строя речи, объединяемых в понятии Ф. эналлаги (греческое enallagé, латинское immutatio). Сюда относятся: 1) Ф. антимерии—имена частей речи. Ср. пословицу: «„Подари" помер»; 2) Ф. гетеросиса—мена падежей. Ср. пословицу «Сквозь земли не пройдешь» при обычном в лит-ом языке сочетании «сквозь» с винительным падежом; 3) Ф. синесиса—мена числа. Ср. «Жил старик со своей старухой» и «А ткачиха с поварихой, с сватьей бабой-Бабарихой извести ее хотят...»; 4) Ф. анаколуфа—переход от одной конструкции к другой. Ср. у Пушкина «А Бонаротти?.. Или это сказка /Тупой бессмысленной толпы, и не был / Убийцею создатель Ватикана»; 5) Ф. гендиадиса—деление одного предмета на два. Ср. у Блока: «Тоска дорожная, железная/...свистела, сердце надрывая»; 6) Ф. гипаллаги—перестановка эпитета. Ср. у Брюсова: «Бреду в молчаньи одиноком»; 7) Ф. гипербата—перестановка слов. Ср. у Пушкина: «перстня верного утратя впечатленье...»; 8) Ф. гистерологии—предвосхищение в речи того, что должно быть позднее. Ср. у Вергилия: «Умрем и бросимся в бой»; 9) Ф. парентезы—введение одного предложения в середину другого. Ср. у Пушкина: «Татьяна (русская душою, сама не зная почему)...»

Наконец в отношении ряда явлений наблюдается колебание—относить ли их к Ф. или тропам: таковы напр. перифраза, гипербола, литотес и несколько др.

Учение о Ф. переходит без особых изменений в стилистики нового времени; работа теоретиков XV—XVIII вв. направлена гл. обр. на упорядочение терминологии (ввиду наличия многочисленных расхождений в обозначении отдельных Ф.) и на устранение излишней диференциации обозначений. Так напр. Ломоносов (опираясь на работы французских и немецких теоретиков) различает уже значительно меньшее число фигур, а именно: «повторение, усугубление (=удвоение), единознаменование (= накопление), восхождение (=градация), накопление (=полиптотон), многосоюзие, бессоюзие и согласование (=антанакласис), справедливо указывая, что значительная часть Ф. античных реторик не может быть почтена «за особливые способы в красноречии» (Кратк. руковод. красноречию).

Теоретики XIX в. в свою очередь еще более упрощают ту же схему Ф., лишь пытаясь

обосновать психологически создаваемую Ф. выразительность речи (ср. на русском языке работы Потебни).

Библиография: Потебня А. А., Из записок по теории словесности, Харьков, 1905; Горнфельд А., Фигура в поэтике и риторике, в кн.: Вопросы теории и психологии творчества, т. I, изд. 2, Харьков, 1911; Харциев В., Элементарные формы поэзии, там же.

См. «Симтасис», «Стилистика». *R. S.*

ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЙ ОЧЕРК—бытовой нравоописательный очерк, получивший широкое распространение во Франции, Англии в 30—40-х гг. XIX в., а в 40-х гг. и в России. Своей



Р. Жуковский. Иллюстрация к «Петербургским углам» Н. А. Некрасова, изд. 1845

целью Ф. о. ставил изображение современного общества, его экономического и социального положения, во всех подробностях быта и нравов. В физиологическом очерке раскрывается жизнь разных, но преимущественно так наз. низших классов этого общества, его типичных представителей, даются их профессионально-бытовые характеристики. Ф. о. были созданы совместно писателями и художниками и снабжались многочисленными «зарисовками с натуры». Невозможно дать перечень огромного числа маленьких книжечек, составивших серию «физиологий» (без автора—«Физиология Парижа», «Физиология тюрьмы», «Физиологии полиции и суда»; H. Monnier—«Физиология буржуа», «Физиология рантье»; без автора—«Физиология одежды», Balzac—«Физиология лавочника»; «физиология» врача, портного, парикмахера, студента, продавщицы, актрисы, омнибуса, зонтика, шляпы и т. д.). Все эти очерки назывались Ф. о., так как претендовали на объективный, беспристрастный анализ описываемых явлений. Об этом же говорит их подзаголовок «естественная история нравов» и частые ссылки на Бюффона. Свое начало Ф. о. берет в радикальной и республиканской французской прессе того времени, ведшей жестокую борьбу с Июльской монархией (журнал «Caricature», «Charivari» и ряд др.). Целый ряд карикатур и очерков, появившихся в мелкой прессе, можно считать прямыми предшественниками Ф. о. Таковы печатавшиеся там серии рисунков и нравоописательных карикатур Gavarni, Monnier, Grandville, Daumier и мн. др.

Ф. о., став самостоятельным жанром, выходят из рамок журнала и издаются отдельными книжечками.

Наряду с отдельными Ф. о. появляются также сборники Ф. о. и различных нравоописательных очерков («Les français peints par eux mêmes», 1839—1842, 8 tt.; «Le livre des cent etun», 1831—1834, 15 tt., éd. Lavocat; «Paris au XIX siècle», 1899; «Le diable a Paris», 1845, 3 tt., и мн. др.). В этих сборниках принимают участие крупнейшие писатели того времени: Бальзак, Жорж Санд, Ж. Жанен, А. Карр, Ф. Сулье, Поль де Кок и мн. др. Вначале авторы их продолжали общественно-сатирические традиции мелкой прессы, затем перенесли внимание с общественно-политических вопросов на социально-бытовые. Они стремились широко осветить жизнь «низших» слоев общества, ввести в литературу людей презираемых профессий, показать городские низы, людей деклассированных, выброшенных из капиталистического общества. Наряду с боевыми, целеустремленными Ф. о. республиканских писателей появился ряд безыдейных Ф. о., усвоивших лишь их формальные особенности.

В творческом развитии писателей-авторов Ф. о. современное им нравоописательное направление сыграло большую роль. Очень показательно в этом отношении творчество Бальзака, долго сотрудничавшего в мелкой прессе и написавшего ряд физиологических очерков.

Аналогичные нравоописательные течения имели место точно так же и в литературе других европейских стран: «Les anglais peints par eux mêmes», 1840 — 1841; «Les belges peints par eux mêmes». *Е. Шишмарева*

Французское нравоописательное направление вызвало широкий отклик и в русской литературе 40-х годах, где физиологический очерк стал одним из популярных жанров «натуральной школы».

Представители этого жанра в русской лит-ре относили его к разряду «беллетристики», т. е. таких произведений, к-рые, не ставя перед собой собственно художественных задач, знакомят читателя в живой форме с нравами и бытом, со всем разнообразием социальных укладов, с этнографией и географией различных мест России (см. предисловие к сборнику «Физиология Петербурга», СПБ, 1845).

В. Г. Белинский следующим образом определял особенности очеркиста-«физиолога»: «У него нет таланта чистого творчества... он не может создавать характеров, ставить их в такие отношения между собой, из которых образуются сами собой романы и повести. Он может изображать действительность, виден-

ную или изученную им, или, если угодно, творить, но из готового, данного действительностью материала» («Взгляд на русскую литературу 1847 г.»).

Ф. о. сыграл в русской литературе большую роль. Это был жанр, впервые широко выдвинувший в лит-ре «типы» из социальных низов. Ф. о. обращал внимание разных общественных групп на положение классов, которые до этого были вне поля зрения широкой лит-ры. Вместе с тем Ф. о. был выражением складывавшихся в этой лит-ре реалистических тенденций. Греша очень часто



Иллюстрация к «Петербургским углам» Н. А. Некрасова, изд. 1845

натурализмом, поверхностным реализмом, Ф. о. свидетельствовали о проникновении реализма в самую гущу лит-ры. Развитие лит-ры в этом направлении было предуказано еще Пушкиным.

Ф. о., как и натуральная школа вообще, был однако не однороден, обнаруживая только некоторые общие черты: интерес к социальным «низам», изображение не характера, не индивидуальности, но «типа», как тогда говорили, т. е. общественного положения и профессии (например дворника, шарманщика, водевилиста, мелкого чиновника и т. д.), преобладание описания над сюжетом.

Физиологические очерки Некрасова (напр. «Петербургские углы») проникнуты подлинным знанием жизни петербургских низов и подлинным сочувствием к ним, а также горячей ненавистью к крепостническому строю. В лице Некрасова и Белинского (очерк последнего «Петербург и Москва») перед нами революционно-демократическое крыло очеркистов-«физиологов».

Иное положение занимают первые рассказы из «Записок охотника» Тургенева, расценивавшиеся в 40-е годы как Ф. о. Эти очерки социально менее остры, но больше разработаны психологически.

Еще более умеренными были Ф. о. Григоровича, И. Панаева, Гребенки. В Ф. о. Панаева И. (Петербургский фельетонист, Литературный заяц, Парижские увеселения и др.) с большим знанием описываются литературные круги столицы и «околосветские» слои. Петербургская голь освещается Панаевым более филантропически.

Так же описывает эту голь Григорович («Петербургские шарманщики») и местечковую бедноту Гребенка («Фактор»).

У Даля («Беглянка», «Сухая беда», «Находка» и др.) крестьянство рассматривается исключительно с этнографической точки зрения, при полном безразличии и даже враждебном отношении автора к вопросам социальных судеб крестьянства.

Ф. о. этих писателей носили, в отличие от Ф. о. Некрасова и Тургенева, гораздо более описательный, объективистский характер.

Необходимо указать на ближайшее соседство Ф. о. с фельетоном (особенно у Панаева), на использование очеркистами юмора (напр. сборник «Первое апреля») и наконец на стихотворные физиологические очерки («Чиновник» Некрасова во второй части «Физиологии Петербурга»).

В 40-е гг. Ф. о. рассматривался как нечто единое, и крепостническая печать выступала против «грязефильства», «низкой тематики» и «дурных вкусов» как Некрасова, так и Даля,—писателей, пути к-рых позже резко разошлись.

Библиография: I. Физиология Петербурга, составленная из трудов русских литераторов. Под ред. Н. Некрасова, ч. I и II, СПБ, 1845; Башуцкий, Наши, списанные с натуры русскими, СПБ, 1841; Повести, сказки и рассказы Казака Луганского (Вл. Даля), 4 части, СПБ, 1846 (и посл. изд.); Картинки русских нравов, кн. I, СПБ, 1842; Булгарин, Очерки русских нравов или лицевая сторона и изнанка рода человеческого, СПБ, 1843 (в 6 выпусках); Первое апреля, Комический иллюстративный альманах, СПБ, 1846.

II. Рецензия на ч. II «Физиологии Петербурга» в «Отечественных записках», 1845, т. XLI; Белинский В. Г., Полн. собр. соч. под ред. С. А. Венгерова, т. VII, СПБ, 1904 [Рецензии на: «Физиологию влюбленного» и «Наши, списанные с натуры русскими»]; Его же, Полн. собр. соч. под ред. С. А. Венгерова, т. VIII [рец. на «Физиологию театров в Париже...» Куайляка и «Физиологию вивёра» Д. Руссо]; Его же, Полное собр. соч. под ред. С. А. Венгерова, т. XI, П., 1917 [Ответ «Москвитянину», Взгляд на русскую литературу 1847 г.]; Его же, Полн. собр. соч., т. XII, Гос. изд., М.—Л., 1926 [«Вступление в «Физиологию» Петербурга...]; Сакулин П., Неизвестная статья В. Г. Белинского, «Известия отд. русского языка и словесности Акад. наук», СПБ, 1911, т. XVI, кн. 3; Григорович Д. В., Литературные воспоминания, Ред. и примеч. В. Л. Комаровича, изд. «Academia», Л., 1928 (гл. VI); Грузинский А. Е., И. С. Тургенев, М., 1918 (гл. IV); Белецкий А. И., Достоевский и натуральная школа в 1846 году, «Наука на Украине», 1922, № 4. См. также литературу об указанных в тексте писателях.

Л. Жуков

ФИЗУЛИ Могамед Сулейман Оглы [1500 (1502?)—1563]—великий поэт и ученый Азербайджана. Основоположник азербайджанского лит-ого языка и лит-ры. Ф. родился в Иракеарабе (Месопотамии), в г. Кербала. Образование получил в гор. Багдаде, где изучал медицину, древнегреческую и восточные философские системы.

Всего написано великим поэтом 16 произведений на азербайджанском, персидском и арабском языках. Из этих произведений два

переводные, остальные оригинальные. Ф.— поэт-лирик преимущественно. Подавляющее большинство его поэтических произведений— газели, крупнейшее—поэма «Лейли и Меджнун». В своих газелях Физули отразил недовольство, переживания и чаяния широких народных масс, претерпевших разорение, гнет, нищету в результате междоусобных войн и борьбы между турецкими и персидскими феодалами за гегемонию на Ближнем Востоке. Поэт страстно негодовал против непрерывных грабительских опустошающих войн, проклиная их виновников—шахов и султанов («Да прогорит пусть торжество господства»).

В своих художественных произведениях Ф. резко бичевал религию. Все несчастья своей эпохи поэт усматривал в дрязгах и авантюрах лицемерного духовенства. Он квалифицировал муридбазов и кази как поработителей, угнетателей народа, как паразитов, грабивших народ.

В произведении «Шикаятнаме» (Книга жалоб) поэт дал критику существующего строя, вскрывая и разоблачая его пороки, грабеж, взяточничество, подхалимство и разбрасывание народных средств, весь государственный механизм—от мелкого вилайетского чиновничества до высшей придворной аристократии включительно.

Для поэзии Ф. характерны замечательные аллегорические высказывания, в к-рых поэт излагал свое отношение к окружающему миру. В произведении «Бенг ве баде» (Опиум и вино) поэт изображал борьбу восточных феодалов, враждовавших между собою из-за тщеславия. Произведение «Риндузахид» подвергает уничтожающей критике религию как таковую.

Самое популярное, высокохудожественное произведение Ф.—поэма «Лейли и Меджнун». Тема ее заимствована из арабского фольклора; она насчитывает около 30 различных вариантов в разных лит-рах феодальной формации до XVI в. (персидская, чагатайская, турецкая, азербайджанская и др.). Ф. своеобразно и мастерски использовал этот фольклорный материал и создал подлинно оригинальную поэму, превзошедшую по своей художественной выразительности все предыдущие варианты, поэму, ставшую памятником страданий, бесправной судьбы женщины Востока.

Ф. устами героя поэмы Меджнун («Сумасшедший»), искателя правды и справедливости, повествует об угнетении людей своей эпохи, указывая, что в современном поэту обществе нет никакой свободы. Язык у Ф., по сути—народный, особенно в произведениях, написанных на родном языке,—красочен, глубоко эмоционален и по сей день вполне понятен. Творчество Ф. имело и имеет большое влияние на развитие лит-р народов Ближнего Востока.

Библиография: I. Полное собр. соч., Константинополь, 1874—1879,2 тт.

П. Бертельс Е., Новая рукопись Куллиата Фузули. Л., 1930 (оттиск из «Изв. наук СССР, отд. гуманитарных наук»); Его же, Арабские стихи Фузули, «Записки коллегии востоковедов при Азиатском музее Акад. наук СССР», Ленинград, 1930, т. V, стр. 39—72; Gibb E. J. W., A History of Ottoman Poetry, v. I—V, London, 1900—1907 (см. по указателю имен в т. V).

Г. Араслы

ФИКРЕТ ТЕВФИК [1868—1914]—виднейший турецкий поэт. Вырос в семье чиновника. Начал писать с 14—15 лет. Учителями Ф. были Муаллим Фейзи, Наджи и Реджаизаде Экрем. Несколько лет Фикрет служил канцелярским чиновником, потом был преподавателем французского и турецкого языков. В эти годы печатал преимущественно подражательные стихи в журналах и газетах («Терджюмани хакикат», «Мерсад», «Ма'люмат») под псевдонимом Назми, Мехмед Тевфик.

В турецкой лит-ре в этот ее период шла борьба между двумя идейными течениями: западным (грабчылык) и восточным (шаркчылык). Вне борьбы стоял двухнедельный журнал «Сервети Фюнун». Ф., став редактором «Сервети Фюнун», собрал вокруг себя сторонников западного течения.

Группа во главе с Ф., в которую входили И. Сафа, Г. Сирет и др., представлявшая прогрессивную силу, постоянно преследовалась Абдул Гамидом II. В 1898 появилась книга стихов Ф. «Ребаби шикесте» (Разбитая лютня), а через год второе издание ее. Это было серьезным событием в лит-ре того времени, так как сборник был проникнут революционными настроениями.

В 1901 «Сервети Фюнун» был закрыт; авторов его заставили замолчать. Но Ф. в это время все же написал свое знаменитое произведение «Сис» (Туман), направленное против деспотического Стамбула, «Лахзеи теаххур» (Миг замедления), вызванное покушением на Абдул Гамида в июле 1906, «Миллет шаркысы» (Песня нации), явившееся самой сильной одой в честь младотурецкой революции 1908. Сознание темноты окружающей среды, гнет деспотизма порождали пессимистические мотивы в творчестве Ф. Но наряду с ними в творчестве Ф. жили и другие настроения. Ф. верил в светлое будущее и все свое творчество отдавал воспитанию и подготовке молодого поколения, от к-рого ожидал освобождения народа. Книга Ф. «Халюкун дефтери» (Халюк—имя его сына) содержит много прекрасных стихотворений на эту тему. Ф. был одним из тех крупных поэтов, личная жизнь, общественная деятельность и идеалы к-рых неразрывны. Среди поэтов «Сервети Фюнун» Ф. был одним из немногих, кто поэзию употреблял как оружие в борьбе против врагов народа и культуры.

Ф. с большим восторгом встретил младотурецкую революцию 1908. Вместе с группой товарищей он издавал газету «Танин» (Звон). Однако, увидев, что революция лишь сменила один эксплоататорский класс другим, Фикрет снова выступил с общественным протестом. В это время он написал свои воинственные стихотворения против эксплоататоров: «Хитаба» (Речь), «Мюджахид лисанындан» (От имени борца), «Токсанбеше догру» (К событию 95 года), «Хани ягма» (Пища ограбления) и др. С этого времени все более увеличивается число врагов Ф. Завязывается борьба между Ф. и поэтом-панисламистом М. Акифом и др. Националисты также относились к Ф. враждебно. Но Ф. имел и сторонников. Вокруг Ф. возгорелась борьба.

Творчество Ф. является крупным этапом в развитии турецкой лит-ры. Ф. значительно содействовал развитию турецкого лит-ого языка, обогатил музыкальную сторону стиха, реформировал рифму, поставил ритм в зависимость от содержания. Ф. расширил тематику турецкой поэзии. Он лучше, чем кто-нибудь, умел сочетать в единое поэтическое целое мысль и чувство, образы реальной жизни и большие социальные проблемы. Ф. был реалистом. «Рыбаки», «Деньги и жизнь», «Смерть Гасана», «Завтра», «Прощение Халюка», «Верблюжья голова», «Прошедшее и грядущее», «Как наступит утро», «Памятник труда» и мн. др. его стихотворения являются жемчужинами турецкой поэзии. Ф. умел из «простых», «маленьких» тем делать серьезные философские выводы. Фикрет писал и о детях. Его книга «Шермин»—лучший образец турецкой детской лит-ры.

Одно из лучших, бессмертных произведений Ф.—«Тарихи кадим» (Древняя история). Оно подытоживает идейный и поэтический путь Ф. Этот путь от идеализма к материализму, от теизма к атеизму. Ф. в этой замечательной поэме показывает подлинное гнусное лицо прошлого, останавливается на настоящем и ярко рисует облик будущего, где нет ни войн, ни захватничества, ни жалоб, ни лжи, ни злодейства, ни бога, ни раба. В «Тарихи кадим» нашла свое выражение самая передовая, революционная мысль Турции того времени. Пантуркисты пытаются сделать из Ф. националиста. Но Ф. и в самом своем националистическом произведении выступает как революционер-демократ. Его «Песня нации» является подлинной песней восставшего народа.

Библиография: I. Ребаби шикесте (Разбитая лютня), Стамбул; Халюкун дефтери (Книга Халюка), Стамбул; Шермин, Сборн. стихов для детей, Стамбул; Ребабын джевабы (Ответ лютни), Тарихи кадим (Древняя история), Тарихи кадиме зиль (Добавление к Древней истории) и др.

II. На турецком яз. араб. алфав.: Исмаил Хабиб, История новой турецкой литературы, Стамбул, 1925; Исмаил Хикмет, История турецкой литературы, I т., ч. III, Баку, 1925; Ревешен Ешфер, Воспоминания о жизни Тевфика Фикрета, Стамбул, 1919; Тевфик Фикрет как автор «Тарихи кадим», Сборн. стихов и библиографич. справок со ст. З. Невширавана «О социально-классовом значении Тевфик Фикрета», составитель сборн. Сеид-заде «Зеки», М., 1923, и различные статьи в журн. «Айдынлык», «Тюрк юрду», газетах «Туран», «Замон» и др. в связи с годовщинами со дня смерти Тевфик Фикрета. На русск. и иностр. яз.: Гордлевский Вл., Очерки по новой османской литературе, М., 1912; Его же, Переходная пора османской литературы, Баку, 1926 (отд. отт. из «Изв. об-ва обследов. и изучения Азербайджана»), стр. 7—10, 20—23; Horn P., Geschichte der türkischen Moderne, Leipzig, 1902, S. 59—61.

А. Д.

ФИЛДИНГ Генри [Henry Fielding, 1707—1754]—английский писатель, виднейший представитель английского реализма XVIII века, один из основоположников европейского реалистического романа. Отец Ф.—офицер, дослужившийся под конец жизни до чина генерал-лейтенанта, принадлежал к обедневшей младшей ветви графского рода Дерби. Ф. получил среднее образование в Итоне, одной из наиболее аристократических школ Англии; но, повидимому, отсутствие достаточных материальных средств заставило его отказаться от окончания Лейденского ун-та, где он учился около двух лет. Вернувшись в Лондон, в поисках средств к существованию, молодой Ф. обратился к драматургической деятельности. В 1728 появляется его первая комедия «Любовь в различных масках» (Love in Several Masques), за к-рой последовал ряд других пьес (всего за промежуток между 1728 и 1743 Ф. единолично или в сотрудничестве с другими авторами написано 26 произведений для сцены, не считая посмертной пьесы «The Fathers, or a Good-natured Man», найденной Джонсом в 1776 и изданной с про-



логом и эпилогом Гаррика в 1798). Пьесы Ф., представлявшие собою большею частью подражания Конгриву и Уичерли (*см.*), иногда—Мольеру (The Mock Doctor, 1732, The Miser, 1733), в настоящее время утратили свое художественное значение. Однако социально-обличительные мотивы и просветительские тенденции, проступающие уже в этих ранних произведениях Филдинга, позволяют предвидеть в их авторе будущего Ф.-романиста. Посвящая Честерфильду своего «Дон-Кихота в Англии» (Don Qvixote in England, 1734), Ф. заявлял, что его задачей было изображение «бедствий, навлекаемых на страну всеобщей коррупцией». Во вполне просветительском духе выдержана «Жизнь и смерть Здравого Смысла», рассказывающая о борьбе королевы Здравый Смысл с Попами и Законом, добивающимися ее смерти,—входит в состав комедии «Пасквин, драматическая сатира на современность» (Pasquin, a Dramatick Satire on the Times, 1736). В 1737 Ф. поступает студентом в Темпль и в 1740 получает звание адвоката. К этому же периоду относится и начало его занятий журналистикой. В 1739—1741 он издает журнал «Боец» (The Champion)—подражание «Зрителю» Эддисона (*см.*); в 1745 издает антиторийский журнал «Истинный патриот» (The True Patriot). В последние годы выходят: «Журнал якобита» (The Jacobite's Journal, 1747—1748) и «Ковент-гарденский журнал» (The Covent-Garden Journal, 1752). В конце 1748 Ф. получил назначение на пост мирового судьи

в Вестминстере, к-рый он сохранил за собою до конца жизни. Работа, связанная с этой должностью, поглощала все силы Ф. и окончательно подорвала его здоровье. В 1754 по совету врачей он предпринял морское путешествие в Лиссабон, где и умер вскоре после приезда (эти последние месяцы жизни Ф. описаны им в посмертном «Дневнике путешествия в Лиссабон»—Journal of a Voyage to Lisbon, 1755).

Широкая писательская известность Ф. основывается не на его драматургии и публицистике, а исключительно на трех больших его романах: «История приключений Джозефа Эндрьюса и его друга м-ра Абрагима Эдамса» (The History of the Adventures of Joseph Andrews and of his Friend Mr. Abraham Adams, 1742), «История Тома Джонса, найденыша» (The History of Tom Jones, a Foundling, 1749) и «Эмилия» (Amelia, 1751), к к-рым следует присоединить также его сатирическую повесть «Жизнь Джонатана Уайльда Великого» (The life of Mr. Jonathan Wild the Great), вошедшую в состав сборника «Miscellanies», выпущенного Ф. в 1743.



Крюкшенк. Иллюстрация к роману Филдинга «Том Джонс, найденыш», изд. 1883

Толчком к созданию «Джозефа Эндрьюса» послужила «Памела» Ричардсона. Делая героем своего романа воображаемого брата Памелы, находящегося, как и она, в услужении и подвергающегося таким же посягательствам на его добродетель, Ф. ядовито пародирует сентиментально-дидактический стиль Ричардсона. Однако литературно-историческое значение «Джозефа Эндрьюса» выходит далеко за пределы простой пародии. Уже в этом романе, написанном почти экспромтом, Ф. осознает и провозглашает себя творцом нового лит-ого жанра—«комического эпоса в прозе, отличающегося от комедии так же, как серьезный эпос отличается от трагедии тем, что его действие более широко и развернуто, что он охватывает гораздо более многочисленные и разнообразные характеры». Этот новый жанр—настоящая реалистическая эпопея буржуазного общества,—противопоставляется им в равной мере барочному пасторально-историческому роману XVII в. и сентиментально-семейному роману ричардсоновской школы.

Новаторские принципы, намеченные уже в «Джозефе Эндрьюсе», получили развернутое выражение в шедевре Ф. «Томе Джонсе». Вводные теоретико-эстетические главы «Тома Джонса» представляют собою настоящий манифест просветительской эстетики. Задача художника—черпать свой материал из «великой книги Природы»; правдивое подражание природе—единственный источник эстетического наслаждения. Воображение писателя должно быть строго замкнуто в границах возможного; «за крайне редкими исключениями, высочайшим предметом для пера... историков и поэтов является человек» («Том Джонс», книга VIII, 1). Воспитательно-публицистическое значение литературы—с точки зрения Филдинга — огромно; борьба с социальными злоупотреблениями, с человеческими пороками и лицемерием — задача, которую сам Филдинг ставил себе в каждом своем романе. Смех, с его точки зрения, одно из наиболее могучих средств художника в этой борьбе.

«Комическая эпопея» Ф. имела своих предшественников и в лице испанского плутовского романа XVI—XVII вв., и в лице французского «комического романа» XVII в. (Сорель, Скаррон, Фюретьер). Однако новая тематика, введенная ими в лит-ру,—жизнь плебейских «низов» общества,—используется ими почти неизменно в плане гротеска. В творчестве же Ф. буржуа входит в лит-ру в прозаическом костюме м-ра Оллверти и Тома Джонса, в обычном облике рядового гражданина буржуазной Англии XVIII в. Недаром в борьбе за достоинство новой буржуазной тематики и нового буржуазного «комическо-повествовательного» жанра Ф., давая определение своего «комического эпоса», так настойчиво отграничивает его от бурлеска и карикатуры, от всего «абсурдного и чудовищного».

Это стремление к максимальной бытовой достоверности было противоречиво по своим художественным результатам. Будучи, с одной стороны, шагом вперед к более реалистическому изображению действительности, оно в то же время имело своим последствием неизбежное сужение реализма буржуазных художников XVIII в. Достаточно сравнить творчество Ф. с произведениями великих реалистов Возрождения—Шекспира, Рабле,—меньше всего заботившихся о бытовой достоверности своего творчества, смело обращавшихся к фантастике и бурлеску и создававших тем не менее широчайшие реалистические обобщения. Ко времени Ф. эта эпоха «титанов», к-рые «были чем угодно, но только не буржуазно-ограниченными» (Энгельс), была целиком в прошлом. В Англии, успевшей уже пережить революционные битвы кромвелевского «великого мятежа» и бесславный

компромисс «славной революции» 1688, буржуазная ограниченность вступала уже в свои права,—даже там, где речь шла о наиболее передовом и правдивом искусстве того времени. Правда, в своей апелляции к опыту как единственному источнику истинного искусства Ф. бесконечно далек от крохоборческого эмпиризма эпигонов буржуазной лит-ры. В эстетико-теоретических главах «Тома Джонса» Ф. не раз обращается к художнику с требованием отказаться от плоско фотографического изображения жизни, настаивая на том, что его роман, в отличие от всевозможных эмпирических «жизнеописаний» и «апологий», представляет собою «историю», т. е. художественное о б о б щ е н и е событий. Однако именно в этой максимальной обобщенности его наблюдений над «человеческой природой», являющейся гарантией широты его реалистического кругозора, ярче всего проявляется в то же время его ограниченность, суживающая социальную базу реализма Ф. Именно в этом противоречии—внутренняя трагедия творчества Ф. Срывая маски со лжи и лицемерия, в каких бы кругах общественной жизни они ему ни встречались [леди Белластон, лорд Фелламар («Том Джонс»), «благородный лорд» («Эмилия»), леди Буби («Джозеф Эндрьюс»), Джонатан Уайльд и т. д.], Ф. противопоставляет им—как идеальный образец—человеческую природу вообще.

Проблема человеческой природы—основная проблема для всего буржуазного просветительства XVIII в.—занимает центральное место и в творчестве Ф., в особенности в «Томе Джонсе», наполняя его романы новым морально-философским содержанием. «Природа человека сама по себе далеко не плоха,—говорит один из персонажей Филдинга.—Плохое воспитание, плохие привычки и обычаи развращают нашу природу и направляют ее к пороку. За порочность нашего мира ответственны его правители, в том числе, я боюсь, и духовенство» («Эмилия», кн. IX, 5). Таким же просветительским оптимизмом дышат и заключительные страницы беседы Тома Джонса с Горным отшельником («Том Джонс», кн. VIII, 15), где Том Джонс со всем пылом своей молодости противопоставляет человеконенавистничеству своего хозяина глубоко оптимистическую веру в человеческое достоинство.

Однако, согласно Ф., добродетель сама по себе так же недостаточна, как недостаточен разум, оторванный от добродетели. Победа Тома Джонса над Блайфилом раскрывается не только как победа абстрактной Добродетели над абстрактным Пороком, но и как победа обладателя доброго сердца (хотя бы он и нарушил все правила буржуазной нравственности) над односторонностью буржуазного благоразумия. Эта апелляция от разума к чувству, от благоразумия к доброму сердцу в творчестве Ф. уже заставляет предчувствовать предстоящую критику буржуазного общества в произведениях сентименталистов.

«Том Джонс» отмечает собой вершину творчества Ф. Последовавший за ним последний период творчества Ф., в центре к-рого стоит «Эмилия», характеризуется ослаблением реалистического таланта писателя и его сатирической заостренности.

Если в «Томе Джонсе» была заключена лишь известная потенциальная возможность перехода к сентиментализму, то «Эмилия», последний роман Ф., показывает, что сдвиг в этом направлении уже успел реально осуществиться в его творчестве. Несмотря на наличие ряда ярких сатирических образов (судья Трашер, м-сс Эллисон, безымянный «благородный лорд» и др.), общий колорит книги резко отличается от предшествующих романов Ф. Обличительные задачи «Эмилии», о которых он говорит в посвящении ее Аллену («Эта книга искренне предназначена к тому, чтобы способствовать защите добродетели и разоблачению некоторых из наиболее наглых злоупотреблений, оскверняющих в настоящее время как общественную, так и частную жизнь нашей страны), достигаются, в отличие от «Джозефа Эндрьюса» или «Тома Джонса», уже не столько средствами реалистической сатиры, сколько средствами сентиментально-моралистической дидактики. Образ резонирующего пастора Гаррисона (в известной мере аналогичный Оллверти «Тома Джонса») выдвигается на первый план романа, соответственно понижая удельный вес образа капитана Бузса—слабого эпигона Тома Джонса. Типично для нового этапа в творчестве Ф. заключительное «обращение» Бузса, позволившего себе сомневаться во всемогуществе провидения (после прочтения им в арестном доме проповедей Барроу). Самое построение романа существенно отличается от предшествующих книг Филдинга; в отличие от «Джозефа Эндрьюса» и «Тома Джонса», развернутая композиция которых давала художнику возможность широкого охвата действительности, действие «Эмилии» сконцентрировано вокруг узкого семейного мирка Эмилии. Начав свой творческой путь с пародии на Ричардсона («Джозеф Эндрьюс»), Ф. в «Эмилии» заметно приближается к нему. Характерно, что в то время как «Джозеф Эндрьюс» и «Том Джонс» осуждались за «грубость» и «безнравственность», «Эмилию» Филдингу пришлось защищать от прямо противоположных обвинений в излишней сентиментальности и плоскости (см. «Covent-Garden Journal», 1752).

Статья о «Чтении» («Covent-Garden Journal», 4/II 1752), написанная вслед за появлением «Эмилии», подтверждает изменение в философско-эстетических принципах Ф.; в этой статье он отрекается от Аристофана и Рабле, которыми он еще недавно восхищался в «Томе Джонсе», и делает попытку примирения с Ричардсоном, положительно отзываясь о нем как об «остроумном авторе „Клариссы“».

«Религиозное ханжество и тупость английского „респектабельного“ среднего класса» (Энгельс) способствовали созданию в английской критике и в представлении широких читательских масс «легенды» о Ф., безоговорочно отожествляющей его с его героями (в частности с Бузсом из «Эмилии»),

превращающей Ф. в мотыльковоподобного, бездумного, легкомысленного художника, а его романы—в чисто «развлекательные» произведения. Попытки восстановить подлинный облик Ф. и его творчества предпринимались за последние десятилетия некоторыми литературоведами Запада; настоящее выполнение этой задачи будет делом марксистского литературоведения.

Библиография: I. Первое собрание сочинений Ф. в 4-х тт. вышло в посмертном издании под ред. Arthur Murphy, 1762. Собрание романов было издано Вальтер Скоттом, 1821. Критического издания собрания сочинений Ф. до наст. времени нет. Из имеющихся собраний сочинений лучшими считаются: Works, edited with biographical essay by Lesli Stephen, 10 vls, L., 1882—1883; Works, edited by George Saintsbury, 12 vls, L., 1893—1899 (так наз. «Temple Fielding»).

Библиография русских переводов Филдинга, вышедших в XVIII в., находится в книге: Сиповский В.В., Из истории русского романа и повести (Материалы по библиографии, истории и теории русского романа), часть I, XVIII в., СПБ, 1903 [по указателю]. Под именем Филдинга вышли переводы книг «Похождения Родрика Рандома», 2 ч., М., 1788, и «Путешествие Гунфрия Клинкера», 3 ч., СПБ, 1789, принадлежащих Смоллету. Том Джонс, перевод А. Кронеберга, СПБ, 1849; то же, под назв. «История Тома Джонса-найденыша», тт. 1—3, изд. А. С. Суворина, СПБ, 1893; то же, изд. «Молодая гвардия», М.—Л., 1931 [сокращенный перевод]; то же, тт. I—II, изд. «Academia», М.—Л., 1935.

II. Thackeray W. M., Lectures on the English Humorists of the Eighteenth century, L., 1853; Lindner F. H., Fieldings dramatische Werke, Dresden, 1895; Dobson A., Fielding (English men of letters), L., 1909. Позднейшие изд. 1925; Godden G. M., H. Fielding: a memoir, including newly discovered letters a. records with illustrations from contemporary prints, L., 1910 [фактич. 1909]; Cross W. L., The History of H. Fielding, 3 vls, New Haven, 1918; Fröhlich A., Fieldings Humor in seinen Romanen, Diss., Lpz., 1918; Digeon A., Les romans de Fielding, P., 1923, англ. перевод, L., 1925; Его же, Le texte des romans de Fielding, P., 1923; Blanchard F. T., Fielding the novelist, L.-Oxford, 1926 (дана обширн. лит-ра); Radtke B., H. Fielding als Kritiker, Phil. Diss., Lpz., 1926; Baker E. A., The History of the English novel, vol. IV, Intellectual realism from Richardson to Sterne. L., 1930; Banerji H. K., H. Fielding, Playwright, Journalist a. Master of the art of fiction, his life a. works, Oxford, 1929; Voorde F. P., van der, H. Filding critic and satirist, Amsterdam Diss., Taara, 1931; Thornbury E. M., H. Fielding's theory of the comic prose epic (Univ. of Wiskonsin studies in language and literature, N 30), Madison, 1931; Gray E. W., The Fielding—Smollet tradition in the English novel from 1750 to 1835, Сб. Harvard University. Summaries of theses (1931), Cambridge, 1932; Bissell Jr., F. O., Fielding's Theory of the novel, Ithaca, N. Y., 1933; Jones B. M., H. Fielding, novelist and magistrate, L., 1933. Геттнер Г., История всеобщей литературы XVIII в., т. I. Английская литература (1660—1770), СПБ, 1863, стр. 397—404; Теккерей В. М., Собрание сочинений, т. XI, СПБ, 1895, статья «Английские юмористы XVIII в.»; Обломиевский Д., Филдинг (в сб. «Ранний буржуазный реализм», Гослитиздат, Ленинград, 1936). *А. Елистратова*

ФИЛИКАЙЯ Винченцо [Vincenzio da Filicaia, 1642—1707]—итальянский поэт. Р. во Флоренции, получил юридическое образование в Пизанском ун-те. Занимал ряд административных постов, был членом Академии della Crusca и degli Apatisti. Как поэт Ф. принадлежал к последователям прециозной поэзии. Верный последователь Петрарки, Ф. подражал также Ариосто, Т. Тассо и др. менее известным поэтам. Стихи Ф.—изысканной, богато орнаментированной формы. В его лирике обычны величественные периоды, пышные фразы, замысловатое чередование рифм, причудливое обилие эпитетов (ср. «Il primo sacrifizio»). Большой известностью пользовались сонеты и канцоны Ф. на религиозные темы, а также шесть канцон на освобождение Вены Яном Собесским, победу имперских войск над турками. Яркий патриотизм Ф., необычный для его эпохи и творчества маринистов, отразился в сонетах и канцонах, обращенных к Италии (из них «Dov'è, Italia, il tuo braccio?», «Italia, Italia! O tu cui feo la sorte» есть в русск. пер., сонет 83-й включен Байроном в IV песню «Чайльд-Гарольда»); подлинная любовь и жалость к порабощенной родине наряду с сознанием ее слабости звучат в этих пьесах, но и здесь Филикайя не отказался от традиционной напыщенности и манерности. Элегические стихи Ф. являются лучшим из всего литературного наследия Филикайи.

Библиография: I. Poesie toscane, Firenze (1707, много раз переиздавались в 1864 во Флоренции под названием: Poesie e lettere, pubbl. da U. A. Amico). Русск. перев.: Сонет, пер. Н. Берг, «Русский вестник», т. XX, 1859, апр.; К Италии, «Современник», т. LXXIV, 1859 (переводчик не указан); Сборник стихотворений иностранных поэтов, т. I, пер. В. Костомарова и Ф. Берга, М., 1860.

II. Buonaventuri T., Vite degli Arcadi illustri, Roma, 1710; Amico U. A., Предисл. к изданию: Poesie e lettere di V. da Filicaia, Firenze, 1864; Castellani L., Il Seicento e V. da Filicaia, в его кн.: «Scritti letterari», Citta di Castello, 1889; Carini I., L'Arcadia dal 1690 al 1890, v. I, Roma, 1891; Caponi G. V., Da Filicaia e le sue opere, Prato, 1901; Belloni A., Il Seicento, 2 ed., Milano, 1929. *Д. Михальчи*

ФИЛИПП Шарль Луи [Philippe, 1874—1909]—французский писатель, сын бедного сапожника. Несмотря на крайнюю скудость средств, получил среднее образование. Поселившись в 1895 в Париже, терпел большую нужду, был некоторое время чернорабочим, потом мелким муниципальным служащим. Первое значительное произведение Ф. появилось в 1901.

Поколение писателей-выходцев из ремесленно-крестьянской среды, к которому принадлежал Ф., мечтало о новой лит-ре класса, не отравленного буржуазной культурой, здорового, сильного и выражающего свое коллективное «я» с суровой простотой и правдивостью. Ф. искренне ненавидел сытое довольство немногих. Он описывал быт ремесленников, деклассированных, мелкой буржуазии. Изображаемый им трудящийся народ несчастен, страдает, но почти всегда безропотно принимает невзгоды. Ф. стремится к тому, чего в его характере не было,—к мужественной бодрости и силе. Но, больной и слабовольный, он дальше мятежного непротивленства не пошел. Его гнев почти всегда переходил в пассивное сочувствие, сострадание.

Как художник Ф. обладал редким уменьем вживаться в каждое чувство и ощущение персонажа, вживаться в сущность явления. Лучшие произведения Ф.—романы «Старый Пердри» (Le Père Perdrix, 1902), «Крокиньоль», особенно «Шарль Бланшар» (Charles Blanchard, изд. 1913) и повесть «Мать и дитя» (La mère et l'enfant, изд. в 1911). Первый—грустная история кузнеца, почти ослепшего и отданного на растерзание общественной благотворительности; унизительное милосердие сытых убивает в нем всякое человеческое достоинство. Постепенно кузнец превращается в инвалида. Этот закат рабочего человека, его медленное умирание изображено с суровой простотой. Племянник старика, сын

рабочего, стал инженером. Но во время забастовки на заводе в нем заговорило классовое чувство, и он горячо стал на сторону забастовщиков. Эти две драмы—интеллигента из пролетариев и старого кузнеца—развертываются вначале на фоне бесцветного быта глухого провинциального городка, потом среди сутолоки Парижа. Тонкий юмор и горькая ирония переплетаются в «Крокиньоле».



Ф. Мазерель. Иллюстрация к роману Шарля Луи Филиппа, изд. 1923

Неожиданно разбогатевший конторщик, прожив в два года свои деньги, не способен вернуться к отупляющей канцелярской обстановке, не может подавить возникших в нем новых потребностей и кончает жизнь самоубийством.

В произведениях Ф. почти всегда [«Бюбю с Монпарнаса» (Bubu de Montparnasse, 1901), «Мария Донадье» (Marie Donadieu, 1904), «Крокиньоль» (Croquignole, 1906), некоторые новеллы] рядом с крепким, покоряющим жизнь характером дан другой—добрый, мягкий, скромно отступающий на второй план. В «Шарле Бланшаре» (Charles Blanchard, 1913) он хотел объединить оба типа, дать синтетический образ. Роман этот остался неоконченным, но, судя по написанным главам, он мог быть произведением огромного напряжения. Ф. долго работал над ним, набрасывая все новые и новые варианты, стараясь найти самую законченную, простую и ясную форму для передачи внутреннего состояния ребенка, растущего в условиях крайней бедности. Это—трагическая в своей простоте поэма нищенства. Рассказы в сборниках «В маленьком городе» (Dans la petite ville, 1910) и «Утренники» (Contes du matin, 1916)—целая галлерея типичных фигур бедняков, в поте лица своего добывающих скудное пропитание, отщепенцев (из так называемого «дна»), мелких торговцев и служащих и прежде всего детей, изображенных с чутким пониманием.

Ф. довел до большого мастерства искусство короткого рассказа. На двух-трех страничках дан экстракт, запечатлен внутренний смысл события. Кроме художественных произведений, Ф. написал много фельетонов, в к-рых проводил анархистские идеи. В них особенно сильно сказалась ограниченность писателя. Отвергая собственнический и эксплоататорский мир и в то же время не будучи связанным с организованно борющимся пролетариатом, он находил своих героев, своих «сильных и смелых» только на дне буржуазно-капиталистического общества, в мире отщепенцев, деклассированных. Он не сумел стать на социально-политические позиции рабочего класса. Отсюда и противоречия его творчества.

Библиография: I. Все произведения Ф., за исключением его ранних рассказов и писем, имеются в нескольких переводах. Собрание сочинений под ред. А. А. Смирнова, гос. изд-во «Худож. лит-ра», Л., 1934—1936 (т. I — Шарль Бланшар. Мать и ребенок; т. II—Бюбю с Монпарнаса; т. III—Мари Донадье; т. IV—Утренние рассказы; т. V—В маленьком городке; т. VI—Крокиньоль; т. VII—Дядюшка Пердри).

П. Эйхенбаум Б., Шарль-Луи Филипп, «Русская мысль», М.—П., 1914, кн. IV; Луначарский А. В., Этюды критические, М.—Л., 1925 (см. «Гений и голод»); Гимельфарб Б., Шарль-Луи Филипп—человек и писатель, вступ. ст. в кн.: Ш.-Л. Филипп—Шарль Бланшар, изд. «Пролетарий» [Харьков], 1925; Рыкова Н., Шарль-Луи Филипп (Очерк жизни и творчества), в кн.: Ш.-Л. Филипп. Собрание сочинений, т. I, Ленинград, 1935; Jean L., Parmi les hommes, P., 1910; Bachelin H., Ch.-L. Philippe, Son oeuvre, P., 1929; Poulaille H., Nouvel âge littéraire, Berlin, 1930; Lukács G., Die Seele und die Formen, Paris, 1911.

Б. Гимельфарб

ФИЛОЛОГИЯ [греческое philologia—«любовь к знанию»]—система знаний, необходимых для научной работы над письменными памятниками, преимущественно на языках древних, часто мертвых. Поскольку важнейшим и первым в совокупности этих знаний является понимание языка, на к-ром написан памятник, Ф. теснейшим образом связана с языковедением (*см.*). Следует, однако, отметить, что Ф. в своем подходе к засвидетельствованному в памятниках тексту существенно отличается от языковедения; в то время как языковед исследует все изменения, происшедшие в языке, как показатели его исторического движения, филолог исходит от некоторой нормы—от совершенного состояния текста, которое он и стремится восстановить сложной обработкой сохранившихся, более или менее «исказивших» этот текст, памятников (критика текста, recensio и emendatio—основная часть всякой филологической работы); от нормы же—предполагаемого единого точного понимания текста—исходит филолог и во второй основной своей работе—в толковании текста (интерпретация, герменевтика).

Это нормативное антиисторическое понимание языка легко объясняется из прикладного по существу характера Ф. Действительно, филологическая работа проводится всюду, где возникает потребность в точном понимании памятников на малодоступных языках; так, в античном мире в эллинистический период развертывается комментаторская работа филологов вокруг текстов Гомера и трагиков; в древней Индии филологическая работа возникает из потребности точного понимания вед; у средневековых арабов и евреев она развивается в связи с толкованием корана и библии. Впрочем, во всех этих случаях мы в праве скорее говорить об истоках Ф. как нау-

ки. В систему знаний Ф. перерастает в европейской науке в период Ренессанса, когда изучение античного мира, а несколько позднее и толкование библии превращаются в политическое оружие, в орудие борьбы с феодальным мировоззрением. XVI—XVIII вв.—период расцвета классической Ф. в европейской науке [крупнейшие деятели—Юлий Цез. Скалигер (Julius Caesar Scaliger, 1484—1558) и сын его Иосиф Юстус Скалигер (Joseph Justus Scaliger, 1540—1609), Робер и Анри Этьен-Стефаннос (Robert Estienne, 1503—1559, Henri Estienne, 1528—1598), Казаубон (Isaak Casaubon, 1559—1614), Меланхтон (Philipp Melanchton, 1497—1560), Юст Липсий и мн. другие гуманисты]; он совпадает с началом развития восточной Ф. [сперва преимущественно семитологии—крупнейшие деятели Рейхлин (Iohann Reuchlin, 1455—1522), позднее Буксторфы (Iohannes Buxtorf, 1564—1629, Iohanne Buxtorf, 1599—1664), Лудольф (Hiob Ludolf, 1624—1704) и мн. др.]. Вместе с тем рост национального самосознания, связанный с формированием европейских наций в период первоначального накопления, вызывает—раньше всего в наиболее передовых экономически странах Европы: Италии, Испании, Франции, Нидерландах, Англии, значительно позднее в Германии, в славянских странах—с одной стороны, филологическую обработку национальных языков [начало неофилологии—деятельность П. Бембо (Pietro Bembo, 1470—1547), Фр. Фортунио (Gianfrancesco Fortunio, XVI в.), Лод. Дольче (Lodovico Dolce, 1508—1568)—в Италии; Ж. Дюбуа (Jacques Dubois, 1478—1555) или Сильвиуса, Л. Мейгре (Louis Meigret, 1510—1560), Пьера де ла Раме, или Рамуса (Pierre de la Ramée, 1515—1572), Робера и Анри Этьен—во Франции; Ант. де Небриха (Elio Antonio de Nebricha, 1444—1533)—в Испании; Драйдена (J. Dryden, 1631—1700) и Джонсона (Samuel Johnson, 1709—1784)—в Англии; Шоттелиуса (J. G. Schottelius, 1612—1676), Лейбница (G. W. Leibniz, 1646—1716), Готтшеда (J. C. Gottsched, 1700—1766)—в Германии; Ломоносова, Тредиаковского, Сумарокова—в России], с другой—рост интереса к национальным древностям и в связи с этим развитие национальных Ф.—в частности германской Ф. [крупнейшие деятели—Ф. Юний (Franciscus Junius, 1589—1677)—в Нидерландах и Англии; Ламберт тен-Кате (Lambert Hermans ten Kate, 1674—1731)—в Нидерландах; Дж. Хикс (George Hickes, 1642—1715)—в Англии и др.] и славянской Ф. (деятельность Вука Караджича, 1787—1864, Добровского, 1753—1829, Востокова, 1781—1864; расцвет последних Ф., впрочем, идет уже под знаком сравнительно-исторического языкознания (начало XIX в.—деятельность Гриммов).

Расширив так. обр. почти до бесконечности область своего изучения, Ф. XVI—XVIII вв. благодаря недифференцированности в этот период большей части общественных наук выступает как комплекс всех исторических дисциплин, включая элементы и истории, и этнографии, и археологии, и языковедения, и истории лит-ры—как лишенный единства системы и метода «агрегат знаний» (по выражению Гегеля).

Развитие перечисленных исторических дисциплин в самостоятельные науки, в особенности возникновение в начале XIX в. сравнительно-исторического языковедения (*см.*), естественно должно было привести к сужению и четкому ограничению области филологических разысканий; правда, на протяжении XVIII и XIX вв. идет спор об объеме и методах самой Ф. [в XVIII в.—между школой Германна (Gottfried Hermann, 1772—1848), сводившего Ф. к критике текста, и «реальным направлением», претендовавшим на энциклопедизм и представленным трудами Вольфа, а позднее—Бёка (August Böckh, 1785—1867)]; но все же Ф. постепенно уступает место собственно лингвистическим изысканиям—сперва в области новых европейских языков, а позднее и в области языков восточных и классических—*см.* «*Языковедение*».

В середине и конце XIX в. термин Ф. применяется к тем областям знания, где необходим комплексный метод работы в силу специфического характера самих памятников (исследование древних и средневековых реалий, мифов, литератур и языков). Так применяется этот термин и в советской науке; отметая как ненаучные все притязания Ф. стать основополагающей для исторических наук дисциплиной, вскрывая сугубо субъективный и идеалистический характер, якобы, «специфического» метода Ф.—герменевтики, советская наука продолжает критически использовать подлинные достижения филологической техники—текстологию, анализируя и интерпретируя огромный материал собранных Ф. фактов на базе специальных дисциплин, работающих диалектико-материалистическим методом.

Напротив, на Западе в XX в. и особенно сильно в послевоенный период распад буржуазного научного миросозерцания знаменуется рядом попыток возродить энциклопедизм Ф., утвердить Ф. как основополагающую для исторических наук дисциплину, отстоять и расширить область применения идеалистической герменевтики [ср. возрождение идей Шлейермахера у Дильтея (Wilhelm Dilthey, 1833—1911) и его школы, построения Зиммеля (Georg Simmel, 1858—1918) и др.].

Библиография: История Ф. классической: Sandys J. E., A History of classical scholarship..., 3 vls, Cambridge, 1903—1908; Gudeman A., Grundriss der Geschichte der klassischen Philologie, 2 Aufl., Lpz., 1909; Kroll W., Geschichte der klassischen Philologie (Sammlung Göschen, № 367), 2 Aufl., B., 1919; Wilamowitz-Moellendorf U., v., Geschichte der Philologie (Einleitung in die Altertumswissenschaft, hrsg. v. A. Gercke u. E. Norden. Bd. I, H. I), Lpz., 1921; Wolf F. A., Vorlesungen über Enzyklopädie der Altertumswissenschaft. Kleine Schriften in lateinischer u. deutscher Sprache, Bd. II, Halle, 1869; Boeckh A., Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften, 2 Aufl., Lpz., 1886 (на рус. яз. изложение П. И. Аландского в «Университетских известиях», Киев, 1878, № № 8—10, 12); Usener H., Philologie und Geschichtswissenschaft, Bonn, 1882 (также в его кн. Vorträge u. Aufsätze, Lpz., 1907); Gercke A., Methodik... (Einleitung in die Altertumswissenschaft, hrsg. v. A. Gercke u. E. Norden, Bd. I), Lpz., 1912; История Ф. германской: Raumer R.,

v., Geschichte der germanischen Philologie, vorzugsweise in Deutschland, München, 1870; Paul H., Geschichte der germanischen Philologie, в кн.: Grundriss der germanischen Philologie, hrsg. v. H. Paul, Bd. 1, 2 Aufl., Strassburg, 1901 (дана подробная лит.); История Ф. романской—Grundriss der romanischen Philologie, hrsg. v. G. Gröber, 2 Bde, Strassburg, 1888—1902; Более ранние труды: Körting G., Encyklopädie u. Methodologie der romanischen Philologie, T. 1—3, Heilbronn, 1884—1886, и его же, Handbuch der romanischen Philologie, Lpz., 1896 (устарели). История Ф. славянской—Ягич И. В., История славянской филологии, в кн. Энциклопедия славянской филологии, вып. I, СПБ (1908); Булич С. К., Очерк истории языкознания в России, т. I, СПБ, 1904; обширный библиографич. справочник «Обозрение трудов по славяноведению», под ред. В. Н. Бенешевича за 1908—1913, СПБ—П., 1909—1918 (14 вып. и 3 указателя имен авторов).

См. также «*Языковедение*».

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД—*см.* «*Метод*».

ФИЛОСОФОВ Дмитрий Владимирович [1872—]—критик и публицист. Сотрудничал в журналах: «Мир искусства», «Новый путь», «Русская мысль», газета «Речь» и др. Крайний мистик, враг всякой революции. В настоящее время—белоэмигрант.

В своих литературно-критических статьях Философов выступал с пропагандой «мистических идеалов», мистических схем исторического процесса и эстетических принципов символизма. В течение целого ряда лет Философов вел гнусную травлю Максима Горького и тем приобрел популярность в реакционных кругах.

Библиография: I. Le Tsar et la Révolution. Paris, 1907 (совместно с З. Гиппиус и Д. Мережковским); Маков цвет, Драма, СПБ, 1908 (совместно с З. Гиппиус и Д. Мережковским); Слова и жизнь, Литер. споры новейшего времени (1901—1908 гг.), СПБ, 1909; Старое и новое, Сборн. статей по вопросам искусства и литературы, М., 1912; Неугасимая лампада, статьи по религ. вопросам, М., 1912.

ФИНИНБЕРГ Эзра Иосифович [Ezro Fininberg, 1899—]—еврейский советский поэт. Род. и рос на Украине. Начал свою литературную работу в первые годы Великой Октябрьской социалистической революции. Годы гражданской войны, сопровождавшиеся на Украине погромами разбушевавшейся кулацкой петлюровщины, наложили сильный отпечаток на раннее творчество Ф. Одной из основных поэтических тем его ранних стихов является тема «унаследованных пут». Так Ф. обозначает остатки проклятого прошлого, пытавшегося задушить новую, зарождающуюся жизнь революции. Поединок между «старым» и «новым» и составляет основное содержание первых книг стихотворений Ф. «Otem» (Дыхание, 1922) и «Lider» (Стихи, 1925).

Порываясь к новой, светлой жизни, поэт всю свою страстную ненависть, весь свой сарказм направляет против прокаженных «дедовских будней», упорно отстаивавших свое господство «в червивой грязи, на проказе камня». Оставаясь в начале своего творчества во власти идеалистического мировоззрения и не представляя себе ясно путей революции, Ф. подчас поддавался пессимистическим настроениям, но сильное внутреннее ощущение революции всегда помогало поэту выйти на правильный путь.

Дальнейшее развитие Ф. как поэта заключалось в постепенном преодолении «унаследованных пут» прошлого и в поэтическом освоении нашей социалистической революции в разнообразных ее проявлениях. В области поэтических восприятий эволюция Ф. заключалась в преодолении символико-романтических черт раннего периода и во все большем приближении к реализму. Ярким переломным этапом в творчестве Ф. явилась книга «Land un libšaft» (Страна и любовь, 1928), заглавие к-рой вошло в обиход еврейской поэтической речи. Две поэтические темы—тема страны, родины и тема человеческой любви—сплетаются здесь воедино. Это сочетание является вообще характерным для лирики Ф. За самыми «личными», самыми интимными переживаниями поэта ощущается дыхание раскинувшейся «у его изголовья» Советской страны, строящей новую, социалистическую жизнь. Любовь к Советской стране, безмерная преданность ей составляют пафос книги Ф. «Страна и любовь», как и всей последующей его лирики.



Один из виднейших лириков в еврейской советской поэзии, Ф. откликается на разнообразные человеческие переживания. Старинная мечта человека о счастьи, глубоко окрашенная социальным содержанием, проступает в лирике Ф. уже в первых его стихотворениях. Но в согласии с общим характером своего раннего творчества Ф. сначала искал осуществления этой человеческой мечты о счастьи в туманностях «млечного пути». В ходе поэтической эволюции Ф. мечта поэта приобретает все более реальные, земные очертания. Путь поэта идет теперь «вокруг земли» (выражаясь поэтической терминологией Ф.). Яркое воплощение находит в поэзии Ф. тема «рождения человека». Радуясь «запахам трав, и дыханью, и детям», поэт неизменно обращается к своей социалистической стране как к источнику счастья и радости.

В лирике Ф. большое место занимают стихи непосредственно политического содержания. Поэт дает клятву «служить звуками и служить стихами, как служат у границы красноармейцы».

Лирик по преимуществу, Ф. обращается по временам и к эпическому письму, ограничиваясь, правда, пока фрагментарными эпизодами. Темой их обычно является гражданская война на Украине. В своих эпических произведениях поэт искусно использует фольклорную традицию. Большую поэтическую ценность представляют его обработки фольклорных мотивов, старинных и советских.

Ф. проявляет повышенный интерес к истории революционного движения, к великим историческим фигурам революционного пролетариата (поэма «Маркс» и др.). Обладая своеобразным лирическим «историзмом», поэт как бы стремится восстановить историю возникновения и роста народного гнева и борьбы народа против эксплоататорских классов.

Ф. пробовал свои силы и в области прозы. Его перу принадлежит повесть из эпохи гражданской войны «Галоп» [1926].

Много внимания Ф. уделяет переводам из классической поэзии, проявляя здесь большое мастерство. Им переведен «Фауст» Гёте, главы из «Витязя в тигровой шкуре» Руставели, а также ряд произведений Пушкина (лирика, «Сказки», «Медный всадник», главы из «Евгения Онегина»). Перу Ф. принадлежит также несколько драматических произведений и ряд критических статей о еврейском революционном поэте Бовшовере, о лирике Пушкина и др.

Библиография: I. Кроме книг, названных в тексте, Ф. выпущены след. сборники стихотворений: In fri fun jor, 1929; Di krign dojern, 1930; «XV», 1933; An erd an andere, 1934; Zingevdik, 1936. Отдельными книжками выходили также детские стихи. Избранные стихи Ф. вышли в русском переводе отдельной книгой: Вокруг земли, Гослитиздат, М., 1935. Отдельные стихотворения Ф. переведены также на украинский язык.

II. Ojslender N., E. Fininberg, «Di rojte velt», 1926, № 7—8; Dobrušin J., Der dixter Fininberg, «Stern», 1934, № 11; Гурштейн А., Творческий путь поэта Э. Фининберга, «Красная новь», 1935, № 11.

А. Гурштейн

ФИНН Константин Яковлевич [псевдоним Хальфина, 1904—] — беллетрист и драматург. Р. в Москве, в семье служащего. Учился в реальном училище. Работал в полтавской газете «Губернские известия» в качестве репортера. Печатается с 1927.

Ранние произведения Ф. носят на себе отчетливые следы влияния Чехова. В отличие от дореволюционных писателей Ф. останавливается не только на изображении гнетущего прошлого, но гл. обр. на противоречии и столкновении старых общественных форм и отношений с новыми, возникающими в социалистическую эпоху.

В одном из своих первых больших произведений («Третья скорость», 1930) Ф. разрабатывает тему коллективизации сельского хозяйства. Борьба партии с кулачеством, противодействие отсталой части крестьян механизации, организации посевной кампании и т. д. и т. д.—вот ряд конкретных вопросов, затронутых в этой повести. Строительству завода, выковыванию психологии нового человека в процессе творческого труда посвящено другое произведение Ф. («Большие дни», 1933). Типичны для творчества Ф. такие рассказы, как «Окраина» (переделан в одноименный сценарий), «Вторая ступень», «Семейная история», в к-рых изображена дореволюционная провинциальная глушь, безрадостное существование обитателей далеких окраин. Реалистический характер прозы Ф. сочетается у него с пристрастием к гротеску, к сатирической гиперболе.

Финн известен также как драматург, как автор комедий. Первая из них «Вздор» (пост. в театре им. МОСПС в 1934—1935) и следующая «Свидание» (пост. в б. МХАТ втором в 1935) посвящены борьбе с пережитками капитализма в сознании людей нашего времени, борьбе со «вздорными» представлениями о жизни, любви и ревности, к-рые еще живут в сознании многих интеллигентов, противопоставляющих свое индивидуалистическое «я» «миру», «толпе».

В «Большой семье» (пост. театром Сатиры в 1936—1937) Ф. продолжает разрабатывать излюбленную им тему любви и дружбы, а также проблему взаимоотношения «отцов и детей» в нашу социалистическую эпоху. Взаимная помощь советских людей друг другу соединяет их в единую семью—таков замысел пьесы. В своей последней пьесе «Сыновья» (пост. театром им. МОСПС в 1937—1938) Ф. варьирует ту же тему, останавливаясь на героической работе «сыновей»—молодого летчика и авиаконструктора и на отношениях их с «отцами». Искусственность психологического конфликта, положенного в основу пьесы, штампованность отдельных образов,—все это делает пьесу мало удачной.

Особенностями драматургических произведений Ф. является прежде всего, так же как и в прозе, ярко выраженная гротескная струя, а также занимательная интрига, игра острыми комедийными ситуациями, живой, выразительный диалог.

Библиография: I. Мой друг. Повести и рассказы, изд. «Земля и Фабрика», М.—Л., 1930; Колхоз «Заря», Сборник рассказов, изд. «Земля и Фабрика», М.—Л., 1930 (в серии: «Массовая библиотека ЗиФ»); Третья скорость, Роман, изд. «Земля и Фабрика», М.—Л., 1930; Семья. Рассказы, изд. «Огонек», М., 1931 (в серии: Библиотека «Огонек», № 583); Большие дни. Повесть, Моск. т-во писателей, М., 1933; Окраина. Рассказы, ГИХЛ, М., 1933; Семейная история. Рассказы, Моск. т-во писателей, М., 1933; Василиса. Рассказы, изд. «Молодая гвардия», М., 1934; Свидание. Комедия в 3 актах, 8 картинах. Гослитиздат, М., 1935; Избранные рассказы, Гослитиздат, М., 1935; Большая семья. Комедия в 3 актах, 6 картинах, изд. «Искусство». М.—Л., 1937.

И. К.

ФИННО-УГОРСКИЕ (или угро-финские) ЯЗЫКИ—группа языков, в состав к-рой входят: 1) прибалтийские (финский-суоми, ижорский, карельский, вепский, исчезающий вотский, эстонский, исчезающий ливский); 2) лопарские, или саамские (один на Кольском полуострове, один на севере Финляндии, три на севере Швеции, один на севере Норвегии); 3) мордовский (эрзя, мокша); 4) марийский (лугово-марийский, горно-марийский); 5) пермские (коми, удмуртский); 6) обско-угорские (вогульский, или манси, остяцкий, или ханте); 7) венгерский, или мадьярский. Из этих языков обско-угорские и венгерский объединяются под названием угорские (географическая отдаленность обско-угорских и венгерского языков объясняется передвижениями последнего на рубеже I и II тысячелетий н. э.).

Основанием для объединения Ф.-у. яз. в одну группу служат совпадения в известной части словаря и формативов и сходства структуры, в значительной степени типологические. Звукосоответствия, объединяющие Ф.-у. яз., установлены только в области согласных; соответствия в области вокализма не установлены. В области словоизменения разные группы Ф.-у. яз. связаны между собою очень слабо. В склонении такая связь наблюдается лишь в малой мере (по линии нескольких первичных падежей), в спряжении такой связи не наблюдается вовсе; развитие глагола в отдельных Ф. яз. идет совершенно независимыми путями. Словари Ф.-у. яз. глубоко различны. Сходные элементы словаря относятся к далекой древности. Несходные элементы словаря отчасти пока не объяснены, отчасти заимствованы из языков, с к-рыми тот или иной Ф.-у. яз. тесно соприкасался в процессе своего исторического развития. Количество слов, заимствованных из таких языков, настолько значительно, что по этим словам можно судить о незасвидетельствованных в письменности древнейших состояниях соответствующих языков. Эти обстоятельства уже использованы для освещения истории германских, иранских, отчасти и других индо-европейских языков.

Библиография: Чхаидзе М., Н. Я. Марр и языки финской системы в сб. «Язык и мышление», т. VIII, М.—Л., 1937; Szinnyei J., Finnisch-ugrische Sprachwissenschaft, 2 (Sammlung Göschen, 963), B., 1922; Budenz J., Magyar-ugor összehasonlító szatar, Budapest, 1873—1881 (Венгерско-финно-угорский сравнительный словарь. На венгерском языке); Его же, Az ugor nyelvek összehasonlító alaktana, Budapest, 1884—1894 (Сравнительная морфология финно-угорских языков. На венгерском языке); Journal de la Société Finno-Ougrienne, Helsingfors, с 1886; Mémoires de la Société Finno-Ougrienne, Helsingfors, с 1890; Finnisch-ugrische Forschungen, Helsingfors und Lpz., с 1901.

ФИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. I. Финская литература на финском языке до 1918 года. В средние века в Финляндии существовало богатое народное творчество—фольклор на финском языке, но от этой эпохи не сохранилось письменных памятников. Первые лит-ые произведения вышли в середине XVI в. Абоский епископ Микаэль Агрикола [1506—1557] издал букварь финского языка (ABCkiria, 1542) и ряд религиозных книг (Rucouskiria Bibliasta, 1544 и др.).

После этих первых изданий последовал долгий перерыв. В эпоху феодализма в Ф. л. не появлялось ничего, заслуживающего внимания. Финляндия была как в экономическом, так и в политическом и культурном отношениях всецело под владычеством Швеции. Кроме того церковь и феодальная система ставили преграды культурному развитию. Издавалась только религиозная лит-ра силами церкви, монастырей и дворянства.

Ф. л. начала развиваться лишь в XIX в., в период роста капиталистических отношений в стране. В то время в Финляндии сложилось национальное движение, отразившееся в лит-ре, к-рая играла в этой борьбе активную роль. Лит-ым стилем Ф. л. первой половины XIX в. был романтизм, пронизанный национально-освободительными тенденциями. Идейно Ф. л. этого времени была направлена как против шведского дворянства, занимавшего привилегированное положение в стране, так и против преград, к-рые ставились царизмом. (В 1809 Финляндия вошла в состав России.) В среде писателей-романтиков наметился значительный интерес к национальному прошлому, а также к народному искусству. Начался сбор и издание фольклорного материала. В 30-х и 40-х гг. были изданы: карельский эпос «Калевала» (*см.*), «Кантелетар», сборники сказок, заклинаний, загадок, пословиц и т. д., к-рыми была создана как языковая, так и художественная основа для развития художественной литературы.

Уже Г. Г. Портан (Henrik Gabriel Porthan, 1739—1804) пробудил интерес к финскому народному творчеству, а З. Топелиусом старшим (Zachris Topelius, 1781—1831) был издан первый сборник образцов народного творчества. Последователи Э. Леннрота (Elias Lonnrot, 1702—1884), издавшего «Калевалу» (1835), «Кантелетар» (1840—1841) и другие, сосредоточились на изучении древней Ф. л. и фольклора. Для пропаганды патриотически-национальных идей стал издаваться календарь «Aura» (1817—1818) и журнал «Мехиляйнен» (Mehiläinen, 1819—1823), в к-рых выставлялось требование сделать финский язык государственным языком. Однако эпоха реакции, наступившая после революционного взрыва 1848 и охватившая также Финляндию, затормозила развитие литературы, попавшей в жестокие тиски царской цензуры. В ту эпоху царское правительство разрешало на финском языке печатать книги только религиозного содержания или по сельскому хозяйству. Из писателей, стремившихся к утверждению финского языка, назовем Якова Ютейни [Jaakko Juteini (Jude), 1781—1855], сторонника просветительно-патриотических идеалов; лириков Самуэля Густава Берга [Bergh S. K. Kallio (Каллио, 1803—1852)], а также П. Корхонен (Paavo Korhonen, 1775—1840), Олли Кюмяляйнен, Антти Пухакка (A. Puhakka, 1816—?), описавших народную жизнь в восточной Финляндии.

Расцвет национально-патриотической литературы в Финляндии наступил в 60-х гг. XIX в., после некоторого ослабления цензурных стеснений. Лучшие прогрессивные лит-ые силы страны группировались около кружка Рунеберг—Топелиус—Снелльман. Из писателей, воодушевленных поэтическими идеалами этой эпохи, укажем на А. Альквиста (A. E. Ahlqvist), псевдоним А. Оксанен (A. Oksanen, 1826—1889), принимавшего участие в основании первой политической газеты на финском языке—«Суометар» (Suometar, 1847). Альквист много путешествовал по Финляндии и России, собирая финские руны, саги и изучая финский язык. Некоторые его путешествия по России описаны в «Muistelmia matkoilta Venäjällä vuasina, 1854—1858 (1859). В своих лирических стихах, изданных под заглавием «Säkenia» [1860—1868], он умело применяет различные новые формы стихо-

сложения на финском языке, высказывая вместе с тем глубокие искренние чувства.

Ю. Крон [Julius Krohn (псевдоним Суоние), 1835—1888] — автор лирических стихов и новелл «Kuun tarinoita, 1889 («Рассказы луны»), имеет большие заслуги в области финского литературоведения. В своей широко задуманной «Suomalaisen kirjallisuuden historie on осуществил подробный разбор «Калевалы». Его работу продолжал его сын Каарле Крон, давший ценные исследования «Кантелетар» и обработавший лекции своего отца по истории лит-ры на финском языке.

К этому времени относится и зарождение драмы на финском языке. Первую попытку в этом направлении сделал еще Я. Ф. Лагервалль (Jakob Fredrik Lagervall, 1787—1865), издавший в 1834 переделку «Макбета» Шекспира, «Ruunulinna» и несколько других драматических произведений. «Silmänkääntäjä» [1847] Пиетари Ханникайнена (Pietar Hannikainen, 1813—?) является первой комедией на финском языке. Жозеф Юлиус Векселль (Josef Julius Wecksell, 1838—1907), поэт, автор стихов в романтическом духе, отмеченных влиянием Гейне, издал в 1863 пьесу «Daniel Hjort» на тему о борьбе в Финляндии между Сигизмундом и герцогом Карлом; Густав Адольф Нюмерс (G. A. Numers, 1848—1913) пользуется известностью как автор бытовых комедий: «За Куопио» (Kuopion takana, 1904), «Pastori Jussilainen» и исторической пьесы «Klaus Kurki ja Elina» [1891]. Но основоположником драмы на финском яз. является Алексис Киви (A. Kivi) или Стенвалль (1834—1872). Из его драматических произведений назовем трагедию «Куллерво»(Kullervo, 1864), пьесу «Лея» (Lea, 1869) и замечательную комедию из народной жизни «Nummisuutarit», 1864 («Деревенские сапожники»). Его «Семеро братьев» («Seitsemän veljestä», 1870) — реалистически написанный финский классический роман из народной жизни. К числу современных Киви писателей и, в известной степени, последователей Киви надо отнести Каарло Бергбома (Kaarlo Juhana Bergbom, 1843—1906), основателя финского театра и драматурга; переводчика Шекспира Пааво Каяндера (Paavo Cajander, 1846—1913) и Каарло Крамсу (Kaarlo Kramsu, 1855—1895), поэзия к-рого проникнута непримиримостью к современному социальному строю, но не чужда национализма.

В 80-х и 90-х гг. сильное развитие капитализма обостряет классовые отношения и политическую борьбу. В политической жизни появляются две новые силы—буржуазно-демократическое движение «Nuori Suomi» («Молодая Финляндия») и рабочее движение, начинающее играть значительную роль в жизни страны. Младофинское движение противопоставило себя «старофиннам», представителям консервативных групп тогдашнего финского общества, выставляя в своей программе некоторые либеральные и буржуазно-демократические требования—всеобщее избирательное право, свободомыслие в религиозных вопросах и т. д. В лит-ре «младофинство» в эту эпоху выступает с реалистическими тенденциями.

Первыми представителями идей «Молодой Финляндии» в Ф. л. была Минна Кант [Minna Canth (рожд. Johnsson, 1844—1897)] и Юхани Ахо [Juhani Aho Brofeldt (Брофельдт, 1861—1921)]. С присущей ей яркостью и силой М. Кант изображала в своих новеллах и драмах тяжелое положение низших классов, жизнь мелкого мещанства. Ее произведения вскрывают целый ряд язв существующего строя (угнетение рабочих, зависимое положение женщин и др.). Весьма популярны ее драмы «Кража со взломом» (Murtovarkaus, поставл. 1882, изд. 1883), «В доме Ройнила»(Roinilan talossa, поставл. 1883, изд. 1885), «Жена рабочего» (Työmiehen vaimo, 1885), «Пасынки судьбы» [1888], новелла «Бедный народ» (Köyhää kansaa, 1866) и др.

Ю. Ахо—художник-реалист. Лучшее произведение ранней эпохи его творчества—«Железная дорога» (Bautatie, 1884). На следующем этапе своего творчества Ахо применяет приемы и тематику европейского натурализма, выступая резко против общественных пороков («Одинокий») (Rauhan erakko, написан 1890). Он касается также острых вопросов любви и брака («Жена пастора», «Papin rouv», 1893). В 90-х гг. в творчестве Ахо усиливается элемент лиризма. Его произведения все сильнее и сильнее окрашиваются субъективными переживаниями («Стружки», «Lastuja», 1891—1921). Культурно-исторический роман «Пану» (Panu, 1897) рисует разрыв между язычеством и христианством в Финляндии. Позднее Ахо возвращается к современности: политический роман «Kevät ja takatalvi»—«Весна и возврат земли»—изображает национальное движение в Финляндии; в 1911 вышел роман «Юха» (Juha) и в 1914—«Совесть» (Omatunto). В период гражданской войны в Финляндии Ахо колебался между пролетариатом и белогвардейщиной [«Отрывочные размышления за недели восстания» (Hajamietteitä kapinaviikoilta, 1918—1919)], а затем примкнул к финской реакции. Арвид Иернефельдт (Arvid Järnefelt, 1861—1932) известен своими романами на социальные темы. В них он дает яркие картины из жизни высших и низших классов, показывает разложение буржуазного общества, нападает на церковные догмы и обряды, по существу являясь толстовцем, проповедующим непротивление злу.

К кружку «Nuori Suomi», рупором к-рого с 1890 была газета «Пайвялехти», принадлежал также Сантеру Ивало [Ингмани (Santeri Ivalo), р. 1866], писавший преимущественно исторические романы, а также лирик Казимир Лейно (Kasimir Leino, 1866—1919). Теуво Паккала (Teuvo Pakkala, 1862—1925) рисует в своих рассказах быт пролетарского населения финской провинции. Особую группу составляют писатели-реалисты, вышедшие из народа (писатели-самоучки). Из них на первом месте надо поставить Пиетари Пяйвяринта (Pietari Päivärinta, 1827—1913), многие произведения к-рого переведены на иностранные языки. Заслуги

этих писателей в том, что они своими произведениями осветили жизнь так наз. «низших» классов общества, указав на их важную роль в экономически-социальной жизни страны. У многих представителей этой школы, кроме Пяйвяринта, напр. у Сантери Алкио (Santeri Alkio, 1862—1930) и Каупису-Хейкки (Kauppis-Heikki, 1862—1920), техника письма и художественное изображение характеров достигли значительной высоты.

На пороге XX в. в Финляндии появляется ряд новых писателей, обнаруживающих склонность отчасти к натуралистическому направлению, отчасти к неоромантизму. Назовем Эйно Лейно (Eino Leino, 1878—1926), проявившего себя во многих лит-ых областях, но сильнее всего в лирике. Он обновил финский поэтический язык и ввел в него новые поэтические формы. Иоханнес Линнанкоски (Johannes Linnankoski псевд., наст. фамилия Вихтори Пельтонен, 1869—1913), неоромантик, воспевавший проникновение капитализма в провинцию; он известен своими романами «Эмигранты» (Pakolaiset, 1908) и «Песнь об огненно-красном цветке» (Laklu tulipuhaisesta kukasta, 1905), переведенными на многие иностранные языки. В последнем романе он идеализирует жизнь сплавщиков леса и дает прекрасные описания природы. У Майл Тальвио (Maila Talvio, псевд. Майла Миккола, р. 1871) встречаются живые описания природы. Айно Каллас (Aino Kallas, р. 1878) изображает в изысканной форме быт эстонских крестьян и жителей восточных областей Финляндии. Пьесы и новеллы Марии Иотуни (Maria Jotuni, р. 1880) отличаются натурализмом, освещенным мягким юмором. Такой же характер носят романы Иоэль Лехтонен (Joel Lehtonen, 1881—1935). Первые его произведения: эпическая поэма «Пермь» (Perm, 1904), роман «Скрипка дьявола» (Paholaisen viulu, 1904), как и последующие («Вилли»—«Villi», 1905; «Маталена»—«Mataleena», 1905, и др.) отмечены крайним неоромантизмом и сильным влиянием поэта Э. Лейно. Начиная со сборника «На ярмарке» (Markkinoilta, 1912), в творчестве Лейно чувствуется некоторый уклон в сторону реализма, а в главном произведении—романе «Путкинотко» (Putki notko, 1919—1920)—неоромантизм сменяется уже чисто натуралистическими тенденциями.

После поражения революции в Финляндии Лехтонен примкнул к реакционным финским писателям. К этому же поколению писателей принадлежат: Кюсти Вилькуна (Kyösti Vilkuna, 1879—1922), автор исторических романов; Ильмари Кианто (Ilmari Kianto, р. 1874), к-рый в своих ранних произведениях выступает против официальной церкви и лицемерного христианства. Кианто ненавидит буржуазию и городскую культуру и противопоставляет ей идеал деревенской жизни, в к-рой видит спасение для мелкого собственника [романы «Нирвана» (Nirvana, 1907), «Святая ненависть» (Pyhä viha, 1909), «Святая любовь» (Pyhä rakkaus, 1910) и др.]. Резко отличается от них реалистическая повесть «Красная черта» (Punainen viiva, 1909), где отображена жизнь бедняцких слоев северного края в связи с их отношением к политической борьбе рабочего класса. В 1918 Кианто встал в ряды контрреволюции и призывал к истреблению революционного пролетариата.

Вольтер Кильпи (Volter Kilpi, р. в 1874)—автор символических рассказов. Из более новых писателей назовем: Ф. Э. Силланпяя (Frans Eemil Sillanpää, р. 1888), знатока жизни провинции, гуманистически изображающего с.-х. рабочих. В своих сборниках рассказов и новелл [«Жизнь и солнце» (Elämä ja aurinko, 1916, «Хильда и Рагнар» (Hiltu ja Ragnar, 1923), «Люди провожают жизнь» (Ihmislapsia elämän ssatossa, 1917) и др.] Силланпяя дает яркие, психологически разработанные образы. В романе «Благочестивое бедствие» (Hurskas kurjuus, 1919) Силланпяя знакомит читателя с развитием капитализма в сельском хозяйстве в конце прошлого века. Рабочее движение изображается как преходящее явление, вооруженные выступления (в описаниях гражданской войны) Силланпяя осуждает. Силланпяя несомненно большой мастер языка; по манере письма и, в особенности, по изображению картин природы он напоминает Ю. Ахо. Лирик Ларин-Кюести (Larin-Kyösti, р. 1873) напоминает легкостью лирических стихов Эйно Лейно. Отто Маннинен (Otto Manninen, р. 1872)—выдающийся переводчик Гейне и других западноевропейских классиков, автор стихов, законченных по форме, отличающихся мрачным индивидуализмом. На мировоззрении поэта В. А. Коскенниеми (V. A. Koskenniemi, р. 1885) сказывается влияние французских классиков, а также античных и немецких писателей. Достойны упоминания произведения Л. Онерва (L. Onerva, р. 1882). Конрад Лехтимяки (1883—1936) был рабочим-железнодорожником, затем несколько лет работал секретарем районного комитета социал-демократической партии Финляндии и до 1917 был членом социал-демократической фракции сейма Финляндии. Дебютировал в 1908 сборником рассказов «Rotkoista» (Из ущелья). В пьесе «Spartakus» (Спартак) он на основе исторических материалов изображает восстание рабов в древнем Риме. Пьеса «Perinto» (Наследство) и сборник рассказов «Kuolema» (Смерть) пронизаны пессимизмом. В годы империалистической войны вышел сборник его рассказов «Syvyydesta» (Из глубины), изображающий ужасы подводной войны, и фантастическо-утопический роман «Jlos helvetista» (Воскресение из ада), в к-ром он ставит вопрос о необходимости окончить войну. Во время пролетарской революции в Финляндии в 1918 Лехтимяки принимал участие в революции как редактор газеты, за что после поражения революции некоторое время находился в концлагере. После 1918 вышли две части его неоконченного романа «Taistelija» (Борец), к-рый по мысли автора должен был изобразить все этапы рабочего движения Финляндии.

Ирмари Рантамала (Алгот Тистявяйнен Унхела, 1868—1918)—сын батрака. Был

учителем народной школы, коммерсантом в Петрограде, корреспондентом и т. д. Является одним из виднейших писателей Финляндии.

Во время пролетарской революции в Финляндии в 1918 он был на стороне пролетариата и весною 1918 расстрелян белогвардейцами.

Первым лит-ым трудом Рантамала был опубликованный в 1909 большой роман «Harpama», за к-рым последовал роман «Martva» (Мартва), представлявший собой продолжение первого. В этих романах показаны картины спекуляции, интриг, подлогов и обманов, к-рыми достигаются богатства правящих классов; наряду с этим автор уделяет внимание деятельности русских революционеров, работе агитаторов национальной партии и т. д. Вместе с тем в творчестве Рантамала проявляются черты анархизма, индивидуализма, своеобразного богоискательства и национализма. В течение 9 лет он написал 26 произведений, из к-рых большинство под псевдонимом Майю Лассила; это повести и рассказы из жизни крестьян: «За спичками в долг» (лучшее произведение писателя), «На распутьи жизни» (1912), «Любовь» (1912); пьесы «Любовь вдов» (1912), «Молодой мельник» (1912) и т. д. Под псевдонимом У. Ватанен вышла его книга «Беспомощные» (1916), в которой ярко изображается, как капитализм в деревне разрушает хозяйство и семью мелкого крестьянина и заставляет его итти на завод.

Наиболее выдающиеся лит-ые журналы Финляндии до 1918: «Kirjallinen Kuukauslehti», 1866—1880; «Valvoja» с 1880, «Päivä» (1907—1911), «Aika» (с 1907), затем (1923) слившийся с «Valvoja»—«Valvoja-Aika».

2. Финская литература на шведском языке. Первым очагом шведской лит-ры в Финляндии надо считать монастырь Св. Бригитты в Нодендале. Приблизительно в 1480 монах Иенс Будде (Jöns Budde, ум. 1491) перевел на шведский язык несколько книг религиозно-назидательного содержания. Сигрид Ароniус Форсиус (Sigfrid Aronius Forsius) (прибл. 1550—1624)—естествоиспытатель, писал также стихи на шведском языке. Развитие шведской поэзии в Финляндии началось после основания [1640] Академии в Або и, в особенности, после основания абосской типографии в 1642. Профессора и студенты Академии писали множество различных «стихотворений на случай», подражая шведским поэтическим образцам. Якоб Хронандер (J. P. Chronander) написал две пьесы, поставленные на сцене абосскими студентами: «Surge» [1647] и «Belesnack» [1649].

Первым выдающимся финским поэтом, писавшим по-шведски, является Яков Фрезе (Jacob Frese, ок. 1690—1729), к-рый сначала писал стихи «на случай» и любовные стихи, а затем перешел к более серьезным темам; в его более поздних стихах проявляется горячая любовь к родине, истерзанной войнами и междоусобиями; в них он критикует также пороки современного ему общества—ханжество, лицемерие и пр. Андреас Хиденius (Antti Chydenius, 1729—1803) выступает борцом за освободительные идеи в политической и общественной жизни. Центральной фигурой финской культурной жизни в период Густава был Генрик Габриэль Портан (H. G. Porthan, 1739—1804), оказавший глубокое влияние на финскую лит-ру. Он был одним из организаторов общества «Аврора», основателем первой в Финляндии газеты «Абосские известия» («Tidningar, utgifna af ett Söllakap i Abo») и лит-ого журнала «Allmän litteraturtidning» (1803). Портан первый применил научные методы изучения финского народного творчества. Своими сочинениями он подготовил почву для появления дороматических течений в Ф. л. и всей своей деятельностью способствовал пробуждению финского патриотизма. Из поэтов, испытавших на себе влияние Портана, укажем на Клевберга Эделькранца (A. N. Clewberg Edelcrantz, 1754—1821), Ж. Тенгстрема (J. Tengström, 1755—1832). В юношеских произведениях Ф. М. Франценa (Frans Michael Franzén, 1772—1847) шведская доромантическая поэзия достигла своего апогея. Он писал лирические произведения, эпические поэмы, исторические драмы в стихах. В качестве руководителя Шведской академии он издал «33 памятных слова»; в то же время он является автором псалмов и проповедей. Из последователей Франценa назовем Микаэля Хореуса (Michael Choreus, 1774—1806), стихи к-рого овеяны тихой грустью. Он писал также назидательные стихотворения, отличающиеся патриотизмом.

После 1809 поэзия на шведском языке в Финляндии стала склоняться к упадку. Лит-ые произведения того времени помещались большей частью в календарях «Аура» (Aura, 1817—1818), журнале «Мнемозине» (Mnemosine, 1819—1823) и различных газетах. Участвовавшие в них поэты не дали никаких оригинальных произведений [Ж. Г. Линзен (Johan Gabriel Linsen, 1785—1848), А. Г. Шестрем (A. G. Sjoström, 1794—1846), А. Арвидсон (Adolf Ivar Arwidsson, 1791—1858)]; они подражали Франценy, шведским «готам» и «фосфоритам» (*см. «Скандинавская литература»*). Но это поколение поэтов внесло большой вклад в лит-ру Финляндии тем, что дало ясную формулировку идее финской национальности. Первое вполне ясное выражение этой идеи мы находим в ряде статей И. Я. Тенгстрема (Johan Jakob Tengström, 1787—1858) в календарях «Аура», а наиболее радикальную формулировку в статьях Арвидсона. После пожара в Абосском ун-те культурный центр Финляндии был перенесен в Гельсингфорс, и эпоха 1830—1863 была эпохой расцвета финско-шведской лит-ры в Финляндии. Руneберг и З. Топелиус являются вождями финского национально-патриотического движения. Лит-ый подъем этой эпохи отразился в издававшейся Руneбергом газете «Helsingfors Morgonblad» (1823—1837). К кружку Руneберга—Топелиуса принадлежали Ж. Ж. Нервандер (Johan Jakob Nörvander, 1805—1848), Фредрик Цигнеус (Fredrik Cygnaeus, 1807—1881), первый лит-ый критик того времени, обнаруживший художественное чутье в признании таланта Киви

и Векселля, тогда только что выступивших на лит-ую арену,—затем Ларс Стенбек (Lars Jakob Stanbäck, 1811—1870), финский патриот и пиэтист. Особое место занимает И. В. Снельльман (Johan Vilhelm Snellman, 1806—1881)—первый крупный публицист Финляндии, издававший «Saima» (1844—1846) и «Litteraturblad för allmän meddborgerlig bildnining» (1847—1863). Он писал, что шведский язык неминуемо должен будет уступить в Финляндии место финскому языку и тогда в Финляндии утвердится финское национальное самосознание. В 40-х гг. XIX в. эта идея нашла поддержку в рядах шведской молодежи. Из поэтов этого времени назовем Эмиля фон Квантена (E. von Qvanten, 1827—1903), автора знаменитой «Suomi Sang», юмориста Габриэля Лейстениуса (J. G. Leistenius, 1821—1858) и шведа Фредерика Бернстона (G. F. Berndston, 1854—1895), выдающегося критика. Наиболее значительным поэтическим талантом обладал Ж. Ю. Векселль (J. J. Wecksell, 1838—1907). С начала 60-х гг. заканчивается период расцвета финской лит-ры на шведском языке. В следующие два десятилетия мы встречаем только поэтов-эпигонов [В. Нордстрем, Теодор Линд (Anders Theodor Lindh, 1833—1904), Габриэль Лагус (Wilhelm Gabriel Lagus, 1837—1896)]. Рупором лит-ых и культурных интересов страны был тогда журнал «Finsk Gidskrift», издававшийся К. Г. Эстландером (C. G. Estlander, 1834—1910). Идеи реализма 80-х гг. нашли выражение в произведениях Тавастшерны (*см.*)—первого представителя реалистической школы в Ф. л. Представителем крайнего натурализма является И. Аренберг (J. Ahrenberg, 1847—1915), правдиво отобразивший в своих произведениях быт восточных областей Финляндии с ее смешанным населением. Из других писателей 80-х и 90-х гг. укажем на Густава фон Нюмерса [1848—1913], В. К. Э. Вихмана, И. Рейтера, романистку Елену Вестермарк (Helena Westermarck, р. 1857), лирика и новеллиста А. Слотте (Alexander Slotte, 1861—1927), новеллиста Коннни Цилакиуса, автора «Американских картин» и политико-социальных сочинений. Из критиков первое место занимает Вернер Шьедерхельм (Werner Söderhjelm).

Писатели начала XX в. принимали участие в политической борьбе своего времени, восставая гл. обр. против руссофильской политики. Назовем Арвида Мерне (Arvid Mörne, р. 1876), ярого борца против угнетения Финляндии царизмом; он симпатизировал рабочему движению и по своим национальным симпатиям принадлежал к партии свеноманов. Финский поэт Бертель Гриппенберг (Bertel Grippenberg, р. 1878) обнаруживает особый талант в описании финской природы. Большая часть его произведений посвящена борьбе шведов в средние века против стремившихся к независимости финнов. После 1918 перешел на сторону белых и стал проповедывать антибольшевистские идеи. Особое место в его творчестве занимает сборник стихов, изданных под псевдонимом Аке Эриксон, в к-ром он с целью пародии пользуется формами и мотивами экспрессионизма. К этой же плеяде поэтов принадлежат: Эмиль Циллиакус (Emil Zilliakus, р. 1878), на творчестве к-рого сказывается сильное влияние античной поэзии и французских парнасцев, а также Иоэль Рундт (Joel Rundt, р. 1879). Ричард Мальмберг (р. 1878) иронически набрасывает в своих произведениях образы разбогатевших крестьян и горожан и ярко очерченные типы жителей восточной Ботнии. Жозефина Бенгт (1875—1925) изображает в своих рассказах быт обитателей восточной Нюландской области. Гуго Экхольм (р. 1880)—крестьянский быт восточной Ботнии и Нюландской области. Густав Маттсон (Gustaf Mattson, 1873—1914) обнаруживает в своих произведениях острую наблюдательность и свежий юмор. Джон В. Нюландер (р. 1869) и Эрик Хорнберг (р. 1879)—авторы бытовых романов из финской и иностранной жизни.

Из лит-ых журналов, выходивших в Финляндии на шведском языке, укажем на «Finsk Tidskrift», на журнал «Euterpe» (1902—1905), «Argus» (впоследствии переименованный в «Nya Argus», с 1908) и др.

3. Финская литература после 1918. Гражданская война 1918 глубоко затронула всю общественную жизнь Финляндии. Финляндия получила свое национальное самоопределение от сов. власти в конце 1917, тем не менее финская буржуазия боролась в гражданской войне в 1918 против рабочего класса под демагогическим лозунгом «за освобождение Финляндии от власти русских». Гражданская война означала для финской буржуазии переход на путь открытой диктатуры над широкими народными массами. В рабочем движении произошел раскол: оформилось революционное крыло под руководством коммунистической партии, тогда как правое крыло, возглавлявшееся б. руководителями социал-демократической партии, удерживало часть рабочих от революционной классовой борьбы.

События 1918 оказали сильнейшее воздействие на Ф. л. Часть старых, оформившихся еще до империалистической войны, писателей растерялась в бурных событиях 1918. Об этом особенно ясно свидетельствуют произведения Ю. Ахо (Juhani Aho, 1861—1921) «Отрывочные размышления за неделю восстания» (Hajamietteita kapinaviikoilta), «Вспомнишь ли?» (Muistatko?) и А. Ярнефельта (Arvid Järnefelt, ум. в 1932), преданного идеалам толстовства.

С. Ивало (Santeri Ivalo) и К. Вилкуна (Kyösti Vilkuna), к-рые уже в течение ряда лет вели в своих исторических произведениях пропаганду финского шовинизма, оказались после гражданской войны в первых рядах идеологов контрреволюционной буржуазии. Наиболее кровожадным представителем белогвардейской Ф. л. стал И. Кианто (Ilmari Kianto), требовавший во время гражданской войны даже убийства жен рабочих, к-рые рождают бойцов для Красной гвардии.

Вскоре после окончания гражданской войны в лит-ре выступил Ф. Э. Силланпяя (F. E.

Sillanpää, p. 1888)—писатель, к-рый на ряд лет остался влиятельнейшим в Ф. л. Особое внимание привлекло его произведение о бедняке Юха Тойвола (Hurskas kurjuus, 1919). Со значительной объективностью автор рассказывает о событиях 60-х гг. XIX в., когда особенно высоко поднялось национальное движение. Тем не менее, поскольку книга изображает социальные движения как своего рода историческую случайность, она, в условиях современности, оказалась направленной против рабочего класса и его революционной борьбы. Основа современного общества, по автору—это деревня. Силланпяя черпает темы для своих произведений почти исключительно из сельской жизни. Он рисует будничные дни крестьян как зажиточных, так и простых батраков. Излюбленным фоном описываемых событий являются обычно тихие деревенские пейзажи, воспроизведенные с большой тонкостью. Однако идеология автора, к-рого принято называть «крестьянским писателем», чужда заботам и думам широких крестьянских масс. В одном из последних выступлений Силланпяя заявил, что он против реакционной буржуазии, но при этом требует, чтобы рабочие не восставали, как в 1918.

К старшему поколению писателей принадлежит И. Лехтонен (Joel Lechtonen, 1881—1936), однако главные его произведения написаны в послевоенный период. Как и многие другие, Лехтонен писал о гражданской войне («Красный человек» — Punainen mies). Идейно он близок Силланпяя. В своем главном произведении, большом романе «Путкинотко» (Putkinotko), Лехтонен детально обрисовывает переживания семьи бедного крестьянина-арендатора.

Из старых, довоенных буржуазных поэтов в период после гражданской войны сохранили свою известность В. А. Коскенниеми (V. A. Koskenniemi), О. Маннинен (O. Manninen) и Эйно Лейно (Eino Leino, ум. 1926). Все они—мастера формы, причем у Лейно культ формы нередко приобретает самодовлеющий характер. Коскенниеми в своей поэзии всегда стремится ставить большие проблемы жизни, к-рые он часто облекает в символические формы. С Манниненом его связывает философическая покорность перед судьбой. Ряд произведений этих писателей (Коскенниеми, Маннинен и др.) проникнут враждой к коммунизму и чрезвычайно ограниченным буржуазным пониманием «общенациональных идеалов».

Глубокую печать бурные события периода гражданской войны наложили и на творчество шведских поэтов Финляндии. В лагере белогвардейцев оказался А. Мерне (Arvid Mörne, p. 1879), в стихах к-рого в свое время звучали радикально-социалистические мотивы, так что нередко его стихи появлялись в финских переводах и в рабочей печати. Однако переход в лагерь реакции для бывшего социалиста все же оказался нелегким—до сих пор Мерне, повидимому, переживает кризис, пессимизм в его произведениях все возрастает. Другой шведский поэт, Б. Гриппенберг (Bertel Grippenberg, p. 1888), без каких бы то ни было колебаний стал певцом белогвардейщины. В своих более поздних произведениях он прославляет войну в качестве высшего проявления жизни. Гриппенберг — поэт империалистической буржуазии.

Гражданская война временно соединила финские и шведские группировки буржуазии Финляндии против рабочего класса. Реакционные методы борьбы финской буржуазии после гражданской войны возродили с новой силой демагогическую агитацию не только против русских, но и против шведов. Так напр. Я. Финне (Jalmari Finne, p. 1874), писатель, сложившийся в предвоенный период, автор ряда юмористических и детских произведений, пишет роман-«агитку» против шведоманства (Sammuva valo, 1931).

Вскоре после окончания гражданской войны демократические слои финского общества начали осознавать, что установившиеся порядки далеко не соответствуют тем идеалам, за какие они боролись в период войны за «национальную независимость» Финляндии. Эти настроения отражает в некоторых своих произведениях драматург и романист Лаури Хаарла (Lauri Kaarla, p. 1890). В романе «Война теней» (Varjojen sota, 1932) он ставит проблему взаимоотношений людей после гражданской войны. Характерно, что Хаарла не имеет смелости радикально поставить вопрос о самой гражданской войне. Он оправдывает своих соратников по белому фронту тем, что они были окрылены «высокими идеалами» о независимости финского народа и т. д. и что не их вина, если плоды войны захвачены другими. Хаарла проповедует освобождение от «теней»—гражданской войны, от ненависти и подозрений, требует забвения и всепрощения. Желая освободиться от теней недавнего прошлого, автор стремится к беспристрастному изображению как белых, так и красных фронтовиков. Однако попытка Хаарла терпит полную неудачу. Действительность мстит ему за его бесхребетное прекраснодушие. В последних своих работах Хаарла опять развивает идеи, близкие шовинистической буржуазии и лапуасцам. Развитие кризиса капитализма все сокрушительнее бьет по мелкой буржуазии и крестьянству, толкая их на поиски реального выхода из создавшегося положения. Послевоенные классовые сдвиги, особенно среди крестьянства и мелкобуржуазных слоев города, получили свое рельефное отражение в литературно-художественной группе, которая известна под названием «носителей огня» (tulenkantajat). Эта группа образовалась гл. обр. из молодежи, по своему возрасту не принимавшей участия в гражданской войне. Эта молодежь начала с того, что отреклась от ответственности за все свершенное старшим поколением. Свою задачу участники группы увидели в том, чтобы соединить все молодое поколение, дать каждому возможность высказаться; необходимо, полагали они, открыть окно в Европу—вновь завязать культурные связи с миром, порванные войной, а также переоценить все ценности. Свою первоочередную задачу они видели в обнов-

лении культурной жизни, от к-рой, по их мнению, зависит и материальное благополучие народа. Движение «носителей огня» падает примерно на годы 1924—1930. Наиболее выдающимися представителями группы в то время были М. Вальтари (Mika Valtari), Э. Вала (Erkki Vala), О. Пааволайнен (Olavi Paavolainen).

У группы был свой журнал—«Tulenkantajat». Члены группы «носителей огня» писали стихи, романы, путевые очерки, литературно-художественные статьи. Несмотря, однако, на обилие лит-ой продукции, лишь немногие произведения их могут претендовать на подлинную художественную значимость. Тем не менее движение «носителей огня» имело важное значение для культурной и политической жизни Финляндии. Группа распалась, когда в 1930 был проведен более откровенный реакционный курс в политике страны. Часть группы открыто сомкнулась с лапуасцами. Однако, если часть «носителей огня» перешла в лагерь реакции, то другая часть пытается найти выход в ином направлении. Так образовалась левая группа интеллигенции, к-рая поставила перед собой ряд культурных и даже политических задач. Часть этой группы стремится найти пути к борющемуся классу, популяризирует Советский Союз и его лит-ру, а также интернациональную революционную лит-ру. Органами этой группы являются еженедельная газета, выходящая под старым названием «Tulenkantajat» (руководитель Э. Вала) и литературно-критический «Литературный журнал» (Kirjallisuuslehti), возглавляемый Я. Пеннанен (Jarno Pennanen).

Из среды этих левых прогрессивных групп интеллигенции выдвинулся ряд молодых писателей и критиков. Таковы критики: Я. Пеннанен, Р. Пальмгрен и Капеу Мирям Рюдберг (K. M. Rutberg), поэты Катри Вала (Katri Vala), Вильё Каява (Viljo Kajava), Арво Туртиайнен (Arvo Turtiainen), Эльви Синерво (Elvi Sinervo); талантливый прозаик-крестьянин Пентти Хаанпяя (Pentti Haanpää) и др.

Первый сборник рассказов Хаанпяя «Ветер идет через них» (Tuuli käy heidanylitseen) обратил на себя большое внимание не только в Финляндии, но и в скандинавских странах, где его произведения скоро появились в переводах. С большим мастерством Хаанпяя описывает родную природу; следующая книга Хаанпяя—«Поле и казарма» (Kenttiä ja kasarmi)—вызвала бурю в общественных кругах Финляндии; буржуазная печать начала травлю автора. В своей книге Хаанпяя показал кусок подлинной жизни финских солдат в армии, изобразив при этом скрытую, но упорную борьбу, к-рая в буржуазной армии ведется между командным и рядовым составом. Книга появилась как протест и призыв к борьбе и обнаружила основные настроения крестьянских масс. Помимо названных книг, перу Хаанпяя принадлежит еще «История трех Теряпяя» (Kolmen Töäpään tarina), «Сын Хота-Лени» (Hota Leenan poika) и другие, из к-рых особенно значителен роман «Isänät ja isäntien varjot» (Хозяева и тени хозяев, 1935), где Хаанпяя показывает, как банки во время экономического кризиса распродавали с молотка крестьянские хозяйства и крестьяне превращались в пролетариев. Характер книги настолько отчетливо антикапиталистический, что ни одно из буржуазных издательств не пожелало издать книгу. В романе «Syntyyko uusi suku» (Рождается ли новое поколение?, 1937) и сборнике новелл «Laume» (Стадо) он рисует нужду трудящегося крестьянства и сельской бедноты северной части Финляндии; в новеллах Хаанпяя все чаще начинает проступать обличение капиталистической системы.

Катри Вала в первых своих стихах выступает как мастер стиля, вопросам формы уделяя преимущественное внимание. Когда же общий экономический кризис глубоко потряс устои страны, а реакционная буржуазия совместно с организацией лапуасцев повела открытое наступление на трудящихся, в стихах Вала начали все громче и громче звучать социально-политические мотивы, он выступил в них против мракобесия реакционеров [из стихов Вала опубликовано: «Kaukainen puutarina» (Дальний сад, 1924), «Maan laitun» (Пристань земли, 1930), «Paluu» (Возвращение, 1934) и др.].

К поэзии Вала близок поэт Вильё Каява. Свои сборники стихов «Rakentajat» (Строители, 1936) и «Murtosvuodet» (Годы перелома, 1937) Каява всецело посвящает эпизодам из жизни рабочих, отражая, особенно в последнем сборнике стихов, взгляды революционных рабочих. Сборник стихов Арво Туртиайнен «Muutos» (Перемена, 1936) представляет собой собрание пролетарских песен, лирики.

Эльви Синерво в сборнике новелл «Runo Söörnäisistä» (Стих из Серняйнен, 1937) правдиво рисует судьбу жителей рабочего района гор. Хельсинки. Следует еще указать на «Литературный журнал» и так наз. «Kirjailijaryhmä Kiilan albumissa» (альбом литературной группы Киила, 1937), в к-рых сотрудничает ряд молодых талантливых левых писателей.

В заключение следует остановиться на творчестве писателей, идейно связанных с финским реформизмом. Наиболее известным их представителем в настоящее время является Тайво Пекканен (Taivo Pekkanen), отражающий мировоззрение тех слоев рабочих, к-рые находятся под большим влиянием социал-демократических лидеров (роман «Под тенью завода»—Tehnaan varjossa, 1933, и др.). В период кризиса капитализма Пекканен заметно продвинулся влево и поддерживал связь с вышеупомянутой прогрессивной группой, но все же его последние романы «Kauppiaitten lapset» (Дети купцов, 1935) и «Isänmaan ranta» (Берег родины, 1937) свидетельствуют о том, что этот сдвиг не является особенно значительным. Так напр. в романе «Берег родины», изображая ход забастовки, Пекканен показывает, как радикальные элементы рабочих устраняют реформистское руководство, но симпатии автора все же склоняются на сторону бывшего лидера.

В связи с гражданской войной часть рабочих-писателей эмигрировала за границу и продолжает там свою лит-ую деятельность. В Финляндии после гражданской войны появились произведения К. Валли (Kaarlo Valli) и других писателей, деятельность которых так или иначе была связана с революционным движением рабочего класса [Л. Косонен (Ludvig Kosonen, ум. в 1933 в СССР) и др.].

Библиография: Alopaens P., Specimen historiae litterariae Fennicae, Aboae, 1793—1795; Lilja J. W., Bibliographia hodierna fenniae, 3 vls, Abo, 1846—1859; Pipping F. V., Förteckning öfver i tryck utgifna skrifter på Finska, Helsingissä, 1856—1857; Elmgren S. G., Öfversigt af Finlands Litteratur ifrån 1542 till 1863, Helsingissä, 1861—1865; Palmen E. G., L'Oeuvre demi-séculaire de la Suamalaisen Kirjallisuuden Seura, 1831—1881, Helsingfors, 1882; 19: Ila vuasisadalla, Suomalaisten kirjailijain ja taiteilijain esittämä sanoin ja kuvin, Helsingissä, 1893; Vasenius V., Öfversigt af Finlands Litteraturhistoria..., Helsingfors, 1893; Krohn J., Suamalaisen kirjallisuuden vaiheet, Helsingissä, 1897; Brausewetter E., Finnland im Bilde seiner Dichtung und seine Dichter, B., 1899; Billson C. J., The popular poetry of the Finns, L., 1900; Reuter O. M., Notices sur la Finlande, Helsingfors, 1900; Его же, Finland i Ord och Bild, Helsingfors, 1901; Godenhjelm B. F., Oppikirja suomalaisen kirjallisuuden historiassa, 5 pain, Helsingissä, 1904 [имеется англ. перев. под назван.: Handbook of the history of Finnish literature, L., 1896]; Tarkiainen V., Kansankirjailigoita ketsomassa, Helsinki, 1904; Его же, Suomalaisen kirjallissuuden historia, Helsingissäm, 1934; Setälä E. R., Die finnische Literatur, в серии: Kultur der Gegenwart, 1, 9, Lpz., 1908; Leino E., Suamalaisia kirjailijoita, Helsinki, 1909; Söderhjelm W., Utklipp om böcker, Ser. 1—3, Stockholm, 1916—1920; Его же, Åboromantiken, Stockholm, 1916; Его же, Profiler (Skrifter, III), Stockholm, 1923; Hedvall R., Finlands svenska litteratur, Stockholm, 1918; Kihlman E., Ur Finlands svenska Lyrik (Antologi), Stockholm, 1923; Kallio O. A., Undempi Suamalainen kirjallisuus, 2 vls, Porvoo, 1911—1912, 2 pain, 2 vls, Porvoo, 1928; Perret J. L., Littérature de Finlande, P., 1936.

ФИНСКИЙ ЯЗЫК [suomen kieli]—принадлежит к системе финно-угорских языков (*см.*), распространен в Финляндии [кроме частей, заселенных шведами, лопарями (саамами), карелами], а в результате переселения также в Ленинградской области в СССР, в северной Швеции, в Америке и в других местах.

Фонетика Ф. яз. имеет ряд своеобразных черт. Обращает на себя внимание обилие гласных при весьма незначительном числе согласных, а также обилие разнообразных сочетаний гласных (ea, ia, io и т. д.) при сравнительно малом развитии и малом разнообразии сочетаний согласных. Слово может начинаться только на одиночный согласный или на гласный и оканчиваться только на один согласный [переднеязычные t, s, l, r, n, и гортанный взрыв (coup de glotte), на письме не обозначаемый] или гласный. Чередования фонем представлены чрезвычайно богато. В области гласных наблюдается так наз. сингармонизм (гармония гласных), напр. talossa «в доме», но kylässä «в селе». В области согласных характерно так наз. чередование ступеней согласных в склонении, напр. vako «борозда», но vaon (не vakon) «борозды», pata «горшок», но padan (не patan) «горшки», tupa «изба», tuvan (не tupan) «избы», akka «старуха», но akan (не akkan) «старухи» и т. д. Ударение падает на первый слог слова, а если слово сложное, то главное—на первый слог первой слагаемой части, а второстепенные—на первые слоги последующих слагаемых частей.

Согласные финского (суоми) языка

	Горт.	Заднеяз.	Переднеяз.	Губн.
Шумные				
Мгн. звонкие	[ʾ]	k	d	
» глух.			t	
Длит. звонк.	h			p
» глух.			s	v
Сонорн.				
Боковые			l	
Дрожащие			r	
Носовые		ŋ	n	m

Примечания: 1. ŋ — встречается только перед k (пиш. nk) и в удвоении (пиш. ng).
2. В словах нефинского происхождения употребляются все буквы латинского алфавита.

Гласные финского (суоми) языка

	Задние		Передние	
Верхн.	u		y	i
Средн. по высоте	o		ö	e
Нижние		a		ä
	Огубл.	Не огубл.	Огубл.	Не огубл.

Примечания: 1. Кроме восьми кратких гласных существует восемь соответствующих долгих гласных (aa, oo и т. д.) и три сложных гласных (uo, yö, ie).
2. Кроме слоговых существуют три неслоговых гласных: u, y, i (j). Встречаются в дифтонгах au, ou и т. д.; äy, öy и т. д., ai, oi и т. д., а последнее также перед слоговыми гласными, в каковом случае означается через j.

Ф. яз. принадлежит по строю к языкам аглютинирующим. В области морфологии характерной особенностью Ф. яз. является отсутствие категории грамматического рода. Падежей насчитывается пятнадцать, среди них серии местных падежей; кроме того употребляются конструкции имени с предлогами и послелогами. Как на своеобразное явление надо указать на так наз. ряды в склонении, беспритяжательный и притяжательные. В глаголе следует отметить отрицательное спряжение. В области синтаксиса, наряду с более поздним по времени возникновения сложным предложением, широко используются формы так наз. сугубо-распространенного простого предложения, обогащаемого многочисленными образованиями инфинитивного, деепричастного и причастного оборотов.

В словаре Ф. яз. обнаружено много скифских, литовско-латышских, германских, русских элементов. Русские элементы заимствованы еще в ср. века и свидетельствуют о вхож-

дении Финляндии до времен шведской экспансии почти целиком в политико-экономическую систему Новгорода.

Лит-ое оформление Ф. яз. началось в XVI в. в общих путях оформления лит-ых языков малых народностей Зап. Европы; в частности, шведское правительство прибегало и к Ф. яз. для пропаганды среди местного населения идей реформации. В течение XVI, XVII и XVIII вв. лит-ый Ф. яз. развивался мало, играл роль письменного языка «для простонародья», употреблялся лишь в церкви, в переводах правительственных постановлений и в кое-каких нравоучительных изданиях. В XIX в., в обстановке политического отхода Финляндии от Швеции, в связи с ростом национального движения и национальной лит-ры, лит-ый Ф. яз. вступил в полосу быстрого развития. Для второй половины XIX в. весьма характерно проведение в лит-ом Ф. яз. жесткого пуризма (*см.*). Особенно усиливаются пуристические тенденции в современной Финляндии.

Финская письменность сложилась на основе латинской. До XIX в. твердые нормы письма отсутствовали. Они создались к середине XIX в.

Библиография: а) Словари—Ringvall A. Kijanen P. Suomalais venäläinen sanakirja (Ф.-русск. словарь), Helsinki, 1902; Kijanen P., Venäläis-suomalainen sanakirja (Русско-финск. сл.), 2 vls, Helsinki, 1912—1913; Рождественский Н. Ф., Русско-финский словарь, под ред. Е. И. Кингисеп и И. Л. Ноуснайнен, изд. «Советская энциклопедия», М., 1935; б) грамматики—Генетц Арвид, Грамматика финского языка. Фонетика и учение о формах, пер. Влад. Майкова и Арв. Іернфельда, Гельсингфорс, 1884; Setälä E. N., Suomen kielioppi (на финск. яз.), Helsinki, ряд изданий (12 pain, 1930); Setälä E. N., Suomen kielen lauseoppi (на финск. яз.), Helsinki, ряд изданий (11 pain, 1926); в) история Ф. яз.—Setälä E. N., Yhteiss suomolainen äännehistoria (на финск. яз.), Helsinki, 1899; Rapola M., Suomen kirjakielen historia pääpiirteittain (на финск. яз.), Helsinki, 1933; г) диалектология финск. яз.—Kettunen L., Suomen murteet, 2 vls (на финск. яз.), Helsinki, 1930; д) заимствования в Ф. яз.—Thomsen V., Über den Einfluss der germanischen Sprachen auf die finnisch-lappischen, Halle, 1870; Thomsen V., Berøringer mellem de finske og baltiske (litauisk-lettiske) Sprog, Kjöbenhaven, 1890; Karsten T. E., Germanisch-finnische Lehnwortstudien, Helsingfors, 1915; *См.* также *«Финно-угорские языки»*.

ФИННЭ Эдвард Габриэль [Edvard Gabriel Finne, 1866—1899]—норвежский писатель, один из представителей натуралистической школы, бывший под сильнейшим влиянием Стриндберга. Основной тон всего лит-ого творчества Ф.—беспросветный пессимизм, выросший из ненависти к современному буржуазному обществу—угнетателю талантливой индивидуальности, из ненависти к женщине и бунта против авторитета «старших». Мелкобуржуазный «бунтарь» Ф. едко высмеивает современную полуромантическую лит-ру с ее «наивно-ханжеским пониманием действительности» и обнаруживает особое тяготение к изображению самых грубых и темных сторон человеческой природы и жизни. Форма его произведений мало художественна.

Ф. дебютировал сборником рассказов «Filosofen» (Философ, 1889), пронизанных глубоким пессимизмом. Второй сборник «Unge Syndere» (Юные грешники, 1891)—гимн любви в ее примитивной форме полового влечения—был конфискован «за безнравственность».

Вышедший в 1890 роман «Doktor Wangs Born» (Дети доктора Ванге)—самое сильное из произведений Ф., рисует безрадостное детство и исковерканную юность сыновей и дочерей провинциального доктора, выросших в настоящем семейном аду. Сила романа в драматической интенсивности ситуаций, в реалистической обрисовке персонажей. Второй роман «To Damer» (Две дамы, 1891) слабее; тема его—история двух супружеств—разработана в духе Стриндберга: супружеская жизнь изображена здесь как ожесточенная борьба между мужчиной и женщиной. Основная тема двух вышедших в 1893 одноактных пьес: «Uglen» (Сова) и «För Afskäden» (Перед разлукой)—супружеская измена. Первая в художественном отношении значительно выше второй. Еще слабее повесть «Rachel» (Рашель, 1895). Выпущенная в том же году новелла «Emanuel Daah» (Эмануэль До) представляет собой мастерской психологический этюд. Повесть «I Afrgrunden» (В пропасти, 1898), похожая на исповедь писателя, проникнута чувством глубокой усталости и пессимизма.

Библиография: I. Norsk biografisk Lexikon, Bind IV, Oslo, 1929. *А. Г.*

ФИРЕНЦУОЛА Аньоло [Agnolo Firenzuola, 1493—1543] — итальянский писатель. Р. во Флоренции в гуманистической семье; изучал право в Сиене и Перудже. Приняв монашество, Ф. служил при дворе пап Льва X и Климента VII; по освобождении в 1526 от обета он продолжал пользоваться бенефициями и, занимаясь литературной деятельностью, провел последние годы жизни в Прато. Особый интерес представляют мастерские новеллы Ф., вошедшие в его книгу «Беседы о любви» (Ragionamenti d'amore, 1525). Продолжая во многом традицию Бокаччо, Ф. в своих «Беседах», наполненных рассуждениями на отвлеченные темы, рассказывает о времяпровождении трех кавалеров и трех дам на вилле Поццолатико (среди рассказчиков—сам автор, пользующийся правами Дионео из «Декамерона», и его возлюбленная Констанца Амаратта). Из задуманных шестидесяти новелл сохранились лишь десять. Помимо основных новелл, Ф. вводит в обрамление первого дня шесть новелл-анекдотов, напоминающих фацеции Поджо (*см.*). Для понимания эстетических идей позднего Возрождения значительный интерес представляют «О красотах женщин—два рассуждения» (Della Bellezze delle donne—Discorsi due, 1541); подробное и тщательное установление канона женской красоты является главной темой диалогов, причем один из участников беседы стремится воссоздать идеальную красавицу из отдельных качеств своих собеседниц. В трактате «Discacciamento delle nuobe lettere agginmate, 1524, Ф. выступил против алфавитных реформ Триссино (*см.*). Как поэт-петраркист и комедиограф (комедии «Jucidi», «La Trinuzia», 1549) Ф. не имеет значения. В переработках «Панчатантры»—«La prima veste dei discorsi degli animali» (1541)—и романа Апулея «Asino d'oro», изд. 1550, Ф. изме-

нил персонажи и место действия, внес ряд добавлений и сатирических сценок.

Библиография: I. Prose di A. Firenzuola, Firenze, 1548, Rime, Firenze, 1549; Le opere di A. Firenzuola, 2 vls, Firenze, 1848; Le piu bella pagine di A. Firenzuola scelte da A. Baldini, Milano, 1925; Фиренцуола А., Соч., пер. А. Г. Габричевского. Ред. и вступ. ст. А. К. Дживелегова, М.—Л., 1937.

II. Fatini G., A. Firenzuola e la borghesia letterate del Rinascimento, Cortona, 1907; Giafardini E., A. Firenzuola e I Ragionamenti di A. Firenzuola «Rivista d'Italia», XV, II, 1912, p. 3—46, 881—946; Flamini F., Il Cinquecento, Milano, 1902.

Д. Михальчи

ФИРДОУСИ—величайший поэт Ирана, создатель эпической поэмы «Шах-намэ» (Книга царей). Абул-Касим Ф. род. между 932 и 935/6 н. э. в окрестностях гор. Туса, в Хорасане (остатки этого города невдалеке от теперешнего Мешхеда), в семье д и х к а н а, как тогда называли помещиков-феодалов. Можно полагать, что поместья Ф. были невелики и лишь с трудом кормили их владельцев, положение к-рых в эти годы беспрестанных войн было очень тяжелым. О детстве и юности Ф. у нас сведений почти нет. Несомненно, однако, что он получил хорошее по тогдашнему времени образование, свободно владел обоими лит-ыми языками Ирана той эпохи—арабским и персидским, и, может быть, даже был знаком и с лит-ым языком домусульманского Ирана—пехлеви или среднеперсидским. Молодость Ф. падает на тот период истории Ирана, когда местная феодальная аристократия после ряда лет арабского господства освободилась от ига завоевателей и в отдаленных частях халифата снова захватила власть в свои руки.

Поэтому вполне понятно, что в этой среде, претендовавшей на власть и противопоставлявшей себя арабам, развился широкий интерес к национальным иранским преданиям и градициям, к-рые она упорно старалась воскресить. Это увлечение испытал и молодой Ф., повидимому с ранних лет посвящавший свои досуги изучению старых хроник и, может быть, даже собиранию изустных преданий.

Центром лит-ой жизни этого периода была Бухара, где правила династия Саманидов, обосновывавшая свое право на власть тем, что якобы вела свое происхождение от домусульманских царей Ирана. При дворе этой династии возникла впервые мысль дать версифицированную новоперсидскую обработку придворной хроники Саманидов—«Худайнамэ» (Книга царей). За выполнение этой задачи взялся молодой талантливый поэт Дакики. Однако он успел написать только около 1 000 бейтов (двустиший) своей грандиозной поэмы, когда его жизнь трагически оборвалась [975 н. э.]. Вероятно, слух об этом долетел и до Ф., и он решил завершить дело, начатое его несчастным предшественником. Так возникла знаменитая «Шах-намэ». Восточные хроники окружили создание этой поэмы целой легендой и сообщают, что она якобы была заказана Ф. правителем Газны (в теперешнем Афганистане) султаном Махмудом. Легенда эта, при всей своей эффектности, по хронологическим соображениям критики не выдерживает и теперь востоковедением совершенно оставлена.

Ф., по своему собственному признанию, работал над поэмой около 30 или даже 35 лет. За время этой работы материальное положение его расшатывалось все более и более, и к концу работы старый поэт, как это явствует из самой поэмы, уже стоял перед угрозой голодной смерти.

Повидимому в этом трудном положении его окрыляла надежда, что правители Бухары—Саманиды—щедро оплатят его грандиозный труд и обеспечат его на старости. Но к моменту окончания поэмы династия Саманидов пала и на смену им пришел знаменитый султан Махмуд Газневид [998—1030], ведший свое происхождение от турецкого раба Саманидов. Попытки Ф. найти покупателя для своей поэмы среди мелкой аристократии не увенчались успехом, и он волей-неволей был вынужден обратиться с предложением к самому мощному правителю своей эпохи, т. е. Махмуду. Однако Махмуд надежды Ф. не оправдал: или ничего не заплатил ему, или ограничился лишь ничтожной подачкой.

Это не удивительно, ибо основная мысль «Шах-намэ»—легитимистическая теория о том, что лишь наследственные носители царской власти, преемственно связанные с древними царскими родами, имеют право на власть в Иране—была чрезвычайно полезна политически для Саманидов, но для Махмуда, опиравшегося только на право сильного, была крайне опасна.

Отказ султана разгневал Ф., и в ярости поэт написал блестящую сатиру на Махмуда, в к-рой попрекал султана происхождением от раба. Едва ли султан когда-либо видел эту сатиру, но тем не менее Ф. уже не мог оставаться на родине и бежал, став на старости лет бездомным скитальцем. Добравшись до Багдада, 80-летний старец написал свою вторую поэму,—«Юсуф и Зулейха», на сюжет библейской легенды об Иосифе Прекрасном. В этой поэме поэт отрекается от своего бессмертного «Шах-намэ», называя все легенды о старых царях ложью. Поэма эта по своей значительности далеко уступает «Шах-намэ», но в ней содержатся изумительные строки, посвященные тоске Иосифа на чужбине и горечи от разлуки его с отцом, несомненно навеянные личными переживаниями скитальца, к тому времени утратившего своего единственного сына и окончательно оставшегося без поддержки. Небольшая награда, полученная за вторую поэму, дала старику возможность вернуться на родину, где он и умер в полной нищете между 1020 и 1026.

«Шах-намэ»—одна из самых больших поэм в мировой лит-ре и составляет около 60 тысяч бейтов (двустиший). Она излагает всю полулегендарную историю домусульманского Ирана и распадается на три большие части: 1) теогоническую, излагающую мифологию древнего Ирана и образование человеческого общества в виде истории мифических Пишдадидов (царей древнего благочестия); 2) богатырскую, посвященную войнам между Ираном и Тураном, под к-рым нужно понимать кочевых иранцев, ведших беспрерывные войны с иранцами оседлыми; 3) историческую, содер-

жащую в себе историю дома Саманидов, его падения и покорения Ирана арабами.

План этот соответствует старой саманидской хронике «Худай-намэ», к-рая (повидимому в арабском и более позднем персидском переводе) и послужила Ф. главным источником. Но помимо нее поэт прибег также и к неиссякаемой сокровищнице иранских народных эпических преданий и, используя древние ле-



Иллюстрация к поэме Фирдоуси «Шах-намэ». С миниатюры XV в.

генды о богатырях, сумел силой своего таланта оживить сухую хронику и придать ей изумительное единство, заставив вторую и третью части как бы повторять первую часть и тем самым связав разрозненные эпизоды в одно художественное целое. Если самое начало поэмы несколько бледнее, то уже с бессмертного эпизода восстания кузнеца Кавэ против иноземного тирана—полузмея Зохака—она приобретает изумительную живость и в драматической борьбе Ирана и Турана поднимается до высшего напряжения. Для этой части Ф. использовал не включенные в сасанидскую хронику предания Систана и создал яркую фигуру богатыря Рустама с его конем Рахшем. Витязь этот является главной опорой правоверных иранских князей, борющихся с демоническими силами; образ этот стал излюбленным героем широких народных масс и распространился далеко за пределы Ирана, найдя свое отражение даже и в старой русской лит-ре (под именем Еруслана Лазаревича, через форму Арслан; Лазаревич—от имени отца Рустама Зал-и зар). Со смертью Рустама кончается период богатырский, и читатель уже вступает на почву истории. Сасанидская часть «Шах-намэ» исследователями считается более слабой и сухой, но это не вполне верно, ибо и эта часть изобилует ярчайшими эпизодами, вроде романа о Бехрам Гуре, рядом черт напоминающем европейского Дон-Жуана, или Вехрама Чубинэ, мятежного вассала, драматическая карьера к-рого вызывает на память Макбета. К концу поэмы краски становятся все мрачнее и мрачнее, и завершается повествование трагической гибелью последнего Сасанида Иездегирда от руки убийцы. Рассказ об арабах дышит нескрываемой ненавистью к завоевателям, причем поэт, несмотря на свое мусульманство, даже забывает о том, что из среды этого народа вышел пророк ислама—Мухаммед.

В ткань поэмы вкраплены отдельные эпизоды, развивающиеся в целые романы и связанные с основным повествованием только частичной общностью действующих лиц, как знаменитый роман о Бижене и Маниже. Если в основном поэма соответствует нашему представлению об эпосе и излагает свое повествование спокойно и бесстрастно, то как в лирических эпизодах, так и особенно в конце поэмы Ф. зачастую покидает этот спокойный тон и переходит к лирическим отступлениям или окрашивает рассказ в страстные, взволнованные тона.

Влияние «Шах-намэ» на всю иранскую лит-ру было чрезвычайно велико. Почти все дальнейшее развитие эпоса в Иране так или иначе связано с этой поэмой. Попытки подражать «Шах-намэ» делались еще в XIX в., когда придворный поэт Каджара Фета-Алишэха пытался в стиле Ф. воспеть борьбу Ирана с царской Россией. Распространена она и в широких народных массах, где носителями ее были особые сказители, излагавшие ее, однако, со значительными отступлениями и дополнениями.

В Европе изучение Ф. началось уже в конце XVIII в.; в 1829 в Калькутте появилось первое критическое издание персидского текста Тернер-Мэкоана (Turner Macan), до сих пор сохранившее свое значение; за ним [1838—1878] последовало издание Ж. Моля (J. Mohl) и незаконченное издание Вуллерса (I. A. Vullers, 3 vls., Leiden, 1877—1884). Появился также ряд полных и сокращенных переводов на английском, французском, итальянском, русском и других языках. Однако до сих пор нет настоящего критического издания текста, которое позволило бы с уверенностью отличить подлинные строки Ф. от



БОРЬБА БЕХРАМА ЧУБИНЭ СО ЛЬВОМ КАППИ. *Иранская миниатюра из рукописи «Шах Намэ», 1333.*

позднейших интерполяций. Работа эта еще предстоит.

В 1934 иранское правительство отпраздновало тысячелетний юбилей Ф., по случаю к-рого в Тегеране состоялся международный конгресс иранистов, закончившийся торжественным открытием роскошного мавзолея Ф. в Тусе, на предполагаемом месте его погребения. Мавзолей построен по чертежам архитектора Бихзада в стиле домусульманского Ирана. Труды конгресса пока еще в печати не появлялись. Тысячелетний юбилей Ф. широко был отмечен в Советском Союзе.

Библиография: Литература о Ф. чрезвычайно велика. Почти все важнейшее можно найти в юбилейном сборнике Академии наук и Гос. Эрмитажа—Фердовси, 934—1934, Л., 1934 (статьи И. Орбели, А. Ромаскевича, А. Якубовского, Е. Бертельса, К. Тревер); Гюзальян Л. Т. и Дьяконов М. М., Рукописи «Шах-намэ» в ленинградских собраниях, изд. Акад. наук СССР, Л., 1934; Бахрам Гур и Азадэ. Из Шах-намэ. Пер. М. Лозинского со вступит. статьей И. Орбели, Л., 1934 (Гос. Эрмитаж, музей истории культуры и искусства); Книга царей Шах-намэ. Избран. места. Пер. М. Лозинского. Под ред., с комментарием и статьей Ф. А. Розенберга, изд. «Academia» [М.—Л.], 1934. Популярный очерк: Е. Бертельс, Абу-л-Касим Фирдоуси и его творчество, в специальном томе журнала «Mihr», 1313 (1934), № 5/6. Из прежних переводов можно отметить: Mohl J., Le livre des rois, P., 1877—1878; Schach Nameh Heldenbuch von Iran. Übers. v. J. Görres, 2 Teil, B., 1820 (пересказ); Schack A. F., v., Heldensagen des Firdusi, 2 verm. Aufl., B., 1865 (избранные места); Ruckert F., Firdosis Könichsbuch, 3 Bde, B., 1890—1895; The Shah nama of Firdausi, Done into English by A. G. Warner, 9 vls, London, 1905—1923; Соколов С. И., Книга о царях, М., 1905; Жуковский В. А., Рустем и Зораб (перевод с немецкого перевода), Полное собр. соч., т. II, изд. Маркса, СПБ, 1906. *Е. Бертельс*

ФИШАРТ Иоганн [Johann Fischart, 1546 или 47—ок. 1590]—немецкий поэт и сатирик эпохи Реформации. Р. в Страсбурге. Обучался в Вормсе у поэта и педагога Каспара Шейдта, затем предпринял большое путешествие, учился в Париже, Страсбурге, Сиене, в 1574 в Базеле получил степень доктора прав. С 1575 до 1580 жил в Страсбурге на положении вольного литератора; в 1580 переехал в Шпейер, где до 1583 практиковал как адвокат, был судьей в Форбахе (Лотарингия).

Ф. дебютировал ядовитыми стихотворными памфлетами, направленными против католического монашества («Der Barfüsser Sekten und Kuttenstreit», «Von St. Dominici des Predigermünchs und St. Francisci Barfüsers artlichen Leben», 1571, и др.). Своей вершины антикатолическая сатира в творчестве Ф. достигла в памфлете «Bienenkorb des heiligen römischen Immenschwarms» (Улей святой римской церкви, 1579)—вольная обработка одноименного произведения нидерландского сатирика Марникса ван Альдехонде (*см.* «*Нидерландская литература*»)—и в стихотворном памфлете «Die Wunderlichst unerhörtest Legend und Beschreibung des... vierhörnigen Hütleins» (Описание четырехрогой шапочки, 1580)—беспощадной сатире, направленной против иезуитов. Сатира изображает ухищрения князя тьмы Люцифера, на погибель людей создающего орден иезуитов. В комической поэме «Flöhaz Weiber Traz...» (Травля блох, 1573), повествующей о борьбе между женщинами и блохами, Ф. отдает дань популярным в XVI в. мотивам гробианизма (*см.*). В прозаической «Das Philosophisch Ehzuchtbüchlin...» (Философская книжечка о брачной жизни, 1578), написанной по Плутарху и Эразму, Ф. в бюргерско-протестантском духе восхваляет брак и семейное счастье. Из гуманистических источников почерпнуто и его юмористическое похвальное слово подагре (Podagrammisch Trostbüchlin, 1577), примыкающее к многочисленным юмористическим панегирикам, широко распространен-



ным в европейской гуманистической лит-ре эпохи Возрождения. В пространном стихотворении «Das Glückhafft Schiff von Zürich (Счастливый цюрихский корабль), описывающем поездку цюрихских граждан на праздник стрелков в Страсбург, Ф. высказывается за углубление дружеских связей между обоими протестантскими городами. Перу Ф. принадлежит также ряд стихотворений на духовные и светские темы, стихотворная обработка народной книги об Эйленшпигеле (Eulenspiegel Reimensweis, 1572) и др. Однако наиболее выдающееся произведение Ф.—это его вольная обработка первой книги комического романа Рабле—«Гаргантюа и Пантагрюэль» (Die Affentheurlich naupengeheurliche Geschichtklitterung von Thaten und Rahten... Gargantoi und Pantagruel, 1575), в к-рой Ф. заметно усиливает гротескный элемент оригинала. В названном произведении сатира на католицизм сочетается с широкой сатирой на различные пороки того времени. Однако Ф. не подымается до гуманистического вольномыслия Рабле. Его сатира ограничена рамками протестантского мировоззрения.

В заключение следует подчеркнуть выдающееся языковое мастерство Ф. Обладая широкой начитанностью, богатым жизненным опытом, Ф. создает язык колоритный, гибкий и богатый. Он питает пристрастие к гротеску, создает причудливый стиль, с прихотливой игрой слов, неожиданными оборотами—нанизыванием чужеродных понятий и пр.

Библиография: I. Произведения Фишарта, изд. Kurz H. (3 Bde, Lpz., 1866—68), Hauffen A. (3 Bde, Stuttgart, 1893—95), избранные произведения (Dichtungen), изд. K. Goedeke, Lpz. (1880).
II. Hauffen A., J. Fischart, 2 Bde, 1921—22; Leitzmann A., Fischartiana, Jena, 1924.

ФИШЕР Куно [Kuno Fischer, 1824—1907]—немецкий историк философии, с конца 1856 по 1872 профессор в Иене, затем до конца жизни — в Гейдельберге. Как мыслитель Ф. один из первых начал в немецкой философии поворот к Канту. Работы Ф. по эстетике и лит-ре: «Диотима, идея прекрасного» (Diotima, die Idee des Schönen, 1849), «О возникновении и формах развития остроумия» (Über die Entstehung und Entwicklungsformen des Witzes, 1871) и широко известные—о Шекспире, о Гёте, о Шиллере, о Лессинге. Метод рассмотрения поэтического творчества у Ф. тот же, что и философского: он оценивает и то и другое прежде всего в связи с историей развития личности автора. В работе о «Фаусте» Гёте (Goethe's Faust, über die Entstehung u. Composition des Gedichts, 1878) Ф. исследует вопрос о возникновении идеи и композиции поэмы, предварительно рассмотрев античные сказания о магах, средневековые о Фаусте, поэмы о нем до Гёте; сопоставляет «Фауста» Гёте с первоначальным наброском поэмы, т. н. «Прафаустом». Ф. отвергает толкования «Фауста» Гёте, исходящие из признания единой идеи, проникающей всю поэму. Такого единства, по Ф., в поэме нет, но в ней есть единство личности и истории развития поэта, так как поэма росла и развивалась вместе с ним. Ф. писал еще об «Ифигении» (Goethe's Iphigenie, 1888), «Тассо» (Goethe's Tasso, 1890), о сонетах Гёте (Goethe's Sonettenkranz, 1896). У Ф. имеются работы о Шекспире—«Шекспир и легенда о Бэконе» (Shakespeare u. d. Bacon-Mythen, 1895), «Развитие характера Ричарда III» (Shakespeare's Charakterentwicklung Richard's III, 1868), «Гамлет» (Shakespeare's Hamlet, 1896). Наиболее значителен этюд о последнем произведении. Ф. ставит себе задачей понять характер Гамлета в связи со всем художественным целым трагедии. По мнению Ф., непосредственное чувство мести, к-рым действительно полон Гамлет, борется в нем с встречным потоком скорбных чувств, с жаждой смерти, вырастающей до мировой скорби, до подлинно пессимистического мировоззрения. В этом именно основание раздвоенности и бездейственности Гамлета, скованности его воли, а не в том, что он будто бы от природы меланхолик или вялый и слабый человек.

Ф. принадлежат статьи о Шиллере, из к-рых отметим этюд «Шиллер как философ» (Schiller als philosoph, 1859), где Ф., с отличающим его даром развивать чужие воззрения как свои собственные, анализирует работы поэта по философии искусства, к-рым придает крупное значение как продолжению и развитию взглядов Канта.

В книге «Лессинг как преобразователь немецкой литературы» (Lessing als Reformator der deutschen Literatur, 1881) Ф. видит в великом представителе немецкого просвещения сочетание критика и художника. Детально анализируются фабула, развитие действия и характеры всех персонажей главных драматических произведений Лессинга. Сопоставляются художественные произведения Лессинга с его критическими и философскими работами.

Литературоведческие этюды Ф. написаны ясно и просто, увлекают стройностью концепций и в свое время имели крупное значение. И теперь еще мимо этих работ нельзя пройти, хотя ограниченность Ф.—философа-идеалиста—сказалась и на его литературоведческих трудах. Ф. не выходит за пределы индивидуальной психологии писателя и имманентного анализа его произведений.

Библиография: I. Из историко-литературных трудов Ф. на русский яз. переведено: Публичные лекции о Шиллере, М., 1890; Г. Э. Лессинг как преобразователь немецкой литературы. Пер. И. Рассадина, 2 чч., М., 1882; «Фауст» Гёте. Возникновение и состав поэмы. Пер. И. Городецкого, изд. 2-е, М., 1887; Самопризнания Шиллера. Публичная лекция, читанная в Иене 4 марта 1857, «Эпоха», 1864, т. XI; «Гамлет» Шекспира, М., 1905.
II. Falkenheim H., K. Fischer und die litterarhistorische Methode, B., 1892. *И. Эдгес*

ФИШЕР Отакар [Otakar Fischer, 1883—]—профессор немецкой лит-ры Пражского ун-та, чешский поэт, переводчик, известный современный критик. Из научных работ Ф. пользуются известностью «Клейст и его творчество» [1913], «Ф. Ницше» [1913] и «Вопросы литературной психологии» [1912]. Целый ряд критических работ Ф. посвящен театру («К драме»—K dramatu, 1919). Ф. переводит Шекспира, Корнеля и др. западноевропейских драматических писателей. Им написана историческая трагедия «Пшемысловцы» (Přemyslovci, 1918), трагедия «Геракл» (Herakles, 1919) и трагикомедия из послевоенной жизни «Часы мира» (Orloj světa, 1921). В своих драматических произведениях Ф. ищет путей к классическому искусству, но в области драмы, как и лирики, он по существу романтик. В лирических произведениях—сборники «Царство мира» (Kralovná světa, 1911), «Озаренные окна» (Ozářená okna, 1916), «Горящий куст» [1917], «Лето» (Léto, 1919), «Круги» [1921], «Голоса» (Hlasy, 1923)—Ф. воспевает любовь и смерть, дает ряд лирических описаний природы, тонко анализирует внутренние противоречия своего «я». В научных работах, критических статьях Ф. типичный эклектик, лишенный единства мировоззрения; в лирике он яркий выразитель мелкобуржуазной стихии—неустойчивой и колеблющейся, тревожимой неразрешимыми для нее социальными проблемами.

Библиография: II. Novák I. a. Novák A., Přehledné dějiny české literatury, Olomouc, 1922; Pallas G. a Zelinka V., Obrasové dějiny literatury české, II, Praha, 1926.

ФЛАМАНДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА.—Ф. л. средневековья и XVI в. так переплетена с северо-голландской (важнейшей частью к-рой она является), что раздельное рассмотрение их невозможно. В XVII и XVIII вв. в период испанского и австрийского господства о Ф. л. также не приходится говорить. Оживление наступило лишь после 1830, когда Фландрия составила часть вновь созданного королевства Бельгии. Отделение Бельгии от Голландии, к к-рой она принадлежала с 1815, усилило потребность в собственной лит-ре, а также в

национальном самоопределении фламандской культуры.

Первым передовым бойцом фламандской национальной культуры был эссеист И. Ф. Виллемс (J. F. Willems, 1793—1846); первым более значительным, хотя и малооригинальным, поэтом—К. Л. Ледеганш (K. L. Ledeganck, 1805—1847), главное произведение к-рого «Три братских города» (De drie Zustersteden, 1846) имеет определенную националистическую окраску. Большой круг читателей приобрел Г. Консциенс (H. Conscience, 1812—1883), автор популярных рассказов. К нему близок более реалистический И. Л. Д. Слиск (J. L. D. Sleezck, 1818—1901). Затем выдвинулись поэты—И. ван Бирс (J. van Beers, 1821—1888) и Т. ван Рисвик (Th. van Rijswijck, 1811—1849). Мастером очерков явился А. Бергманн (A. Bergmann, «Tony», 1835—1874). Во второй половине этого периода выдвигается новеллистка и романистка Виргиния Ловелинг (V. Loveling, 1836—1923). Единственным крупным поэтом этого периода был католический священник Гвидо Гезелле (Guido Gezelle, 1830—1899), находившийся под влиянием лит-ры XVII в., и Старинга [1767—1840], творец очень богатой, ритмически утонченной поэзии природы, к-рая, однако, мало ценилась его современниками. Вождем нового фламандского национального студенческого движения был поэт Альбрехт Роденбах (A. Rodenbach, 1856—1880).

Оживление национального самосознания во Фландрии, наметившееся в конце XIX в., совпало по времени с влиянием голландского лит-ого движения 1880, наложившего отпечаток и на Ф. л. этого времени. Новое течение, начало к-рому было положено в 1893 журналом «Van Nu en Straks» («О сегодняшнем и близком»), стремилось преодолеть узость мелкобуржуазных иллюзий и провинциальную скудость форм Ф. л. Однако значительным влиянием оно не пользовалось.

Жизнь крестьян все еще в основном аграрной Фландрии рисовали с большой любовью и успехом Цириель Бюисс (Cyriel Buysse, 1859—1932) и Стин Стрейвельс (Styn Streuvels, p. в 1872); первый—сын либерального фабриканта, реалистически и с легкой иронией изображал отсталость крестьянства; второй—деревенский пекарь, в произведениях к-рого—смесь реализма и пышной романтики природы. Самым значительным поэтом был мрачный, формально многообразный Карель ван де Вустин (Karel van de Woestÿne, 1878—1929). Как народный поэт имеет большие заслуги Ренэ де Клерк (René de Klercq, 1877—1932), сын крестьянина, к-рый наряду с лирическими стихотворениями сочинял революционные песни и пользовался большой популярностью. После мировой войны он почти ничего не писал.

Типичным интеллигентом-эклектиком и скептиком, взгляды к-рого отчасти отмечены влиянием социал-демократии, является всесторонний Герман Тейрлинк (H. Teirlinck, p. 1879), тонкий стилист и романтик.

Многообещающей книгой «Pallieter» [1916], прославлявшей чувственную радость жизни, дебютировал Ф. Тиммерманс (F. Timmermans, p. 1886), к-рый впоследствии под церковным влиянием стал ханжой и не создал ничего значительного.

Наиболее влиятельным вождем молодого фламандского культурного движения является в настоящее время превосходный критик-эссеист, историк искусства А. Вермейлен (A. Vermeylen, p. 1872).

Нужду пролетариев (Антверпена) и мелкой буржуазии в послевоенное время ярко рисовал Лоде Циленс (Lode Zielens, p. 1901). Хотя работы Циленса проникнуты известной революционной тенденцией, она затеняется его пессимизмом. В условиях послевоенного времени коренится и пессимизм фрейдиста Г. Вальшапа (G. Walschap, p. 1898) и В. Элшота (W. Elschot, псевд. A. de Ridder), к-рый обрисовал с беспощадным сарказмом пустоту мелкобуржуазной жизни.

Библиография: Delepierre J. Ö., A Sketch of the history of Flemish literature..., L., 1860; Watter O., La littérature et la poésie flamandes, Tournay, 1893; Coopman Th., Geschiedenis der Vlaamsche letterkunde van het jaar 1830 tot heden, Amsterdam, 1910; Frings Th., Über die neuere flämische Literatur, Marburg, 1918; Bock E., de, Beknopt Overzicht van de vlaamsche Letterkunde in de 19 eeuv., Antwerpen, 1921; Hamelius P., Introduction à la littérature française et flamande de Belgique, Bruxelles, 1921; Его же, Histoire du mouvement flamand au XIX siècle, Bruxelles, 1924; Ridder A. de, La littérature flamande contemporaine, 1890—1923, Anvers, 1923; Kenis P., Een Overzicht van de vlaamsche letterkunde na «Van nu en Straks», Amsterdam, 1930.

И. К.

ФЛАМАНДСКИЙ ЯЗЫК—голландский или нидерландский язык в современной Бельгии, где на нем говорит большинство населения (ок. 4 млн. из 7) и где он пользуется равноправием наравне с другим государственным языком—французским. Кроме того, Ф. яз. является родным языком жителей округа Дюнкерк департамента Нор во Франции (около бельгийской границы), где на нем говорит ок. 250 тыс. населения, большей частью двуязычного. Литературный Ф. яз. ничем не отличен от нидерландского; среди крестьянского населения, говорящего на фламандском языке, сохраняются местные особенности.

ФЛЕРОВСКИЙ (настоящая фамилия Берви) Василий Васильевич [1829—1918] — известный в свое время публицист и социолог, выступавший также в качестве беллетриста и критика. Сын профессора Казанского ун-та; по окончании в 1849 ун-та служил в министерстве юстиции и имел в виду получить профессорскую кафедру. В 1862 Ф. обратился к царю со смелым письмом-протестом по поводу ареста 13 мировых посредников Тверской губ., сделавших заявление конституционного характера; за это он был арестован, подвергся освидетельствованию умственных способностей и выслан в Астрахань. После этого он долго преследовался правительством: высылался в Сибирь, Вологду, Архангельскую губ., жил под надзором полиции в разных провинциальных городах. В начале 70-х гг. имел связи с революционными кружками чайковцев и долгушинцев; для последних написал в 1873 агитационную брошюру «О мученике Николае и как должен жить человек по закону правды и природы», напе-

чатанную в Швейцарии. В том же году в переделанном виде под заглавием «Как надо жить по закону природы и правды» брошюра была отпечатана Долгушиным летом в дер. Сареево.

Лит-ая деятельность Ф. была весьма разнообразна; он выпускал работы по вопросам социально-философским, экономическим, правовым и пр. Участвовал в «Современнике», «Дне», «Отечественных записках», «Неделе», «Слове», «Русской мысли», «Русской речи», «Устоях» и пр. Часть его работ была издана нелегально за границей и подверглась конфискации в России. Наибольшей популярностью пользовалась его вышедшая в 1869 книга «Положение рабочего класса в России». Другой настольной книгой для революционной молодежи 70-х гг. была его «Азбука социальных наук» [1871]. Книга его «Положение рабочего класса в России» вызвала одобрительный отзыв К. Маркса, подчеркнувшего в ней правдивость изображения русской жизни. Маркс назвал ее «самой важной книгой, вышедшей после „Положения рабочего класса в Англии" Энгельса».

Флеровский был чистокровным идеалистом, убежденным, что для перестройки общественных отношений людям достаточно понять неразумность и несправедливость существующего строя. Ф. решительно отвергал классовую борьбу. Тем не менее он дал сильную критику русских общественных отношений, пропитанную ненавистью к правительству и помещикам, и восхвалял западноевропейский конституционный строй. В 70-е гг. теории Ф. оказывали сильное влияние на энтузиастически настроенных молодых народников. Как лит-ый критик Ф. выступил в 1868 со статьей «Изящный романист и его изящные критики» (подпись «С. Навалихин»), направленной против «Войны и мира» Л. Толстого. Ф. здесь доказывает, что любимые герои автора совершенно лишены нравственного чувства, тупы и необразованны; что в романе дается ряд «возмутительно грязных сцен». Ф. совершенно не понял величайшего создания русской лит-ры.

Ф. написал обширный роман «На жизнь и смерть» [1877], изданный за границей, и несколько повестей («В глуши», 1856, «Галатов», 1879, «Философия Стеши», 1882, «Забытая история», 1880). В романе и в повестях Ф. дал образы революционеров, пропагандируя дорогие ему идеи альтруизма и энтузиазма; много внимания Ф. уделял своей идее создания новой религии, основанной на разуме. Беллетристические произведения Ф., тягучие и многословные, не показывают в нем художественного дарования и не пользовались никаким успехом даже в свое время.

Библиография: I. Кроме названных в тексте: Положение рабочего класса в России, СПБ, 1869; Свобода речи, терпимость и наши законы о печати, СПБ, 1869 (без имени автора); Три политические системы: Николай I, Александр II, Александр III, S. I. [Лондон], 1897 (автобиография в сокращенном виде напечатана в «Голосе минувшего», 1915, III, IV, VI, VII, VIII, IX; 1916, I, II, V—VI. Еще более сокращенное издание «Записки революционера-мечтателя», М.—Л., 1929). II. Аптекман О. В., Вас. Вас. Берви-Флеровский, Л., 1925; Кунклъ А., Долгушинцы, Москва, 1932, стр. 13—21 (вступительная статья Б. Козьмина).

М. Клевенский

ФЛЕТЧЕР Джон [Fletcher John, 1579—1625] и **БОМОНТ** Френсис [Beaumont Francis, 1584—1616]—выдающиеся английские драматурги, современники Шекспира. Ф. происходил из духовной знати. Б.—из старинной дворянской семьи. Оба драматурга тесно связаны продолжительным совместным творчеством, и почти невозможно установить достоверную долю каждого из них в том лит-ом наследстве, к-рое они оставили. С уверенностью можно приписать перу Ф. лишь



Г. Маршалл [1576—1625]. Портрет Флетчера

пьесы, созданные уже после смерти Б., но и тут необходимо учесть безусловное соавторство Мэссинджера. Новейшие исследователи приходят к выводу, что из общего числа 52 пьес, носящих имена обоих драматургов,— одна или две принадлежат перу Бомонта, в 10 написанных совместно с Ф. ему принадлежит большая доля, 15 пьес написаны лишь Ф. и 22 написаны Ф. совместно с другими драматургами (особенно с Мэссинджером), участие же Ф. и Бомонта в авторстве остальных пьес сомнительно. К этому еще следует добавить историческую хронику «Генрих VIII», написанную Ф. совместно с Шекспиром, но обычно приписываемую лишь Шекспиру. Во всяком случае наиболее известные и выдающиеся произведения созданы

Ф. и Бомонтом совместно, как напр. «The Knight of the Burning Pestle» (Рыцарь пламенеющего пестика, 1609—1610, изд. 1613), «Philaster» (Филастер, пост. 1610, напеч. 1620), «The Maid's Tragedie» (Трагедия девушки, пост. 1611, напеч. 1619), «A King and no King» (Король и не-король, пост. 1611, напеч. 1619) и ряд других.

Творчество Ф. и Бомонта, развивавшееся на закате английского Возрождения, в период интенсивного развития буржуазно-пуританской идеологии, глубоко враждебной ренессансному театру, характеризуется эпикурейским отношением к миру, высмеиванием ханжества, скупости и ограниченности буржуазных кругов, фривольной утонченностью и сценической занимательностью.

Произведениям Ф. и Бомонта не свойственна глубина социально-философских проблем шекспировских трагедий, широкая разработка человеческих характеров, простота и реалистическая напряженность драматического действия. Ф. и Бомонт выступают мастерами занимательной интриги, легкого, изящного диалога, проповеди утонченных наслаждений. Поэтому после отмены запрещения театров при реставрации Стюартов Ф. и Бомонту было отдано предпочтение перед Шекспиром: «на каждую возобновленную пьесу Шекспира или Бен-Джонсона приходятся две пьесы Бомонта и Флетчера»—писал в 1666 драматург Драйден.

Решающую роль в пьесах Ф. и Бомонта играет любовь. Она изображается в самом широком диапазоне—от чувственной животной страсти («The Tragedie of Valentinian»—Трагедия Валентиниана, пост. ок. 1614, изд. 1647, Флетчер) до платонической дружбы («The Knight of Malta»—Мальтийский рыцарь, 1618—1619, Флетчер, Мэссинджер). Любовь является основным движущим компонентом интриг как в эротически-фривольных комедиях с неизбежными рогоносцами, так и в патетических трагедиях Ф. и Бомонта.

Помимо грациозной, остроумной и ловкой женщины, умеющей любить и наслаждаться, в творчестве Ф. и Бомонта встречаются женские натуры большого чувства и силы воли: Люцина, не снесшая бесчестия и покончившая с собой («Валентиниан»), Юлия, жена римского заговорщика-тираноборца («The Double Marriage»—Двойной брак, ок. 1620). Но тираноборчество в этой пьесе не характерно для творчества Ф. и Бомонта. Наоборот, в большей части их произведений звучит мотив божественности королевской власти, безоговорочного подчинения королю («Трагедия девушки» и др.). Особенно характерна в этом отношении пьеса «The Loyal Subject» (Верноподданный, 1618, Флетчер), действие к-рой происходит в России во время татарщины. Доблестный воевода подвергается опале со стороны князя, завидующего его военным успехам; несмотря на заслуги, воеводу пытают и приговаривают к смерти, обвиняя в заговоре. Но верный своему долгу воевода во время мятежа солдат, освобождающих его из застенка, спасает князя от неминуемой смерти. Сюжет близок к пьесе Гейвуда «Royall King and Loyal Subject».

Чрезвычайно интересна комедия «Рыцарь пламенеющего пестика», в к-рой высмеиваются вкусы буржуазной публики, ограниченность мещанства (тема, разработанная и в другой комедии «Маленький французский адвокат»—The Little French Lawyer, 1619—1620, изд. 1647), ее стремление к натуралистической драматургии. Двойное действие пьесы, беспрерывная «сцена на сцене» не только чрезвычайно оригинально разработаны, но представляют собою исключительно ценный документ о нравах и обычаях театра того времени, о театральной публике и технике сцены.

Для гедонистического мировоззрения драматургов характерна пьеса «The Spanish Curate» (Испанский священник, пост. 1622, изд. 1647, Флетчер и Мэссинджер), где двойная интрига, с одной стороны, прославляет чувственную любовь в чисто гуманистических тонах, с другой—весело разоблачает плутовство монахов.

Библиография: I. The works of Beaumont and Fletcher ed. by A. Dyce, II vls, L , 1843—1846; ed. by A. Glover a. A. R. Waller, 10 vls (Cambridge English Classics), Cambridge, 1905—1912; Variorum cel. L., Bullen, 1904 (прод.), до 1933 вышло 4 тт.; Испанский священник, пер., обработка и вступ. статья М. Лозинского, Гослитиздат, М., 1935; то же, изд. Цедрам, М.—Л., 1935; Укрощение укротителя, пер. И. Аксенова, в кн.: И. Аксенов, Елизаветинцы, Гослитиздат, М., 1938.

II. Macaulay G. C., Francis Beaumont, a critical Study, L., 1883; Thorndike A. H., The influence of Beaumont and Fletcher on Shakespeare, Worcester, Mass., 1901; Hatcher O. L., J. Fletscher: a study in dramatic method, Chicago, 1905; Brereton J., Le Gay, Marginalia on Beaumont and Fletcher, 2 pts, Sydney, 1906; Gayley C. M., Beaumont, the dramatist, N. Y., 1914; Swinburne A. C., Contemporaries of Shakespeare, ed. by E. Cosse a. T. J. Wise, L., 1919; Sprague A. C., Beamont and Fletcher on the Restoration Stage, Cambridge, 1926; Аксенов И. А., Гамлет и другие опыты в содействие отечественной шекспирологии [...], изд. «Федерация», М., 1930 [стр. 55—64]; Его же, Шекспир, статьи, ч. 1, ГИХЛ, М., 1937 [по указателю]; Его же, Елизаветинцы, П., 1938 (статья «Джон Флетчер»).

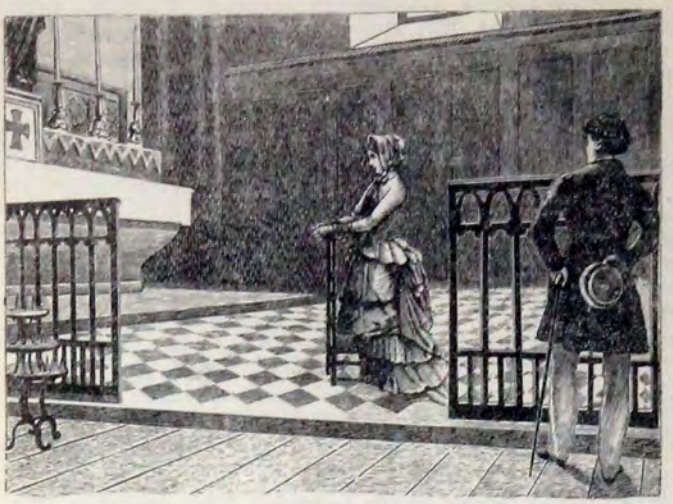
III. Potter A. C., A bibliography of Beaumont and Fletcher, Cambridge, 1890. *М. З.*

ФЛОБЕР Гюстав [1821—1880]—французский писатель, один из классиков буржуазного реализма. Р. в Руане, в семье главного врача городской больницы, являвшегося также землевладельцем. В 1840 сдал экзамен на баккалавра, затем переселился в Париж, чтобы изучать право. В 1843 обнаружилось, что Ф. страдает нервной болезнью, оказавшейся неизлечимой. Он бросил ученье и отправился в путешествие. В 1845 ездил в Италию. В 1849—1850 совершил путешествие на Восток. Возвратившись, поселился в Круассе. В 1879 (за год до смерти) Ф. занял должность хранителя библиотеки Мазарини, являвшуюся в сущности синекурой.

Ф. начал печататься довольно поздно. Ранние опыты его (прозаические отрывки на исторические темы—«Смерть герцога Гиза», «Две руки на короне» и др.) обнаруживают сильнейшее влияние романтиков. Чисто романтической вещью являлась и первая [1849] редакция «Искушения святого Антония» (La tentation de Saint-Antoine). Однако, когда в 1857 появился первый роман Ф.—«Госпожа Бовари» (Madame Bauvary), это произведение заслуженно было признано всей современной и последующей критикой подлинным шедевром реализма. В 1863 вышла «Саламбо» (Sa-

lammbô). В 1869 Ф. выпустил второй роман из современной жизни—«Воспитание чувств» (L'Éducation sentimentale), в 1874—окончательную редакцию «Искушения святого Антония», в 1877—сборник новелл «Три рассказа» (Trois contes), куда вошли: «Простое сердце» (Un coeur simple), «Легенда о св. Юлиане Странноприимце» (La légende de Saint-Julien-L'Hospitalier) и «Иродиада» (Hérodias). Третий роман Ф. из современной жизни «Бувар и Пекюше» (Bouvard et Pécuchet) не был закончен автором.

Ф.—представитель реализма (притом «разоблачающего», критического по отношению к капиталистической действительности) и Ф.—



Е. Або. Иллюстрация к роману Флобера «Мадам Бовари», Париж, изд. 1835

в то же время реставратор «на новой основе» романтического эстетизма. В этом отношении он соратник Теофиля Готье, чья эстетика «искусства для искусства» совершенно совпадает с теоретическими воззрениями и высказываниями Ф. Политические воззрения писателя отчетливо реакционны, но эта реакционность сочетается с отвращением к какой бы то ни было идеализации буржуазной действительности, идеализации, характерной для буржуазных романистов конца XIX—начала XX вв. (П. Бурже, М. Баррес, П. Адан и др.). Такова столь характерная «двойственность» творческого облика Ф.

Изображая в «Госпоже Бовари» и особенно в «Воспитании чувств» движущие противоречия своей эпохи, Ф. решительно отказывает в своих симпатиях и радикальной мелкой буржуазии и пролетариату. Об этом совершенно ясно говорит та картина революции 1848, к-рая нарисована во втором из указанных романов. Массовые движения в изображении Ф.—разгул черни (народ в королевском дворце после бегства Луи-Филиппа). Если прибавить к этому крайне резкие и типично-буржуазные по духу своему высказывания Ф. о Прудоне и других утопических социалистах и требование «сослать на каторгу всех коммунаров», к-рое Ф. выдвигал в 1871,—картина получится достаточно ясная и определенная.

Однако к «типическому представителю» крупной и мелкой буржуазии Ф. испытывает столь же, если не еще более ярко выраженное, непреодолимое отвращение. Писатель не находит в нем ничего, с чем он позволил бы себе примириться. Фон «Госпожи Бовари»—гнетущая скука и пошлость провинциальной буржуазной жизни. То, что фон дается без гиперболизации, без сгущения красок, с документальной точностью, тщательной детализацией в изображении предметов, лиц, даже физиологических состояний, производит особенно сильное впечатление. Буржуазная активность представлена нелепой и бессмысленной (сельскохозяйственный съезд). Характернейший буржуазный «деятель», аптекарь Омэ—как раз тот персонаж, к к-рому автор особенно жесток: об отрицательных чертах Омэ почти нет речи, отталкивающими оказываются как раз его буржуазные добродетели—добропорядочность, семейственность, общительность, трудолюбие, вера в науку и прогресс, либерализм (пресловутые «принципы 89 года»).

«Воспитание» дает еще более развернутую критику буржуазной активности и буржуазного «характера», буржуазного «классового человека». Предпринимательская и общественная деятельность, политическая борьба—все это возня, бессмысленная, ни к чему не приводящая и по-настоящему никому в сущности не нужна. Герой романа Фредерик Моро пользуется симпатией автора лишь постольку, поскольку он бездеятельный и импульсивный человек «чувства». Отвращение Ф. к представителям своего класса так велико, что он не щадит их, даже противопоставляя ненавистной черни. Разгул буржуазного террора в июньские дни показан даже ярче, чем разгул черни в февральские, причем Ф. руководит отнюдь не жалость к пролетариату. Две фигуры, два персонажа оказались здесь почти символическими, ничего не потеряв в своем реализме: в лице г-на Дамбрез Ф. изобразил трусость буржуазии, в лице провинциального ростовщика Рока, с наслаждением убивающего рабочих,—ее жестокость. Наконец, своеобразная сатира на буржуазную культуру, на научную деятельность «буржуазного человека» была задумана в романе «Бувар и Пекюше». Здесь тоже активность оказывается нелепой и не имеющей значения. Все ценности, к к-рым прикасается буржуа, перестают быть ценностями, теряют свой смысл и самую свою сущность.

Творчество Ф.—следующая за Бальзаком и Стендалем ступень в развитии буржуазного «критического» реализма. Однако напрасно искали бы мы у автора «Госпожи Бовари» тех широких обобщений, того художественного постижения основных законов буржуазного общества и его глубоких противоречий, к-рые характеризуют Бальзака. Ф. в гораздо



Г. ФЛОБЕР
С портрета Е. Шампильона

меньшей степени, чем Бальзак, понимает сущность процессов и явлений, имеющих место в буржуазном обществе. Но он гораздо резче, точнее и детальнее видит их внешнюю сторону. Выделение впечатляющей детали—основной метод Ф. Все это дало возможность ряду французских критиков говорить о натурализме Ф., а самим натуралистам 70-х гг. признавать его своим учителем. Однако метод Флобера по сути своей имеет мало общего с методом Золя и его школы: у Флобера натуралистическая «деталь» подчинена общему, человек, «характер» еще остается ведущим, не становится подробностью картины. От натуралистов Ф. отличается еще тем, что мастером критического реализма он становится в значительной степени из ненависти к реальной действительности как враждебной красоте. Эстетическая мотивировка играет весьма значительную роль в антибуржуазной критике Ф. Вульгарность и пошлость буржуазной «нормы» (будней быта), вульгарность и мелкость буржуазных «страстей»—основное, что инкриминирует своему классу автор «Госпожи Бовари» и «Воспитания чувств». Потому и сюжеты этих вещей основаны на противопоставлении главных героев окружающей их действительности. Эмма Бовари рвется к «прекрасному и необычному» из своего провинциального болота. Правда, ее стремлениям дана психологическая мотивировка в плане буржуазной действительности; читателю не возбраняется рассматривать Эмму как женщину, испорченную неподходящим воспитанием и праздностью, тем более, что и ее представления о красивой жизни—нарочито наивны. Но Эмма оправдана в некоем высшем плане, как хотя и наивный, но все же несомненный протест против буржуазной действительности. Недаром изменяется отношение автора и к господину Бовари, романтически полюбившему жену после ее смерти: господин Бовари сам становится интересным и необычным оттого, что в нем уже не остается ничего от нормального буржуазного человека. Так же дан и Фредерик Моро из «Воспитания чувств». Не то важно, что Фредерик оказался в конце концов промотавшим состояние неудачником, а то, что он был способен отвергнуть буржуазное благополучие (брак с г-жой Дамбрез) ради своей оскорбленной любви.

Эстетизм характеризует самую «технику» Ф.: Флобер своеобразно стилизует действительность, намеренно становится в позу созерцателя людей и вещей «издали», любуется их вещной и плотской сущностью.

Все теоретические высказывания Ф. о лит-ре и искусстве, разбросанные преимущественно в его письмах, свидетельствуют о том, что этот мастер буржуазного реализма не желал иметь решительно ничего общего с реалистами как представителями определенной школы. Разумеется, это не может влиять на нашу оценку творчества Ф. в целом. Однако его выпады против реализма и натурализма чрезвычайно показательны. Флобером решительно отрицается социально-воспитательная роль искусства, обосновывается право художника (в данном случае для самого Флобера) уходить от действительности в прошлое, в глубь веков.

К произведениям Ф., в к-рых осуществлено это «бегство от действительности» и которые



Луво-Рувер. Иллюстрация к роману Флобера «Саламбо» (с офорта), Париж

сам он больше всего любил и ценил, относятся «Саламбо», исторический роман из эпохи борьбы Карфагена с Римом, «Искушение святого Антония»—драматическая поэма в прозе (так можно—условно—охарактеризовать это своеобразное по форме произведение) и «Три повести» («Легенда о св. Юлиане Странноприимце», «Иродиада» и даже «Простое сердце»), вещь, в которой момент лирической стилизации преобладает. «Саламбо» представляет собою исключительно интересное сочетание романтического замысла (тема любовного наваждения, экстатической любви вождя наемников-варваров к прекрасной дочери Гамилькара) с реалистическим его воплощением: «карфагенский роман» Флобера стремится быть максимально правдоподобным исторически, археологически, психологически. Метод реализма детали оказывается

вполне применимым к трактовке романтической темы. Конечно, в романе существеннее всего пространные описания празднеств, сооружений, одеяний: реализм детали поставлен на службу чистому эстетству. События именно описываются: битвы, происшествия на пиру варваров, заседание сената даны как развернутые описания, ничем принципиально не отличаясь хотя бы от картины храма Танит. Сама любовь Саламбо и Мато оказывается лишь центральной частью декоративного панно: она не выступает из фона, а сливается с ним. Чисто эстетизирующая установка еще более заострена в «Искушении святого Антония». Совершенно очевидно, что вещь была написана не столько ради философски-пантеистического вывода в конце ее, сколько для красочных и сугубо экстраординарных описаний, переходящих в перечень предметов, имен (богов и мудрецов, фигурирующих в этой поэме) и их атрибутов.

Творчество Ф.-эстета оказалось для дальнейшей эволюции французской буржуазной лит-ры таким же определяющим, как и творчество Ф.-реалиста. Лит-ра конца XIX—начала XX в., отражавшая паразитизм империалистической буржуазии (символизм, эстетство) с ее ставкой на необычность тем и ситуаций, на описательство, на экзотическую, мифологическую и историческую тематику, идет в значительной мере от Ф. Техника «Саламбо» сильнейшим образом повлияла на всю историческую романтику эпохи империализма (и не только, разумеется, французского): Жан Ломбард подражает Ф. в «Византии» и «Агонии», Ибаньес—в «Куртизанке Сонники», даже Маринетти—в своем романе «Футурист-Мафарка». Оскар Уайльд списывает куски «Искушения» и «Иродиады» в знаменитой «Саломее» и в неоконченной драме «La sainte courtisane». Историзму Флобера и его стилизаторству средневековья в «Легенде о св. Юлиане» отдали дань все последующие стилизаторы (даже Анатоль Франс в ряде своих новелл). Его техника описаний повлияла на импрессионистов.

Для нас, конечно, Ф. является в первую очередь мастером реалистического романа и беспощадным критиком современного ему буржуазного общества. Французское буржуазное литературоведение склонно затушевывать критицизм Ф. его артистизмом. Мы, наоборот, подчеркиваем, что критический реализм Флобера составляет одну из ценнейших черт его художественного наследства. Это не значит, что мы можем недооценивать значение «Саламбо» или «Трех повестей». Но для литературы рождающегося социалистического общества Флобер ценен прежде всего как автор «Госпожи Бовари» и «Воспитания чувств».

Библиография: I. Лучшее издание Ф.—Oeuvres complètes, éd L. Conard, P., 18 vls, 1909—1912; то же, нов изд., 1921—1928. Есть издания: A Quantin, 8 vls, P., 1885; A. Lemerre, 10 vls, P., 1874—1885; Oeuvres complètes illustrées, 12 vls, Librairie de France, P., 1921—1925. Издает и переиздает Ф. также Charpentier; Собрание сочинений, 4 тт., изд. Г. Ф. Пантелеева, СПБ, 1896—1898; Полн. собрание сочинений, 5 тт., изд. «Шиповник», СПБ [1913—1915] (вышли тт. 1—4, 8); Собрание сочинений в 10 тт. Под общей ред. А. В. Луначарского и М. Д. Эйхенгольца, Гослитиздат, М.—Л., 1933—1937 (вышли тт. 1—7; лучшее изд., даны новые переводы с рядом вступ. статей и комментариями; т. I. Госпожа Бовари; т. II. Саламбо; т. III. Воспитание чувств; т. IV. Искушение св. Антония; т. V. Три повести; т. VI. Бувар и Пекюше; т. VII. Письма 1830—1854 гг.); Избранные произведения. Редакция, вступительная статья и коммент. А. В. Луначарского и М. Д. Эйхенгольца, Гиз, Москва—Ленинград, 1928; Собрание сочинений, изд. «Красная газета», Ленинград, 1929 (вышли тт. 1, 2 и 4). Кроме того многочисленные издания отдельных произведений Флобера дореволюционных и пореволюционных лет.

II. Литература о Ф. огромна. Наиболее существенное: Sainte-Beuve C. A., Causeries du lundi, t. XIII, P., 1858; Zola É., Les Romanciers naturalistes, P., 1881; Brunetière F., Le roman naturaliste, P., 1883; Его же, Histoire et littérature, t. II, P., 1885; France A., La vie littéraire, 2-e et 3-e séries, P., 1889—1891; Faguet É., Flaubert, P., 1899; Descharmes R., Flaubert, Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857 (thèse), P., 1909; Descharmes R. et Dumesnil R., Autour de Flaubert, 2 vls, P., 1912; Ferrère E. L., L'esthétique de G. Flaubert, P., 1913; Martino P., Le roman réaliste sous le Second Empire, P., 1913; Lemaître J., Les contemporains, 8-e série, P., 1918; Thibaudet A., Gustave Flaubert, P., 1922; Maynial É., La jeunesse de Flaubert, P., 1915; Его же, Flaubert et son milieu, P., 1927; Demorest D. L., L'expression figurée et symbolique dans l'oeuvre de G. Flaubert, P., 1931; Dumesnil R., Gustave Flaubert, P., 1933; [Арсеньев К.], Современный роман в его представителях. Г. Флобер, «Вестник Европы», 1880, VIII; Золя Э., Флобер, как писатель и человек, «Вестник Европы», 1880, VII, и в кн.: Зола Э., Полное собр. соч., т. XLVI—Романисты-натуралисты, Киев, 1904; Красносельский А. И., Из истории стремлений художника (Очерк о Г. Флобере), «Русское богатство», 1897, № 1; Брандес Г., Собр. соч., изд Б. К Фукса, т. XII, Киев, 1903; Плеханов Г. В., Искусство и общественная жизнь, «Современник», 1912, №№ 11 и 12; 1913, № 1 (и в «Сочин.» Плеханова, т. XIV, М., 1925). Из литературы пореволюционного времени, кроме статей при «Собр. соч.» Ф. в изд. Гослитиздата, можно указать: Эйхенгольц М., Поэтика Флобера, вступ. ст. в кн: Флобер Г., «Избранные произведения», М.—Л., 1928; Луначарский А. В., Флобер, там же; Клеман М. К., Г Флобер, в кн.: Французский реалистический роман XIX в., Сб. под ред. В. А. Десницкого, Л.—М., 1932; Эйхенгольц М., Работа над переводом «Иродиады» Флобера, «Красная новь», 1935, VII; Фрид Я., Флобер и страдания молодого Моро, «Литературный критик», 1936, кн 5; Эйхенгольц М., Флобер и французский реализм 50-х годов, «Литературная учеба», 1936, № 3. *Н. Рыкова*

ФЛОРИАН Жан Пьер [Jean Pierre Claris de Florian, 1755—1794]—французский писатель, происходил из обедневшей дворянской семьи, со стороны матери внучатный племянник Вольтера. Место пажа у герцога Пентьеврского, полученное при содействии Вольтера, открыло Ф. доступ в придворно-аристократические круги. В 1788 избран в Академию. В период якобинской диктатуры был арестован, умер вскоре после освобождения. Плодовитый и популярный в конце XVIII века писатель, Ф. в своем творчестве сочетал отдельные черты руссоизма (чувствительность, культ природы) с галантно-аристократическими тенденциями, идущими от стиля рококо (экзотизм, образы античной мифологии, утонченно-изысканные персонажи, пикантность ситуаций). Таковы его пасторали «Галатея» (Galatée, 1783), перевод-переработка одноименной пасторали Сервантеса, «Эстелла» (Estelle, 1788) и др., псевдоисторические романы и поэмы «Нума Помпилий» (Numa Pompilius, 1786), «Гонсальв Кордовский» (Gonzalve de Cordove, 1791), «Вильгельм Телль» (Guillaume Tell, изд. посмертное, в 1802), а также ряд прозаических и стихотворных новелл. Для театра Флориан писал «Арлекинады», лишенные острого комизма комедии масок. Ф. принадлежит «вольный»

перевод «Дон-Кихота» Сервантеса [1799], в котором полностью вытравлена реально-сатирическая струя испанского романа. Несколько особняком стоят «Басни» (Fables) Ф. [1792], продолжающие традицию Лафонтена и при всей своей условности содержащие известные элементы реализма. Широкое признание получил Флориан в России конца XVIII и начала XIX вв. Жуковский перевел «Вильгельма Телля», пасторальную новеллу «Розальба» (М., 1802 и 1817), ряд басен, а также флориановского «Дон-Кихота» (6 чч. 1803—1806).

Библиография: I. Oeuvres complètes, éd. par A. Renouard, 16 vls, 1820; Oeuvres inédites publ. p. G. de Pixérecourt, 4 vls, 1824; Нума Помпилий второй царь римский, пер. Гр. Шиповский, 2 чч., СПБ, 1788 (вышло 3 издания); «Новые новости», СПБ, 1792; Эстелла, пастушеская повесть, пер. Ал-дра Козлова, СПБ, 1789 (имеются и др. переводы), Добрый сын, комедия в 3-х д., пер. Пав. Иванов, СПБ, 1800 и др. См. Роспись российским книгам для чтения из библиотеки Александра Смирдина, СПБ, 1828.

II. Montvaillant A. de, Florian, Sa vie, ses oeuvres, sa correspondance, 1879; Claretie L., Florian, 1889; Sainte-Beuve C. A., Causeries du lundi, v. III, 1857—1862. *Л. Г.*

ФОГАЦЦАРО Антонио [Fogazzaro, 1842—1911]—итальянский писатель. Происходил из дворянской семьи, подвергшейся преследованию со стороны австрийской полиции за патриотические взгляды отца-писателя и эмигрировавшей из Винченцы в Турин. Фогаццаро дебютировал как поэт. К 1874 относится его поэма «Миранда» (Miranda, 1874). В 1876 появился сборник религиозных стихов «Valsolda» [1876]. Однако наибольший интерес представляют романы Ф., в к-рых он выступал как основоположник и крупнейший представитель идеалистического психологического романа в Италии. Таковы его романы: «Мальомбра» (Malombra, 1881), в котором отражен быт уходящей аристократии; «Даниеле Кортис» (Daniele Cortis, 1885); «Тайна поэта» (Il mistero del poeta, 1887) и др. В романах Ф. заметная роль отводится случаю, определяющему судьбу героев («Мальомбра»), в них развиваются идеи оккультизма и спиритизма. Значительнейшее произведение Ф.—роман «Отживший мирок» (Piccolo mondo antico, 1895) (первая часть трилогии), в котором события развертываются на фоне провинциальной жизни Италии середины XIX в. В романе нашел отражение рост национально-освободительного движения, показаны притеснения австрийцев и пр. В центре произведения—судьба супругов Майрони, их переживания, разногласия, возникающие на почве различия их философско-религиозных взглядов и темпераментов. Утопические мотивы звучат в романе «Современный мирок» (Piccolo mondo moderno, 1900) (вторая часть трилогии), герой к-рого Пьер Майрони решает передать свое имущество в общинное пользование крестьянам, будучи уверен, что «если в разных местах образуются подобные общины, то они послужат несомненно источником общественного оздоровления». Излагая утопию Пьера, Ф. зовет к идеализированному прошлому, видя в земле источник всех благ человечества. Последняя часть трилогии—роман «Святой» (Il santo, 1906)—повествует о дальнейшей участи Пьера Майрони, ставшего братом Бенедетто; в его уста вложены мысли Ф. о переустройстве современного общества на христианских началах. Брат Бенедетто преждевременно гибнет, не осуществив своих идеалов, но успевает «обратить на путь истины» свою возлюбленную, Жанну Дессаль. Роман «Святой» был запрещен и внесен в Index. В 1911 появился последний роман Ф. «Лейла» (Leila), в к-ром описана борьба церкви и разных людей вокруг наследства богатой девушки Лейлы; судьба героини завершается браком и отказом от богатства. Простая трудовая жизнь и любовь к ближним, соединенная с верой в бога,—предел стремлений героев «Лейлы». Натуралистические приемы, использование диалектов для более полной обрисовки персонажей—позволяют говорить о близости Ф. к «веризму» и «реджионализму».

Перу Фогаццаро принадлежит также несколько сборников новелл. Многие произведения Ф. переведены на европейские языки, в т. ч. и на русский.

Библиография: I. Собрание сочинений. Т. I. Отживший мирок. Ч. 1. Пер. Т. Герценштейн. С предисл. В. М. Фриче, изд. «Современные проблемы», М., 1911; Вера. Новеллы, изд. кн-ва «Атенеум», М., 1912; Героический мирок, СПБ, 1896 (то же, что «Отживший мирок»); Исчезнувшие тени, роман, СПБ, 1899; Святой, в журн. «Вестник Европы», 1906, I—IV.

II. Иванов М. М., Очерки современной итальянской литературы, Петербург, 1902; Зиновьева Э., Кастовые тенденции в современной художественной литературе, «Образование», 1903, I—II, IV; Луначарский А. В., Поэт неокатолицизма, «Киевск. мысль», 1910, № 353, 22 дек.; Фриче В. М., Поэт отжившего мирка—предисл. к русск. перев. «Отжившего мирка», Москва, 1911; Rumor S., A. Fogazzaro, Milano, 1920 [дана лит-ра]; Croce B., Letteratura della nuova Italia, IV, Bari, 1929, p. 129—140; Donadoni E., A. Fogazzaro, Napoli, 1913; Gallarati-Scotti T., La vita di A. Fogazzaro, Milano, 1920; Leo U., Fogazzaro's Stil und der simbolistische Lebensroman, Heidelberg, 1928; Molmenti P., A. Fogazzaro, Milano, 1900; Donadoni E., A. Fogazzaro, Napoli, 1913. *Д. М.*

ФОЛЕНГО [Folengo Girolamo]—в монашестве Теофило, писал под псевдонимом Merlin Cocai [1496—1544]—итальянский писатель. Ф. получил образование в Мантуе и Болонье, после чего вступил в бенедиктинский орден. В 1515 Ф. бежал из монастыря со своей возлюбленной и лишь в 1534 окончательно вернулся к бенедиктинцам. Являясь крупнейшим представителем макароническ ой поэзии, Ф. оказал значительное влияние на литературу своего времени, его воздействие испытали Рабле и Фишарт. Протестуя против засилия рыцарской поэмы и ее канонов, Ф. в юмористических поэмах поднялся до прямого обличения современности, особенно резко нападая на монашество и духовенство и отмечая пагубность бесконечных междоусобий для Италии. В трех книгах ранней своей поэмы «Moschaea» (Ужасная война мух и муравьев), во многом подражающей «Батрахомиомахии», Фолен го говорит о раздорах итальянских князей, опустошающих государство. Описания осады крепости, сражения муравьев и их союзников (блох, клопов, пауков с мухами, находящими помощь со стороны бабочек, комаров и слепней), полны забавных деталей. Война заканчивается поражением мух, хотя их герой, навозный жук, дорого продает жизнь, уничтожив множество врагов. К этому периоду

относится пародия Ф. на пасторальную поэзию «Zanitonella». Основной удар произведения направлен против петраркистов и модных лит-ых увлечений. Крупнейшее произведение Ф. пародийная поэма «Macaronea» или «Baldus» имеет несколько редакций: 1-я [1517] содержит 17 песен (книг), 2-я [1521] состоит из 25 песен, 3-я [1539—1540] и посмертная [1552]. Сохраняя в своей поэме традиции «Морганте» Л. Пульчи, Фоленго дал образец пародии на рыцарскую поэму. Герой поэмы Бальдус, сын Гвидо, из рода Ринальдо Монтальбанского, и Бальдовины, дочери Карла Великого, лишившись матери, был воспитан в бедности; рано проявив свои воинственные наклонности, Бальдус сошелся с великаном Фракассом, родственным Морганте Пульчи, Чингаром (близким к Маргутте того же Пульчи) и получеловеком, полусобакой Фалькетто. Освобождение Бальдуса из тюрьмы Чингаром, переодевшимся монахом, рассказ о гостинице для направляющихся в ад грешников, подвиги Фракасса, проделки Чингара переданы весело и убедительно. Реализм бытовых сцен переплетается с суровыми диатрибами по адресу монашества и церкви. С большой едкостью говорит Ф. о схоластах и их учености. Тщательная обработка макароронических гекзаметров «Бальдуса», подкупающий реализм, острая и веселая сатира определяют успех поэмы, переведенной уже в 1606 (с изд. 1552) на французский яз., с поучительным указанием, что Ф.—«prototype de Rabelais», а позже и на др. языки, в том числе на турецкий. В поэме «Orlandino» [1526], посвященной юности Роланда и написанной октавами, Ф., скрывшийся под псевдонимом Limerno Pitocco, занял позицию, близкую к Лютеру (нападки на торговлю индульгенциями, мысли о вере, монашестве, молитвах и пр.). Составленная из кусков итальянских, латинских и макароронических стихов, вперемежку с прозой, поэма «Caos del Triperuno» [1527], полная аллегорий и туманных мыслей, знаменует отход Ф. от критики церкви и существующих порядков; в последние годы жизни Ф. написаны: покаянная поэма «Umanità del figliuol di Dio» [изд. 1553], в октавах, посвященная «достойным бойцам во имя Христово», три трагедии (Cecilia, Cristina, Catarina), мистерия и др.

Библиография: I. Le Maccheronee a cura di A. Luzio, 2 ed., Bari, 1928; Opere italiane, 3 vls, Bari, 1911—14. II. Renda U., Nuove indagini sul Folengo, «Giornale storico della letteratura italiana, v. XXIV, p. 33 и след.; Его же, Sul Caos del Triperuno, Palermo, 1896; De Sanctis F., Storia della letteratura italiana, cap. XIV; Luzio A., Studi folenghiani, Firenze, 1899; Zumbini B., Vita raesana e cittadina nel poema del Folengo, «Raccolta d'Ancona», Firenze, 1901; Biondolillo F., La Macaronea di Merlin Cocai, Pallermo, 1911; Parodi E. G., Poeti antichi e moderni, Firenze, 1923. *Д. Михальчи*

ФОЛЬКЛОР — художественное творчество широких народных масс, преимущественно устно-поэтическое творчество. Термин впервые был введен в научный обиход в 1846 английским ученым Вильямом Томсом.

В буквальном переводе Folk-lore означает: народная мудрость, народное знание. Этим термином сначала обозначали только самый предмет науки, но иногда стали им называть и научную дисциплину, этот материал изучающую; однако последнюю правильнее называть фольклористикой.

Помимо термина «фольклор» в научном обиходе разных стран встречаются и другие термины: немецкий—Volkskunde, в более узком значении слова—Volksdichtung; французский—Traditions populaires. В XIX в. у нас господствовал несколько расширительно толковавшийся термин «народная словесность» или «народная поэзия».

Художественное и историческое значение Ф. было глубоко раскрыто А. М. Горьким, высказывания которого имеют руководящее значение в разработке основных проблем фольклористики. В своем докладе на Первом съезде советских писателей Горький говорил:

«Я снова обращаю ваше внимание, товарищи, на тот факт, что наиболее глубокие и яркие, художественно совершенные типы героев созданы фольклором, устным творчеством трудового народа. Совершенство таких образов, как Геркулес, Прометей, Микула Селянинович, Святогор, далее—доктор Фауст, Василиса Премудрая, иронический удачник Иван-дурак и, наконец,—Петрушка, побеждающий доктора, попа, полицейского, чорта и даже смерть,—все это образы, в создании которых гармонически сочетались рацио и интуицио, мысль и чувство. Такое сочетание возможно лишь при непосредственном участии создателя в работе творчества действительности, в борьбе за обновление жизни» (М. Горький, Советская литература, доклад на I Всесоюзном съезде советских писателей, М., 1935, стр. 12).

Ф.—поэтическое творчество, вырастающее на основе трудовой деятельности человечества, отразившее в себе опыт тысячелетий. Ф., будучи древнее письменной литературы и передаваясь из уст в уста, из поколения в поколение, является ценнейшим источником для познания истории каждого народа, на какой бы ступени общественного развития он ни стоял. На том же съезде писателей А. М. Горький обратился к писателям Кавказа и Средней Азии: «Начало искусства слова—в фольклоре. Собирайте ваш фольклор, учитесь на нем, обрабатывайте его. Он очень много дает материала и вам, и нам, поэтам и прозаикам Союза. Чем лучше мы будем знать прошлое, тем легче, тем более глубоко и радостно поймем великое значение творимого нами настоящего». М. Горький подчеркивает в Ф. его трудовое и коллективное начало, материалистическую и реалистическую его основу, его художественную мощь. Выделяя специфические черты, присущие устной народной поэзии, М. Горький в то же время не противопоставляет Ф. письменную художественную лит-ру как обособленные друг от друга явления. В народном творчестве он видит ту глубокую и плодотворную почву, на к-рую опирались в сущности все величайшие произведения лит-ры.

Ф. поэтический нельзя рассматривать изолированно от других проявлений духовной культуры. Устная народная поэзия тесно связана с областями народного сценического искусства (мимика, жест, драматическое действо—при исполнении не только так наз.

«народной драмы» и драматизированных обрядов—свадебных, похоронных, земледельческих, хороводов и игр, но и при сказывании былин, сказок, при исполнении песен), хореографического искусства (народные танцы, пляски, хороводы), музыкального и вокального искусства. Следовательно, фольклористика включает некоторые разделы таких дисциплин, как театроведение, хореография, музыковедение (раздел его, называемый «музыкальной этнографией» или «музыкальным Ф.»). Вместе с тем Ф. не может быть изучаем без помощи лингвистики, без изучения того диалекта, говора, на котором создаются данные устно-поэтические произведения. Однако фольклористика есть прежде всего часть литературоведения, а Ф. есть часть словесного искусства. Ф., как и письменная художественная литература, является словесно образным познанием, отражением общественной действительности. Но создание Ф. народными массами, условия бытования Ф., характер художественного творчества в докапиталистическую пору, когда сложилась значительная часть дошедшего до нас старого Ф., определили известные особенности Ф. по сравнению с письменной художественной лит-рой. Коллективное начало в Ф., анонимность большинства фольклорных памятников, значительная роль традиции в Ф.—все это откладывает свой отпечаток на Ф. и обусловливает известные особенности его изучения.

Фольклористика как наука существует с небольшим сто лет. Возникновение ее не как случайного и любительского собирания устных поэтических материалов и их литературной обработки (столь характерных явлений для Европы конца XVIII в., а для России в первые десятилетия XIX в.), а как научного изучения Ф. относится к первому десятилетию прошлого века. Зарождение фольклористики тесно связано с тем широким направлением в области философии, науки и искусства начала XIX в., к-рое получило название романтизма. В идеалистической романтической философии того времени большой популярностью пользовалось утверждение, что история народа определяется не волей отдельных личностей, но есть проявление его «духа», выражением к-рого являются и все области коллективного творчества, где творец—сам народ (язык, мифология, Ф.).

Специальные науки тоже отражали эти тенденции. Особенно ярко отразила их лингвистика того времени; именно в то время зарождается сравнительное языкознание (*см.* «*Языкознание*»).

В издании первых романтических публикаций Ф. явно просвечивают конкретно-политические цели. Для уяснения их стоит только принять во внимание, что эти первые публикации совпадают по времени с наполеоновскими войнами. Таков знаменитый сборник народных немецких песен, составленный поэтами Арнимом и Брентано, «Des Knaben Wunderhorn» (3 Tle, Heidelberg, 1806—1808), «Die deutschen Volksbücher» Гёрреса (Heidelberg, 1807) и наконец «Kinder und Hausmärchen» братьев Гримм (2 Bde, B., 1812—1814).

Руководящую роль в собственно научной разработке Ф. в эпоху романтизма играли братья Вильгельм и Яков Гриммы (особенно Яков). В своих общих теоретических рассуждениях и в работах по частным вопросам истории права, языка, литературы фольклора Яков Гримм руководился, по его собственному признанию, «патриотическими целями». При изучении фольклора Гримм пользовался тем же сравнительным методом, каким руководился в работах по языку. Сходные явления в Ф. европейских народов Яков Гримм и все его последователи объясняли унаследованием общего поэтического богатства от единого «праиндоевропейского» предка. Стремясь вскрыть наиболее древние черты в сказках и сказаниях, Гримм и его последователи в произведениях устной поэзии главное внимание обращали на остатки религиозных представлений; интерес к мифам особенно возрастает, когда последователями Гримма выступают санскритологи (А. Кун, М. Мюллер), пытавшиеся найти истоки европейского фольклора в ведийских гимнах и заклинаниях; отсюда и сама школа Гримма получила в истории науки название школы «мифологической». С наибольшей полнотой взгляды Гримма на природу устной поэзии и на историю ее развития с древнейших времен изложены им в книге «Немецкая мифология» [1835]. Взгляды Гримма в дальнейшем были развиты в середине XIX в. в трудах его последователей—немецких ученых Куна, Шварца, Маннгардта, английского ученого Макса Мюллера, французского—Пикте и русских ученых Ф. И. Буслаева, А. Н. Афанасьева и О. Ф. Миллера.

В России, как и в Германии, «мифологическая» школа тоже была первым этапом в развитии научной фольклористики. Как и в Германии, научным разысканиям предшествовал период романтического собирания «народной поэзии» и использования ее в художественных целях (фольклорные темы у Жуковского, Пушкина, раннего Гоголя и др.). Страстное увлечение П. В. Киреевского собиранием народных песен дало громадные результаты. Киреевский, как и другие представители славянофильства, в своих увлечениях руководился настроениями, близкими к немецкому националистическому романтизму. Киреевский и другие славянофилы были не столько учеными, сколько преимущественно публицистами. В России первыми подлинно учеными фольклористами были Ф. И. Буслаев и А. Н. Афанасьев. Объем и характер деятельности Буслаева очень напоминает деятельность Якова Гримма. Он был одновременно и языковедом, и историком национальной лит-ры и народной словесности. Буслаев, в основном, приложил к русскому и вообще славянскому материалу методологические приемы и теоретические установки мифологической школы. Взгляды Буслаева на народную поэзию были изложены со всей отчетливостью в его книгах: «Исторические очерки русской народной словесности и искусства» (2 тт., СПБ, 1861) и «Народная поэзия» (СПБ, 1887). Наиболее крайним и горячим сторонником мифологической школы в России был

А. Н. Афанасьев. Ему в значительно большей степени, чем Буслаеву, были свойственны все те увлечения лингвистическими и мифологическими сближениями, которые приводили к фантастическим построениям многих европейских мифологов. Свои многочисленные статьи по мифологии Афанасьев в систематизированном и обработанном виде объединил в знаменитом трехтомном труде «Поэтические воззрения славян на природу» (М., 1865—1869). Афанасьеву принадлежит также заслуга в составлении первого научного сборника русских сказок «Народные русские сказки» (1-е изд. в 8 вып., М., с 1855—1863). Крупным представителем мифологической школы в России был также Орест Федорович Миллер. В своей громадной по размерам книге «Сравнительно-критические наблюдения над слоевым составом народного русского эпоса. Илья Муромец и богатырство киевское» (СПБ, 1869) Орест Миллер применил к толкованию русского былевого эпоса принципы мифологической школы, но с такой прямолинейностью и отсутствием критического такта, что не только противники ее, но даже сторонники должны были указать на чрезмерные увлечения автора. В духе мифологической теории написаны и многие работы харьковского ученого А. А. Потебни, ряд своих трудов посвятившего раскрытию конкретных поэтических образов в народных песнях.

С изменением социально-экономической жизни в Европе к 60-м гг. XIX столетия, с развитием промышленности, усилившейся экспансией европейского капитала, с развертыванием колониальной политики европейских государств стали получать все большее значение вопросы торгово-финансовой, политической и культурной связи с внеевропейскими странами. Открылись новые миры, представлялась необходимость дать объяснение вновь открытым фактам, в частности и в Ф. Напр. оказалось совершенно невозможным объяснить сходство сюжетов в сказках разных народов происхождением их от общего предка. Должна была появиться и новая попытка объяснить это сходство. Такую попытку дал немецкий ученый Бенфей. В 1859 он издал с немецким переводом сборник индусских рассказов «Панчатантра» (VI в. н. э.), снабдив издание большим предисловием, к-рому суждено было стать поворотным пунктом в развитии фольклористики. Бенфей указал на поразительное сходство санскритских сказок с европейскими и со сказками других, неевропейских народов. Сходство сюжетов, по мнению Бенфея, вызвано не родством народов, а культурно-историческими связями между ними, заимствованием; отсюда названия теории Бенфея—«теория сравнительная», «теория заимствования», «миграционная теория», «теория странствующих сюжетов», «бродячих сюжетов».

Основным резервуаром, откуда европейские народы черпали материалы для поэтического творчества, по мнению представителей бенфеевской школы, являлась древняя Индия.

В течение нескольких десятилетий эта теория пользовалась большим успехом. В лагерь бенфеистов перешел и ряд сторонников мифологической школы, напр. Макс Мюллер, в России—Буслаев, написавший яркий очерк в духе нового направления: «Перехожие повести и рассказы» (сб. «Мои досуги», ч. II, М., 1886). Страстно, с большими преувеличениями отстаивал бенфеевскую точку зрения известный художественный критик В. В. Стасов в своей статье «Происхождение русских былин» («Вестник Европы», 1868, №№ 1—4, 6 и 7, перепеч. в т. III Собр. соч. Стасова, СПБ, 1894).

В духе теории заимствования в течение долгого времени работал и знаменитый академик А. Н. Веселовский. Таков напр. его труд «Из истории литературного общения Востока и Запада. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине» (СПБ, 1872). В духе той же школы заимствования написал свою первую большую работу по русскому Ф. академик В. Ф. Миллер («Экскурсы в область русского народного эпоса», М., 1892). В направлении этой же школы работали А. И. Кирпичников («Опыт сравнительного изучения западного и русского эпоса». Поэмы ломбардского цикла, М., 1873), академик И. Н. Жданов («К литературной истории русской былевой поэзии», Киев, 1881, «Русский былевой эпос», СПБ, 1895, и др.), М. Г. Халанский («Южнославянские сказания о кралевиче Марке в связи с произведениями русского былевого эпоса». Варшава, 1893—1895), А. М. Лобода («Русские былины о сватовстве», Киев, 1904) и мн. др.

Настойчиво, но без должной методологической осторожности, отстаивал восточное происхождение европейского героического и сказочного эпоса известный путешественник по Сибири Г. Н. Потанин («Восточные мотивы в средневековом европейском эпосе», М., 1899).

Несмотря на огромное влияние теории заимствования на фольклористику всех стран, все же постепенно обнаруживались и слабые ее стороны: поверхностное, недостаточно осторожное пользование приемами сравнения сюжетов и склонность говорить о заимствовании лишь на основе общего сюжетного сходства в легендах, сказках, былинах. При этом упускалось из виду, что суть дела не в сюжетной схеме только, а в художественном произведении, взятом в целом, со всеми особенностями его идеологии и художественной формы.

Некоторые исследователи, например французский ученый Жозеф Бедье, автор монументального исследования «Фабльо» (Париж, 1893), высказывали общую скептическую мысль о безрезультатности изысканий по миграции сюжетов. Однако далеко не все фольклористы конца XIX и начала XX в. разделяли этот пессимизм.

Так напр. известный русский ориенталист академик С. Ф. Ольденбург решительно возражал против категорических утверждений Бедье и доказывал возможность в отдельных случаях довольно точно устанавливать заимствования и путь миграции сюжетов.

Когда исследователи Ф. встретились с многочисленными случаями поразительных сов-

падений в творчестве не только не родственных друг с другом народов, но и далеко отстоявших друг от друга географически и исторически, то оказалось совершенно невозможным объяснять эти совпадения заимствованием. Исключительное значение этнографические, лингвистические, фольклорные изучения приобрели в Великобритании и Соединенных штатах в силу огромных колониальных захватов, произведенных названными государствами. В результате накопившихся наблюдений английским ученым Тейлором (автором известной книги «Первобытная культура») и его последователем шотландским ученым Ленгом была выдвинута новая теория для объяснения сходства сюжетов и мотивов у самых разнообразных народов. Эта теория получила название теории «антропологической». Она основывалась на положении, что все народы проходят в общем одинаковые пути развития и поэтическое творчество их совершается по одинаковым законам психологии, следовательно, совершенно естественно допустить самостоятельное зарождение поэтических сюжетов у самых различных народов в самых отдаленных друг от друга географических пунктах. Поэтому теория эта называется еще «теорией самозарождения». Большое значение придавала антропологическая школа т. наз. «пережиткам» или «реликтам», т. е. остаткам в поэзии элементов более ранних культур.

За последние десятилетия принципы антропологической школы в Англии проводились в трудах известного этнолога и историка Джемса Фрезера [автора фундаментальной работы о первобытной религии «Золотая ветвь», на английском языке (1890, то же, 3 изд., в 12 тт., 1911—1915); на русский язык переведено ее сокращенное издание, М., 1928, в 4-х вып.]. В своих трудах Джемс Фрезер исключительно большое значение придает магии, игравшей, по его убеждению, чрезвычайно большую роль в первобытных обрядовых действиях и в связанных с ними песнях и других видах Ф. В XX в. на германской почве антропологическая теория получила некоторую переработку в трудах известного психолога Вильгельма Вундта (особенно в его многотомной «Психологии народов»), а также у немецких фольклористов Лайстнера и фон-дер-Лейена.

У последних эта теория модифицировалась в теорию «психологическую». Большое значение в процессе создания поэтических образов и фабул представителями этой школы отводилось состояниям сна и галлюцинаций. Одной из разновидностей психологической школы был т. наз. «фрейдизм».

В России антропологическая и психологическая школы не получили сколько-нибудь заметного развития, если не считать, что многие результаты антропологической школы были использованы в оригинальном учении академика А. Н. Веселовского.

А. Н. Веселовский, начавший свою научную деятельность в духе бенфеевской школы заимствования, а затем освоивший положения антропологической школы, сочетая их с принципами эволюционной теории Дарвина, с теорией Спенсера, сделал попытку нарисовать общую картину развития поэтических видов. В своем теоретическом (неоконченном) труде: «Три главы из исторической поэтики», написанном им в 1898—1899 («ЖМНП», 1899, №№ 3—5, и отд. отт., СПБ, 1899, перепеч. в Собрании сочинений А. Н. Веселовского, серия 1, т. I, СПБ, 1913), Веселовский использовал грандиозный материал мирового Ф. и сделал попытку установить закономерность развития поэзии на первых стадиях человеческой культуры, когда разные виды искусства не были еще отделены друг от друга и когда само искусство было тесно слито с производственно-практической деятельностью человека и религиозно-магическими моментами. Он прослеживал, как поэзия в своем развитии движется от синкретизма к отдельным, самостоятельным видам искусства, а внутри поэзии совершается постепенная дифференциация родов (эпос, лирика, драма) и их видов, путем постепенного высвобождения их из обрядово-магического комплекса. Параллельно с раскрытием процесса от синкретизма к дифференцированным видам поэзии Веселовский устанавливал развитие поэтического творчества по линии «от певца к поэту». При всем богатстве сделанных Веселовским конкретных наблюдений его теория в целом не может считаться правильной, т. к. эволюция поэтических форм им раскрывалась имманентно, хотя в отдельных случаях самый материал подводил его к постановке проблем о связи лит-ры с общественным развитием.

Научная теория Веселовского является одним из наиболее ценных элементов наследства, которое осталось от буржуазной науки о Ф. К сожалению, работы Веселовского до сих пор еще мало изучены марксистским литературоведением.

Другим крупным явлением буржуазной фольклористики следует считать так наз. «историческую школу» во главе с академиком В. Ф. Миллером. Школа эта занимала господствующее положение в русской науке о фольклоре, начиная с середины 90-х гг. вплоть до Великой Октябрьской социалистической революции и даже в первые годы после нее. Историческая школа не стремилась, подобно мифологической, искать истоков фольклорных явлений в прародине или в праязыке. В основе исторической теории лежало установление конкретных связей фольклора с историей русского народа. Исходной точкой всякого фольклорного произведения, по мнению представителей этой школы, является какой-либо исторический факт. По формулировке В. Миллера, в Ф. наблюдаются встречные процессы: поэтизация исторического факта и историзация поэтического сюжета. Первые опыты исторического объяснения русского Ф. были сделаны еще задолго до основных работ Миллера, напр. Л. Н. Майковым («О былинах Владимирова цикла», СПБ, 1863), Н. П. Дашкевичем («К вопросу о происхождении русских былин. Былины об Алеше Поповиче и о том, как перевелись богатыри на святой Руси», Киев, 1883) и М. Г. Халанским («Великорус-

ские былины киевского цикла», Варшава, 1885). В. Миллер, как было уже указано, в течение многих лет работал в направлении школы заимствования, но с середины 90-х гг. стал печатать статьи, исходя из принципов «исторической школы». Статьи эти были им объединены в три больших тома «Очерков русской народной словесности» [т. I, М., 1897, т. II, М., 1910, т. III (посмертный), М.—Л., 1924]. В своих «Очерках», посвященных изучению истории отдельных былин, он шел от современности в глубь истории, пытаясь при таком ретроспективном рассмотрении последовательно «снимать» отдельные ряды «наслоений» или «напластований» былины и восстанавливать гипотетически ее первоначальный вид.

Доказательства, так же как и некоторые его сопоставления с фактами исторического и лит-ого порядка, бывали натянуты и далеко не всегда убедительны. То же следует сказать и о методе в работах его учеников и последователей: А. В. Маркова («Из истории русского былевого эпоса», вып. I, М., 1905, и вып. II, М., 1907), С. К. Шамбинаго («Песни времени царя Ивана Грозного», Сергиев Посад, 1914, и др.), Б. М. Соколова [«Исторический элемент в былинах о Даниле Ловчанине», «Русский филологический вестник», 1910, «Шурин Грозного удалой боец Мамстрюк Темгрюкович» («ЖМНП», 1913, № 7) и др.].

Выступление «исторической школы» имело известную положительную сторону, поскольку оно было направлено против одностороннего увлечения теорией заимствований и ставило своей задачей связать Ф. с историей народа.

Но исторические построения Миллера и его учеников исходили из ошибочного, ненаучного понимания исторического процесса; в дальнейшем же ошибки школы были усугублены попытками вульгарно-социологической интерпретации истории Ф.

Итогами работ Миллера и исторической школы воспользовался В. А. Келтуяла для своего «Курса истории русской литературы» (ч. I, кн. 1, СПБ, 1906; ч. I, кн. 2, СПБ, 1911).

В этом курсе (особенно во втором его выпуске) Келтуяла, опираясь частично на отдельные высказывания Миллера, выставил в категорической форме глубоко неправильное положение, будто бы русский былинный эпос, а также и все другие виды русского Ф. созданы были не народом (т. е. трудящимися массами), а господствовавшими в эпоху феодализма классами. Этими своими высказываниями Келтуяла, как он думал, становился на материалистическую точку зрения и бросал вызов романтико-славянофильским и народническим тенденциям в фольклористике.

В. Миллер в поздних своих работах, в свою очередь уже под влиянием Келтуялы, также выдвинул проблему о социальном генезисе русского эпоса, проблему, к-рая раньше не привлекала его большого внимания. Он также стал подробно доказывать мысль о военно-дружинной аристократической и купеческой среде, создавшей в своих интересах тот эпос, к-рый будто бы лишь впоследствии стал достоянием «народа».

Этот взгляд Миллера стал общепринятым в русской дооктябрьской науке, гл. обр. в отношении русского былинного эпоса. Антинародность и неправильность этой трактовки Ф. была доказана за последнее время нашей советской критикой и фольклористикой.

В настоящее время, как и раньше, Ф. используется буржуазией всех стран в ее классовых целях. В Западной Европе и Америке известен целый ряд разветвленных научных направлений, которые, однако, в своем большинстве являются эпигонами вышеупомянутых фольклористических школ. Наибольшим распространением пользуется один из вариантов теории заимствования, так наз. «финская школа» во главе с умершим в 1933 гельсингфорсским профессором К. Кроном. Он в 1907 совместно с шведским ученым Сидовым и датским ученым Акселем Ольриком организовал международную федерацию фольклористов «Folklore Fellows», к-рая стала издавать научно-исследовательскую серию «Folklore Fellows Communications», или сокращенно «FFC». Одной из главных задач, поставленных себе федерацией, было изучение сказочных, легендарных и героических сюжетов, определение отправных пунктов возникновения и географических путей распространения их. Типичными образцами монографических работ, выполненных в духе финской школы, могут считаться работы бывшего казанского профессора, теперь профессора в Тартау, Вальтера Андерсона [«Император и аббат. История одного анекдота»—по-русски, т. I, Казань, 1916, на немецком языке, Helsingfors, 1923]. Из русских фольклористов в том же направлении финской школы работал ученик Андерсона—Н. П. Андреев. Основные положения финской школы изложены были в книге Карла Крона «Die folkloristische Arbeitsmethode» (Oslo, 1926).

Если теоретические и методологические установки финской школы не могут не вызвать решительных возражений с точки зрения марксистской фольклористики как установки эпигонствующего бенфеизма, доведенного до формалистической утрировки, то чисто техническая сторона работы скандинавских фольклористов должна быть оценена достаточно высоко.

Один из крупнейших учеников К. Крона—Анти Аарне—составил в 1911 «Verzeichnis der Märchentypen» (Указатель сказочных сюжетов, 1911), к-рый в настоящее время стал международным пособием по систематизации сюжетных схем. Его перевел на русский язык и соответствующим образом переработал, подведя под этот указатель все главнейшие сборники русских сказок, Н. П. Андреев (Н. П. Андреев, «Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне», Л., 1929). По примеру Аарне американский ученый Томсон составил многотомный указатель сказочных мотивов разных народов мира (Stith Thompson, Motif Index of Folk-Literature, vol. I—VI, 1932—1936). В настоящее время сами представители финской школы признали, что их теория и методология зашли в тупик. Предлагаемый Сидовым переход от сравнительного анализа международных сюжетов к анализу

сюжетов Ф. лишь одной национальности не прокладывает новых путей, а ведет лишь к национальному самоограничению, в чем нельзя не видеть некоторого отражения националистических тенденций буржуазии ряда европейских стран.

Буржуазная реакция также делает попытки использовать Ф. в своих целях. Орудием грубо тенденциозного, антинародного извращения Ф. в этих целях является точка зрения Ганса Наумана, к-рый считает Ф. явлением исключительно «реликтовым»; Науман отрицает творческий процесс в народных массах. Позиция Наумана целиком проникнута кастовым духом.

Что касается советской фольклористики, то она за 20 лет существования советской власти проделала большой и сложный путь своего развития. В первые годы, правда, господствовали еще в университетском преподавании и в научных организациях теории дореволюционной буржуазной фольклористики, гл. обр. историческая школа и миграционная теория. Будучи частью литературоведения, фольклористика, естественно, отражала те направления, к-рые существовали в теории и истории лит-ры. Так в фольклористике нашел себе отражение «формализм». Здесь надо принять во внимание не только спорадические высказывания по фольклору В. Шкловского и О. Брика, но и более систематические работы по фольклору В. Жирмунского [в его книгах «Рифма, ее история и теория» (Пб., 1923) и «Введение в метрику», Л., 1925] и особенно две книги по формальному анализу сказок: Р. М. Волков, «Сказка» (Одесса, 1924) и В. Пропп, «Морфология сказки» (Л., 1928).

Большое научное значение имело применение к фольклору методологических принципов теории Н. Я. Марра. «Палеонтологический анализ» языковых явлений в плане уяснения стадиальности в их развитии, выработанный яфетидологическим новым учением о языке, был применен самим Марром и к явлениям Ф., особенно к мифологии (исследование «Иштарь» и др.). Группа учеников Н. Я. Марра, образовавшая «сектор семантики мифа и фольклора» в Институте языка и мышления Академии наук, выпустила коллективную работу («Тристан и Исольда», Л., 1932) в духе марровского учения о языке. Работы академика Н. Я. Марра ставят в новом плане проблему совпадения сюжетов и образов в фольклоре различных народов (например легенды о Прометее с легендой об Амране у народов Северного Кавказа, легенды об основании Киева с подобной же армянской легендой и т. п.), объясняя это совпадение не наследием от небывалого «пранарода» и не заимствованием, но единством переживаемого всеми народами процесса развития языка и мышления, тождеством переживаемой ими стадии. Следует также отметить, что яфетидологическая школа уделяет особое внимание Ф. народов СССР.

В течение продолжительного времени, в значительной мере под влиянием вульгарно-социологической школы М. Н. Покровского, вульгарно-социологических тенденций в литературоведении (Фриче и др.), фольклористы занимались гл. обр. «социологическим детерминированием» фольклорных явлений. Вместо подлинного марксистского анализа, они обычно занимались детализированием вульгарно-социологических положений Келтуялы и Миллера, не умея в должной мере преодолеть традиции буржуазной методологии. В этом повинен и автор настоящей статьи.

В конце 1936 по инициативе «Правды», в связи с постановлением Комитета по делам искусств о постановке пьесы Демьяна Бедного «Богатыри», была подвергнута резкой критике концепция аристократического происхождения национального былинного эпоса (разделявшаяся и автором этих строк), была вскрыта ее вульгарно-социологическая основа. При этом в статьях «Правды» было указано на возможность сближения этой вульгарно-социологической концепции с теоретическим построением буржуазных «ученых» типа Ганса Наумана. Эта справедливая критика реакционных фольклористических концепций сыграла решающую роль в советской фольклористике. Основная беда многих советских фольклористов заключалась в недостаточном использовании высказываний Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина о фольклоре и принципов методологии марксизма-ленинизма в целом.

Маркс и Энгельс очень интересовались Ф. Их переписка указывает, что они по большей части в подлинниках читали и перечитывали произведения немецкого, датского, норвежского, шотландского, испанского, сербского и русского Ф. О высокой оценке Марксом и Энгельсом Ф. древней Греции, Запада и Востока говорит многократное использование его в научных и полемических работах. Основоположники марксизма не раз отмечали большое значение фольклора как художественного творчества (см. напр. письмо Энгельса Марксу о стародатских балладах от 20 июня 1860). О непосредственной любви Маркса и Энгельса к произведениям устной словесности говорят воспоминания Лафарга, В. Либкнехта и др. Высказывания Маркса и Энгельса о фольклоре тематически чрезвычайно разнообразны.

Огромное значение для понимания явлений Ф. и его развития имело известное высказывание Маркса (во введении к «К критике политической экономии») о греческом эпосе, об его мифологической основе, о связи его с определенной стадией социального развития и о причинах доставляемого им художественного наслаждения до настоящего времени.

В лит-ом наследии Маркса и Энгельса есть немало высказываний по конкретным историческим и историко-литературным вопросам, связанным с Ф. Их интересовало и выяснение источников определенных фольклорных произведений, и проблема исторической и географической локализации основных образов Ф., использование Ф. писателями и значение Ф. как исторического и историко-бытового документа. Они всегда указывали на огромную политическую роль фольклора, на необходимость использования его как орудия

агитации и пропаганды, приветствуя всякий раз публикацию того или другого текста, если этот текст представлял интерес в плане борьбы с существовавшим строем. Не раз они говорили о революционном Ф., о политической его функции в прошлом и настоящем, о классовых переработках и искажениях его на протяжении веков и десятилетий.

Историческое значение Ф., в частности народных песен, многократно и настойчиво подчеркивал Поль Лафарг. Лафарг посвятил даже целый трактат Ф., статью «Свадебные песни и обычаи» (на русском языке в сборнике статей Лафарга: «Очерки по истории культуры», М.—Л., 1926).

Близко к вопросам Ф. подошел Г. В. Плеханов в своих «Письмах без адреса» [«Научное обозрение», 1899, № 11, и 1900, №№ 3 и 6; перепеч. в «Сочинениях» Плеханова, т. XIV, М. (1925)]. Одна из главных интересовавших его проблем—проблема происхождения искусства. Из других марксистов отдельные высказывания по Ф. имеются у Воровского, Луначарского и др.

Что касается отношения к фольклору В. И. Ленина, то прямых высказываний его в печати не было, но сохранились воспоминания Н. К. Крупской и В. Д. Бонч-Бруевича, которые говорят о большом интересе и внимании Ленина к фольклору. Бонч-Бруевич вспоминает: «Владимир Ильич Ленин, изучая словарь Даля, любил бывать на народных праздниках, интересовался пословицами, любил революционные песни и быстро запоминал их. Внимательно читал Владимир Ильич „Смоленский этнографический сборник“, отмечая большую ценность материалов, помещенных в нем. Когда однажды речь зашла об устном поэтическом творчестве, Владимир Ильич попросил дать ему просмотреть некоторые сборники былин, песен и сказок. Его просьба была исполнена. „Какой интересный материал,—сказал он.— Я бегло просмотрел вот эти книги, но вижу, что не хватает, очевидно, рук или желания все это обобщить, все это просмотреть под социально-политическим углом зрения, ведь на этом материале можно было бы написать прекрасное исследование о чаяниях и ожиданиях народных. Смотрите в сказках Ончукова, которые я просмотрел—ведь здесь есть замечательные места. Вот на что нам нужно обратить внимание наших историков литературы. Это подлинное народное творчество, также нужное и важное для изучения народной психологии в наши дни“».

Огромное руководящее значение имеют для советской фольклористики высказывания И. В. Сталина о культуре, «социалистической по своему содержанию и национальной по форме». В свете этого учения Ф. не может не занимать видного места в общественной жизни. «И если дело идет о приобщении различных национальностей к пролетарской культуре,— говорит Сталин,—то едва ли можно сомневаться в том, что приобщение это будет протекать в формах, соответствующих языку и быту этих национальностей» (С т а л и н И., «Вопросы ленинизма», Соцэкгиз, Москва—Ленинград, 1931, стр. 178). Приобщение это протекает наряду с другими формами, как засвидетельствовано собирателями и исследователями современного советского фольклора, у всех национальностей Советского Союза через национальные песни и сказы, через пословицы и поговорки, через разные другие виды национального Ф., вырастающего на основе языка и быта этих национальностей.

Широко развернувшаяся, особенно за последние годы, художественная самодеятельность рабочих и колхозных масс, в к-рой значительную роль играют традиционные художественные навыки в устно-поэтическом, музыкальном, танцовальном, изобразительном искусствах, открывает для исследователей фольклора необъятное поле наблюдений, которые приводят к выводам, не оставляющим камня на камне от клеветнических утверждений реакционеров о творческом бесплодии трудящихся.

Условия общественной жизни в СССР выдвинули перед фольклористами-исследователями целый ряд таких исторических и теоретических проблем, которые не замечались или сознательно затушевывались буржуазной фольклористикой.

«У нас есть материал и в природных богатствах, и в запасе человеческих сил, и в прекрасном размахе, который дала народному творчеству великая революция,—чтобы создать действительно могучую и обильную Русь» (Л е н и н В. И., Соч., 3-е изд., т. XXII, М.—Л., 1931, стр. 376). «Такая революция может быть успешно осуществлена только при самостоятельном историческом творчестве большинства населения, прежде всего большинства трудящихся» (Л е н и н В. И., Соч., 3-е изд., т. XXII, Москва—Ленинград, 1931, стр. 440). Эти слова т. Ленина относятся и к области искусства. Роль Ф. как голоса современности, как отражения и орудия классовой борьбы, как средства агитации и пропаганды, как способа массового художественного воспитания в духе подлинного интернационализма и глубокой любви к социалистической родине, как культурного наследства выяснялась в многочисленных научных, популяризаторских и педагогических работах советских фольклористов. Тесная связь с практическими вопросами политической и хозяйственной жизни страны очень четко отличает советскую фольклористику от узко кабинетной, часто крохоборческой работы многих фольклористов на буржуазном Западе.

Раскрытие, в связи с подъемом национальной культуры множества народов СССР, угнетавшихся колониальной политикой царской России, громадных устно-поэтических богатств, в первую очередь героического эпоса, дает обильный и свежий материал для теоретических построений в области фольклористики.

Руководствуясь марксистско-ленинским учением диалектического материализма, используя достижения палеонтологического анализа нового учения о языке, советские фольклористы делают, правда, пока еще робкие, попытки воссоздания общей истории Ф. и Ф. отдельных национальностей. Эти по-

пытки встречают еще очень много препятствий, прежде всего в недостаточной разработанности конкретных вопросов и памятников фольклора, в отсутствии исчерпывающей библиографии Ф., недостаточном координировании работы фольклористов по всему Союзу и сравнительной еще малочисленности специальных научных кадров.

Огромную роль в поднятии общественного интереса к фольклору сыграло известное выступление А. М. Горького на I Всесоюзном съезде советских писателей в 1934. А. М. Горький показал крупнейшее значение фольклора для понимания истории народов, истории их литератур и для развития советской литературы.

Основными центрами научной собирательской и исследовательской работы по Ф. были Москва и Ленинград. В Москве фольклористическая работа с 1923 по 1930 была сосредоточена в Фольклорной секции Гос. акад. худ. наук, преобразованной в 1930 в Гос. акад. искусствознания, а также с 1926 по 1930 в Фольклорной подсекции Института литературы и языка РАНИОН. Основными работниками этих организаций было совершено много экспедиций по собиранию разных видов Ф. как в деревнях, так и на фабриках и заводах (в частности, широкая постановка изучения пролетарского Ф. является заслугой советских фольклористов, т. к. буржуазная фольклористика почти начисто игнорировала эту тему).

В последние годы московские фольклористы объединились в работе Фольклорной секции ССП. С начала 1938 была организована специальная кафедра русского фольклора в МИФЛИ. В Ленинграде с 1930 объединяющим фольклорным центром является Фольклорная секция Академии наук. В предшествующие годы фольклорная работа велась в секции крестьянского искусства Восточного института истории искусств и в Сказочной комиссии Географического общества. Из краевых фольклористических центров надо отметить Саратов, Иркутск, Воронеж, Смоленск. В национальных областях и республиках работа по фольклору была широко развернута в местных научных учреждениях: в Украинской Академии наук, в Белорусской Академии наук, в Баку, в Тбилиси, Ереване, в Ташкенте, Ашхабаде и т. д. Однако в целом ряде национальных республик и областей фольклористика не раз использовалась местными националистическими элементами в своих враждебных социалистическому строю целях. Несмотря на отдельные проявления местного национализма, а иногда великодержавного шовинизма в фольклористике, расцвет подлинного советского фольклора говорит сам за себя. Одно из ярких и наглядных доказательств этому—том «Творчество народов СССР» (XX лет Великой Октябрьской социалистической революции в СССР 1917—1937) [М., 1937, изд. «Правда»]. Книга эта, составленная из лучших образцов фольклора различных народов,—свидетельство высокого культурного, политического и художественного роста трудящихся Советского Союза и показатель той огромной роли, к-рую играет в жизни трудовых народных масс устное поэтическое творчество—фольклор.

До какой высоты поднялось народное поэтическое творчество в СССР, показывает творческая деятельность таких народных поэтов, как лезгинский ашуг-орденоносец Сулейман Стальский и казахский акын-орденоносец Джамбул, имена и песни к-рых известны всему Союзу и окружены ореолом великой славы.

Библиография: Буслаев Ф. И., Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. I—II, Петербург, 1861; Его же, Народная поэзия. Исторические очерки, Петербург, 1887; Веселовский А. Н., Собрание сочинений, Серия 1, т. I и т. II, вып. I, Петербург, 1913; Миллер В. Ф., Очерки русской народной словесности, 3 тт., М., 1897, 1910, 1924; Пыпин А. Н., История русской этнографии, тт. I—IV, СПБ, 1890—1892; Сперанский М. Н., Русская устная словесность, М., 1917; Лобода А. М., Русский богатырский эпос, Киев, 1896; Савченко С. В., Русская народная сказка (История собирания и изучения), Киев, 1914; Кагаров Е. Г., Что такое фольклор. «Художественный фольклор», М., 1929, кн. 4—5; Соколов Ю. М., Очередные задачи изучения русского фольклора, там же, 1926, кн. 1; Его же, Фольклористика и литературоведение, в кн.: Памяти П. Н. Сакулина. Сборник статей, М., 1931; Его же, Природа фольклора и проблемы фольклористики, «Литературный критик», 1934, № 12; Жирмунский В. М., Проблема фольклора, в сб. «С. Ф. Ольденбургу. К пятидесятилетию научно-общественной деятельности (1882—1932)», изд. Академии наук СССР, Л., 1934; Азадовский М. К., Предисловие к сб. «Советский фольклор», вып. 1, изд. Акад. наук СССР, Л., 1934; Горький М., Советская литература (Доклад на I Всесоюзном съезде советских писателей), М., 1934; Его же, О литературе, 3 изд; М., 1937; Пиксанов Н. К., Горький и фольклор, Л., 1935; Против фальсификации народного прошлого (О пьесе «Богатыри» Демьяна Бедного), изд. «Искусство», Москва—Ленинград, 1937; Соколов Ю. М., Русский былинный эпос (Проблема социального генезиса), «Литературный критик», 1937, № 9; Van Gennepp A., Le folklore, P., 1924; Kaindl R. F., Die Volkskunde, ihre Bedeutung, ihre Ziele und ihre Methode, Wien, 1903; Corso R., Volklore. Storia. Obbietto. Metodo. Bibliografia, Roma, 1923. *Ю. Соколов*

ФОМИН Александр Григорьевич [1887]—литературовед, библиограф. В своих работах о Белинском, Чернышевском, Шелгунове, Никитине и др. Ф. тяготеет к историко-культурной школе. Из составленных Ф. библиографических указателей следует отметить: «Чехов в русской критике» (СПБ, 1907) (первоначально «Литературный вестник», 1904, т. VIII); «Библиография произведений А. И. Герцена и литература о нем» (в книге «Ветринский-Чешихин, Герцен», СПБ, 1908); «Опыт библиографического указателя литературы о М. В. Ломоносове» (в изд. Выставка «Ломоносов и Елизаветинское время», т. VII, П., 1915); «Библиография новейшей русской литературы» (в изд. «Русская литература XX в.». Под ред. С. А. Венгерова, т. II, М., 1915); наиболее полная библиография некоторых крупных писателей: «Puschkiniana», 1900—1910, Л., 1929; «Путеводитель по библиографии Маркса, Энгельса и Ленина», Л., 1934; Путеводитель по библиографии, хронологии и энциклопедии литературы, Л., 1934; Puschkiniana, 1911—1917, М.—Л., 1937. Другие работы Ф. относятся к теории, методике и технике библиографии: «Современное состояние русской библиографии и ее очередные задачи» («Книга о книге», вып. I, Л., 1927), «Методы составления библиографических указателей» (там же, вып. II, Л., 1931), «Аннотации», теория и практика их составления (Л., 1929), «Библиография лит-ры»

(Лит. энциклопедия, т. I, М., 1929); «Книговедение, как наука» (Л., 1931) и др. Работы Ф. ценны по своему большому фактическому материалу.

Библиография: П а в л о в с к и й И. Ф., Первое дополнение к Краткому биографическому словарю ученых и писателей Полтавской губ., Полтава, 1913; Н о в о с а д с к и й И. В., «Теория книговедения и марксизм», «Труды Музея книги, документы и письма», вып. 1, Статьи по книговедению, Л., 1931, стр. 23—26.

ФОМИН Семен Фомич [1903—1936]—чувашский советский писатель. Учился на чувашских педагогических курсах в г. Казани (в 1920—1921).

В ранних произведениях Ф. (сборник «Стихи и песни», 1922), относящихся к 1920—1921, отражено революционное пробуждение чувашских трудящихся. В 1922—1923 Ф. перешел к прозе. Среди ранних его рассказов и повестей особое место занимали произведения о чувашской деревне в годы гражданской войны («В бурю», «Комсомольские рассказы», «Наша сила» и др.). Острая классовая борьба в деревне, рост революционных сил, борьба с косностью, пережитками старины среди трудящихся, замечательная работа первых деревенских комсомольцев—все это изображено Ф. реалистически и художественно выразительно.

В начале нэпа Ф. пережил значительные колебания. В творческой работе писателя эти колебания выразились в том, что в некоторых своих произведениях он показывал лишь отрицательные явления восстановительного периода, причем людей и события он описывал натуралистически. В 1931 Ф. выступил с повестью из эпохи революции 1905 и времен реакции («Детство»), к-рая им написана с таким же мастерством, как и прежние лучшие его произведения. В последнее время Ф. упорно работал над материалом из эпохи сталинских пятилеток, но преждевременная смерть прервала эту работу.

Кроме повестей и рассказов Фомин писал и драмы («Анюкпа Ванюк» и др.), переводил с русского, немецкого и других языков на чувашский.

Библиография: I. Стихи и песни, сборн., Чебоксары, 1922; Голодные годы, Повесть, Чебоксары, 1294; Комсомольские рассказы, сборн., Чебоксары, 1926; Тимуш (Тимоша), Шупашкар, 1929; Ача чухнехи (Детство), повесть, Шупашкар, 1931; 2-е изд., 1935; В пути, сборн. рассказов, Шупашкар, 1933.

ФОНВИЗИН Денис Иванович [1745—1792]—знаменитый русский писатель—происходил из обрусевших остзейских дворян (фон-Визин).

Детство Ф. прошло в патриархальной обстановке в доме отца-чиновника ревизион-коллегии. Образование получил в университетской гимназии и на философском факультете Московского университета [1759—1762]. По окончании ун-та Ф. поступил в иностранную коллегию в качестве переводчика, но уже в 1763 перешел на службу чиновником при кабинет-министре Елагине. С 1769 до 1783 Ф. служил у гр. Панина П. И., в коллегии иностранных дел в качестве секретаря. В 1785 Ф. разбил паралич.

«Друг свободы» (Пушкин), Ф. был просветителем-гуманистом второй половины XVIII века. Поклонник Вольтера, Руссо, Ф. был врагом самодержавного деспотизма. Ф. возвысился до мысли о том, что «угнетать рабством себе подобных незаконно». Через всю свою жизнь Ф. пронес вражду к светскому об-ву, царскому двору, придворным вельможам, временщикам. Ф. был врагом невежества, борцом за культуру, поклонником петровских реформ, ратовавшим за усвоение западноевропейской культуры, но в то же время боровшимся со слепым подражанием иноземному. Ф. с детства слышал народные сказки, знал народные песни, любил петь их;



любимой его песней была песня про смерть бедняка в пути: «Из-за леса, леса темного». Фонвизин прекрасно знал чисто народную речь и умело пользовался ею: русский народный язык, острые народные словечки, поговорки придавали силу лучшим произведениям Фонвизина.

Лит-ая деятельность Ф. началась еще в бытность его студентом Московского ун-та. В 1761 он перевел с немецкого басни Гольберга, затем ряд нравоучительных сатирических произведений: «Горг семи муз», «Жизнь Сифа, царя египетского» Таррасона, «Альзиру» Вольтера и др. В 1762 Ф. переехал в Петербург и здесь развил усиленную лит-ую деятельность. Он был постоянным гостем кружка Козловского. В результате сближения с этим кружком Ф. написал «Послание к слугам», в котором обнаружил религиозный скептицизм и дал резкую характеристику духовенства. Хотя в дальнейшем замечается отход Ф. от атеистических взглядов, однако он навсегда остался врагом клерикализма, религиозного обскурантизма, всякого рода суеверия (см. Письма к родным, 1768). В 1764 Ф. выступил впервые с самостоятельным драматическим произведением, с комедией «Корион» (переделка Грессетова «Сиднея»). Через несколько лет после «Кориона» появляется социально-бытовая комедия «Бригадир» (написана 1766—1769, напечатана 1786).

«Русская комедия началась задолго до Фонвизина, но началась только с Фонвизина: его „Бригадир“ и „Недоросль“ наделали страшного шума при своем появлении и навсегда останутся в истории русской литературы, как одно из примечательнейших явлений»,—писал Белинский. Ф. дал очень живо типы современного ему дворянского общества, дал яркие картины быта, хотя построена комедия «Бригадир» по старым классическим образцам (соблюдены единство места, времени, резкое деление героев на положительных и отрицательных, 5-актный состав пьесы).



Л. Бакст. Скотинин

В развитии действия Ф. следовал французской классической теории, обрисовке характеров учился у Мольера, Гольберга, Детуша, Скаррона; толчок к созданию комедии на национальные темы был дан Лукиным (его комедией «Мот, любовью исправленный» и его критическими замечаниями о том, что нужно писать комедии «в наших нравах»).

В 1882 написана, а в 1883 напечатана вторая комедия Ф. «Недоросль»—кульминационный пункт в развитии творчества Ф.—«произведение ума сильного, острого, человека даровитого» (Белинский). В своей комедии Ф. отозвался на все те вопросы, к-рые волновали наиболее передовых людей того времени. Государственный и общественный строй, гражданские обязанности члена общества, крепостное право, семья, брак, воспитание детей—вот круг вопросов, поставленных в «Недоросле». На эти вопросы Ф. дал ответ с наиболее передовых позиций для своего времени.

Ф. был ближайшим в данном отношении предшественником Пушкина, Гоголя. Жизненность, типичность Скотининых, Митрофанушек, Простаковых не раз отмечались в позднейшей русской лит-ре: на балу у Ларины выступает «Скотининых чета седая»; Лермонтов в «Казначейше» показывает «времен новейших Митрофана»; Арина Петровна Головлева несомненно прямой потомок Простаковой.

Реалистической обрисовке действующих лиц в значительной степени содействовала четко выраженная индивидуализация языка персонажей. Положительные герои «Недоросля», резонеры—схематичны, они мало индивидуализированы. Однако в репликах резонеров мы слышим голос наиболее передовых людей XVIII в. В резонерах и добродетельных людях слышится для нас голос умных и благонамеренных людей того времени,—их понятия и образ мыслей.

Из положительных героев выделяется образ Стародума, к-рый излагает заветные идеи Ф. Стародум—враг продажных екатерининских вельмож, получавших чины, поместья за лесть, подхалимство. В противоположность паразитизму придворных царедворцев он выдвигает «трудолюбие». Стародум порвал с двором и ушел в Сибирь, «в ту землю, где достают деньги, не променивая их на совесть, без подлой выслуги, не грабя отечества». Стародум осуждает гнет и насилие, в словах его слышится прямое отрицание крепостных порядков. Стародум—враг невежественного воспитания. Он сторонник воспитания, которое в основе своей имеет сочетание культурности и благонравия: «наука в развращенном человеке,—говорит Стародум,—есть лютое оружие делать зло». «Прямую цену уму дает благонравие». Стародум защищает новый семейный уклад, основанный на взаимном доверии и дружбе между членами семьи. Будучи в основном сторонником французских просветителей, он не разделяет однако их материалистических идей. Стародум высоко ценит преобразовательную деятельность Петра Первого, и именно в этом смысле он был «стародумом».

При создании своей комедии Ф. использовал огромное количество источников: и статьи лучших сатирических журналов 70-х годов, и произведения современной ему русской литературы (произведения Лукина, Чулкова, Эмина и др.), и произведения английской и французской литератур XVII—XVIII вв. (Вольтер, Руссо, Дюкло, Лябрюйер и др.), но вместе с тем Ф. остался вполне самостоятельным.

В комедии «Недоросль» Ф. в значительной степени освободился от правил французской классической комедии. В комедии, правда, соблюдены единство места, времени, имеются резонеры, но развитие действия идет по-новому, приемы обрисовки героев иные. Ф. дает всестороннюю обрисовку действующих лиц, дает типические характеры в определенной исторической обстановке. Ф. вывел в комедии значительное количество лиц из «низов» (Тришка, Еремеевна, учителя), причем даны они по-новому, не для потехи слушателей, как это было во французской классической комедии; наоборот, он показывает их на сцене, чтобы вызвать к ним или сочувствие (Еремеевна, Тришка, Цифиркин), или отрицательное отношение (Вральман, Кутейкин). Первоначальный вариант комедии Ф. «Недоросль» (70-е гг.) говорит о длительной, упорной работе

Ф. над нею. Этот вариант заключает в себе ряд нравоописательных картин, без социально-политической заостренности и по характеру своему стоит ближе к «Бригадиру», чем к «Недорослю». В 1783 Ф. принимал деятельное участие в журнале «Собеседник», напечатал в нем «Опыт российского сословника», «Челобитную Российской Минерве от российских писателей», «Вопросы сочинителю былей и небылиц», «Поучение, говоренное в Духов день». Кроме того Ф. готовил к печати «Всеобщую придворную грамматику». В своих «смелых вопросах» (Добролюбов) автору «Былей и небылиц» Ф. дал резкую критику со-



Л. Бакст. Стародум

временных ему государственных порядков и общественных пороков: фаворитизма при дворе, морального упадка дворянства и т. п. Смелые вопросы Ф. вызвали у Екатерины большое недовольство.

В последнее десятилетие своего царствования Екатерина II открыто пошла по пути жестокой реакции, жертвой к-рой стал и Ф. Несмотря на тяжелую болезнь, Ф. рвался к деятельности. В 1788 он задумал издавать журнал «Стародум», получил разрешение и стал готовить материал, но по распоряжению Екатерины журнал был запрещен. Незадолго до смерти Ф. обращался с просьбой к Екатерине о разрешении ему издать перевод Тацита, но разрешения не было дано.

Материалы, предназначенные Фонвизиным к печатанию в журнале «Стародум», дают нам основание утверждать, что Фонвизин до конца своей жизни остался верен передовым взглядам.

Литературное наследство последнего периода деятельности Ф. состоит гл. обр. из статей для журнала (Письмо Взяткина, письмо Стародума, Всеобщая придворная грамматика и др.) и из драматических произведений—комедии «Выбор гувернера» и драматического фельетона «Разговор у княгини Халдиной». Кроме того Ф. последние годы своей жизни работал над автобиографией «Чистосердечное признание» (осталась незаконченной). В своих сатирических статьях Ф. бичевал нравы придворной знати, взяточничество чиновников, жестокость помещиков и т. п. В «Разговоре у княгини Халдиной» творческий гений Ф. проявился с особенно большой силой. А. С. Пушкин высоко ценил эту драматическую миниатюру Ф. «Прочитав „Разговор у княгини Халдиной“, — писал Пушкин,—пожалеешь невольно, что не Фонвизину досталось изображать новейшие наши нравы».

Лучшие произведения Ф. ярко и правдиво отражали жизнь, будили умы и помогали народу бороться за изменение своего тяжелого положения.

Библиография: I. Полное собрание сочинений под ред. Пл. П. Бекетова, 4 ч., М., 1830; то же, изд. 2, М., 1838; Сочинения, изд. А. Смирдина, СПБ, 1846 (то же, изд. 2, СПБ, 1847; то же, изд. 3, СПБ, 1852); Избранные сочинения (Собрание сочинений русских писателей, издаваемое П. Перевлесским, вып. 4), СПБ, 1858; Сочинения, письма и избранные переводы, под ред. П. А. Ефремова, со вступительной статьей А. П. Пятковского, изд. И. И. Глазунова, СПБ, 1866 [лучшее издание, приложена библиография сочинений, писем и переводов Ф. и статей о нем]; Первое полное собрание сочинений как оригинальных, так и переводных; изд. К. К. Шамова, 1888; Полное собрание оригинальных произведений, под ред. А. И. Введенского, изд. А. Ф. Маркса, СПБ, 1893; Тихонравов Н. С., акад., Материалы для полного собрания сочинений Д. И. Фонвизина, СПБ, 1894; Ранняя комедия Д. И. Фонвизина, публикация Г. Коровина, «Литературное наследство», 9—10, М., 1933.

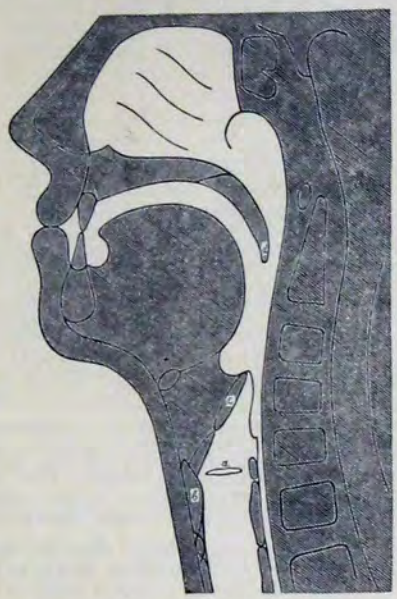
П. Вяземский П., Фонвизин, СПБ, 1848 (то же в Полн. собр. соч. П. Вяземского, т. V, СПБ, 1880); Белинский В., Полное собрание сочинений, под ред. С. А. Венгерова, т. I, СПБ, 1900, стр. 340—341; т. VII, СПБ, 1904, стр. 15—16 и 412; Чернышевский Н., Полное собрание сочинений, том X, ч. 2, СПБ, 1906, стр. 1—20 (статья «О „Бригадире“» фон-Визина); Добролюбов Н., Полное собрание сочинений, т. I, ГИХЛ, 1934 (статья «Собеседник любителей российского слова»); Его же, Полное собрание сочинений, т. II, ГИХЛ, 1935 (статья «Русская сатира в век Екатерины»); Грыцко [Очерки истории русской литературы по современным исследованиям, «Современник», 1865, №№ 10 и 11, 1866, № 1 (Грыцко—псевдоним Г. З. Елисеева)]; Шашков С. С., Фон-Визин и его время, «Дело», 1879, №№ 7, 8 и 10; Языков Д., «Недоросль» на сцене и в литературе», «Исторический вестник», 1882, № 10; Веселовский Алексей, Этюды и характеристики, М., 1894; то же, изд. 4, том I, М., 1912 (статья «Памяти Фонвизина»); Ключевский В., «Недоросль» Фонвизина, «Искусство и наука», 1896, № 1 [то же в кн.: Ключевский В., Очерки и речи (второй сборник статей), М., 1913; то же, II, 1918]; Истомин В., Главнейшие особенности языка и слога произведений Ден. Ив. фон-Визина, «Русский филологический вестник», 1897, т. XXXVIII, № 3—4; Тихонравов Н., Сочинения, т. III, ч. 1, изд. М. и С. Сабашниковых, М., 1898 (статья «Д. И. Фонвизин»); Пыпин А. Н., История русской литературы, т. IV, СПБ, 1899 (то же; изд. 4, СПБ, 1913; Русский биографический словарь, том «Фабер—Цявловский», СПБ, 1901 (статья «Фонвизин» И. П. Жданова; то же в кн.: Жданов И. Н., Сочинения, том II, изд. Отделения русского языка и словесности Академии наук, СПБ, 1907; Сакулин П., Русская литература, ч. 2, М., 1929 [по указателю]; Гуковский Г., «Недоросль» Фонвизина, «Русский язык и литература в средней школе», 1935, № 1; Его же, Очерки по истории русской литературы XVIII века (Дворянская фронда в литературе 1750-х—1760-х годов), изд. Академии наук, М.—Л., 1936; Энциклопедический словарь русского Библиографического института Гранат, седьмое издание, том 44, М., без года (статья «Фонвизин» Г. Гуковского).

III. Фонвизин Д., Сочинения, письма и избранные переводы под ред. П. А. Ефремова, изд. И. И. Глазунова, СПБ, 1866; Мезиер А. В., Русская словесность с XI по XIX столетия включительно, ч. II, СПБ, 1902, стр. 437—439 и 627.

А. Кокорев

ФОНЕТИКА [от греческого слова phōnḗ—голос, звучащая речь]—отдел языковеде-

ния (см.), изучающий звуковую сторону языка. Ф. расчленяется в четырех направлениях: 1) антропофоника (физиология звуков речи), изучающая произносительную (собственно физиологическую) и слуховую (акустическую) сторону языка, и фонология, изучающая использование звуков для выражения значений—для образования слов и фраз; 2) учение о фонетических элементах (аналитическая Ф.) и учение о фонетических сочетаниях, к-рое в свою очередь расчленяется на учение о взаимовлиянии фонетических элементов (комбинаторная Ф.) и учение о высших фонетических единицах, называемое обычно акцентологией; 3) общая Ф. и частная Ф. или Ф. отдельных языков; 4) синхроническая Ф. и диахроническая (историческая) Ф.



Схематический разрез гортани и надгортанной трубы: a—голосовая щель; b—щитовидный хрящ; c—надгортанный хрящ; d—увула

Звучание речи создается модификацией выдыхаемой воздушной струи, истекающей изо рта и из носа в процессе дыхания. Эта модификация достигается при помощи работ подвижных органов речи, определяющих установку произносительного аппарата (рис.), конфигурацию полостей гортани, зева и рта и включение в произносительный аппарат или выключение из него полости носа. Совокупность произносительных работ, необходимых для осуществления установки того или иного звука, называется артикуляцией звука.

В основу классификации звуков речи кладутся физиологические (произносительное) признаки, т. к. они допускают более точное описание и практически более важны, чем признаки слуховые. Физиологическая классификация учитывает: 1) место образования, определяемое наименованием либо активного, т. е. подвижного, органа, производящего основную работу в артикуляции данного звука, либо соответствующего пассивного (неподвижного) органа; 2) способ образования (преимущественно—ширину прохода для выдыхаемой воздушной струи, определяемую степенью сближения артикулирующих органов в месте образования и степенью раскрытия рта, т. е. опущения нижней челюсти); 3) степень сближения голосовых связок (ширину голосовой щели, от к-рой зависит наличие или отсутствие голоса в составе звука); 4) положение мягкого нёба (от которого зависит наличие или отсутствие носового тембра в составе звука); 5) в известных случаях она включает указание на дополнительную работу, входящую в состав артикуляции. Подробнее—см. табл. стр. 799—800.

С акустической точки зрения различаются звуки, в к-рых локализованный шум преобладает над общим резонансом полости рта—шумные, и звуки, в к-рых локализованный шум в большей или меньшей степени теряется в общем резонансе—сонорные; сонорные звуки, к числу к-рых относятся все гласные, а из согласных—латеральные и дрожащие или ударные, нормально встречаются только в звонкой форме, т. к. при значительной ширине прохода выдыхаемый воздух не вызывает в месте образования отчетливо воспринимаемого шума, и звучание создается преимущественно в суженной голосовой щели, в результате вибрирования голосовых связок.

Для изучения произносительно-слуховой стороны языка применяются физиологические и акустические приборы. Совокупность этих приемов исследования, к-рая носит неточное название экспериментальной Ф., правильнее называть инструментальным методом в Ф.

Фонетическим элементом в антропофонике является отдельный звук речи, в фонологии—фонема. Фонема определяется как простейшая совокупность произносительно-слуховых свойств, необходимых и достаточных для того, чтобы служить в данном языке единственным или основным признаком для различения пары слов при расчленении их на рядоположные элементы; иначе—фонема есть отдельный звук речи, рассматриваемый с точки зрения его социальной функции (функции образования и различения слов) в отвлечении от особенностей его произносительного исполнения и звучания, вызванных условиями того или иного сочетания звуков. В этом смысле фонема, как известная абстракция, противопоставляется своим конкретным обнаружениям—комбинаторным (иначе позиционным) вариантам. Так в словах мел и мель гласные *е* с произносительно-слуховой (антропофонической) точки зрения неодинаковы (в первом—широкое ɛ, во втором—узкое *е*), но они являются вариантом одной фонемы, т. к. применение того или другого из них зависит исключительно от комбинаторных условий: узкое *е* в русском яз. появляется только перед мягкими согласными; ср. ɛ широкое в *дело* и *е* узкое в *деле* или *дельный*. Напротив, применение звука *л* (твердого) или *ль* (мягкого) не зависит от предшествующего гласного: ср. *стал* и *сталь*, *лук* и *люк*; следовательно, различие между *л* и *ль*

Звуки речи

Способ образования \ Место образования	Губные		Язычные			Средне-язычные	Задне-язычные	Увулярные	Гортанные
				Зазубные					
	Губно-губные	Губно-зубные	Межзубные	Плоские	Котлообразные				
Согласные									ʔ
Взрывные	p b			t d		c ɟ	k g		
Носовые	m			n		ɲ	ŋ		
Латеральные				l, ɬ		ʎ	(l)		
Дрожащие				r ř				R	
Фрикативные	ʍ w ɥ	f v	θ ð	s z ɹ	ʃ ʒ	ç j (ɥ)	x ɣ (w)	χ ʁ	ħ ɦ
Аффрикаты		ɸ		c ʒ	č ʒ	ɧ ɮ			

Гласные	Переднего образования	Среднего образования	Заднего образования
Закрытые	(y, u)		ɨ u
Полузакрытые	(ø, o)		e o
Полуоткрытые	(œ ɔ)	ə	ʌ ɔ
Открытые		æ	
	a	ɑ	ɑ

Примечания.

1. В таблицу включены только наиболее часто встречаемые антропофонические категории.

2. Согласные характеризуются наличием в полости рта более или менее значительной преграды для выдыхаемой воздушной струи, гласные — относительно свободным проходом в полости рта. Соответственно этому, согласные требуют более напряженной, гласные — менее напряженной работы ртовых органов.

3. Знаки согласных, нуждающиеся в пояснениях: c = венгерск. kotya; ɟ = венгерск. madyar; ʔ — арабская hamza, так наз. «гортанный взрыв.»; ʍ, w — англ. what, we; ɥ = звук, предшествующий гласному i во франц. huit; θ = англ. thick; ð = англ. that; ʃ = рус. шар; ʒ = рус. жар; ɹ = англ. red; ç = нем. ich; ɣ = южнорусск. гость; ɦ = укр. гість; ɸ = нем. Pferd; c = русск. цепь; ʒ = рус. отец заметил (при связном произношении), č = англ. child; ǯ = англ. judge; ħ = сербск. ћерка ɧ = сербск. ђаво (djavo); ɲ = франц. ligne; ит. ogni; ŋ = нем. Finger, Bank; ɬ = рус. лань; ʎ = сербск. љуба (ljuba), ит. voglio; ř = чешск. řad; R = «картавое» г.

4. Расположение гласных в вертикальном направлении (сверху вниз) отражает их взаимоотношения по ширине ртового прохода, определяемой гл. обр. степенью подъема той или иной части языка. Степень подъема языка обычно стоит в обратном отношении к степени раскрытия рта (опущения нижней челюсти); поэтому узкие гласные также называются закрытыми, а широкие—открытыми.

Гласные переднего образования артикулируются средней спинкой языка, гласные заднего образования (мягконебные) — задней спинкой; между теми и другими расположены гласные, образуемые заднесредней спинкой (гласные среднего образования).

Знаки гласных, нуждающиеся в объяснении: гласные a = р. сад, фр. pas; y = фр. une, нем. Tür; e = рус. мель, нем. Mehl; ø = франц. jeu, нем. Oehl; ɛ = р. мел; œ = фр. fleuve, нем. Löffel; æ = р. мять; анг. man; a = рус. мать, фр. masse; ɑ = англ. father; ɔ = рус. мост, фр. pomme; ʌ = рус. вода, англ. sun; o = фр. mot; ɨ = рус. сын; ɔ = рус. топот, англ. abound.

является основным для различения приведенных слов, и потому *л* и *ль*—в русском языке разные фонемы.

Звуковые различия, к-рые в одном языке не способны служить основными признаками для различения слов (не семасиологизованы, иначе—не фонологизованы), в другом языке могут оказаться словоразличительными (семасиологизованными, фонологизованными). Так, во французском языке слова mais («но») и mes («мои») различаются в устной речи только тем, что в первом на конце ɛ широкое, а во втором *e* узкое; потому эти два звука, к-рые в русском яз. являются вариантами одной фонемы, во французском представляют собой две разные фонемы. В русском яз. не фонологизованы ни длительность, ни высота гласных; между тем немецкие слова satt («сыт») и Saat («посев»), французские слова bette («свекла») и bête («животное», «глупый») различаются попарно только тем, что в одном гласный—краткий, а во втором—долгий; слово африканского языка эве fu («боль») и fu («волос») различаются только тем, что в первом гласный произносится низким, а во втором—высоким голосом; поэтому краткие и соответствующие долгие гласные во французском и немецком, низкие и высокие гласные в эве являются в этих языках особыми фонемами.

Комбинаторными условиями ограничено в каждом языке применение не только того или иного варианта фонемы, но и той или иной фонемы и даже целых разрядов фонем, объединенных наличием определенного произносительно-слухового признака (фонетических, точнее—антропофонических категорий). Так, в русском и немецком языках (в отличие например от украинского, французского, английского) звонкие шумные согласные не допускаются в конце слова и заменяются соответствующими глухими: ср. *сады* и *сад* (произносится *сат*). Замена звуков в составе слов в зависимости от комбинаторных (позиционных) условий называется комбинаторным или позиционным чередованием (комбинационной или позиционной альтернацией), иначе—дивергенцией. Так, ди-

вергенцией связаны между собой все варианты одной фонемы, далее—в русском яз. фонемы глухих и звонких, твердых и мягких согласных (ср. звуки, соответствующие букве *д*, в *сады* и *сад*, *вода* и *воде*), ударных и безударных гласных и т. п. Дивергенция основана на взаимовлиянии звуков (чаще всего—смежных) или на влиянии ударения на качество гласного; эти факторы вызывают частичное изменение артикуляции; поэтому дивергенты (звуки, связанные дивергенцией) обладают значительным числом одинаковых произносительно-слуховых признаков.

Система свойственных данному языку фонем, дивергенций и принципов акцентной организации речи (*см.* «*Ударение*» и «*Слог*») называется его фонетической системой (иначе—фонетической структурой), которая представляет собой специфическую область социальных норм и исследование к-рой составляет предмет частных синхронических Ф.

В силу особенностей графики и орфографии буквенный состав письменных слов какого-либо языка далеко не всегда соответствует звуковому составу произносимых и слышимых слов, и Ф. вынуждена пользоваться особым условным письмом, в к-ром каждый звук обозначается всегда одной и той же буквой и каждая буква всегда обозначает один и тот же звук (фонетическая транскрипция). Так. обр. создается возможность при помощи одних и тех же букв выражать слова различных языков в целях сравнительного изучения фонетических систем. Значительным распространением пользуется транскрипционная система Международной фонетической ассоциации (см. табл. звуков речи, где эта система использована с некоторыми изменениями и дополнениями).

Историческая Ф. изучает развитие фонетической системы того или иного языка или группы родственных языков. Она опирается при этом частью на критический анализ написаний в древних памятниках письменности, частью (а для древнейших эпох—исключительно)—на сопоставление звуковых систем родственных языков или диалектов одного языка в позднейшие эпохи и гл. обр. в их современном состоянии, доступном непосредственному наблюдению. Историческая Ф. составляет наиболее разработанный отдел сравнительной грамматики различных групп языков.

Библиография: Grammont M., Traité de phonétique, P., 1933; Jespersen O., Lehrbuch der Phonetik, 2 Aufl., Lpz., 1913; Sievers E., Grundzüge der Phonetik, 5 Aufl., Lpz., 1901; Roudet L., Eléments de Phonétique générale, Paris, 1910; Томсон А. И., Общее языковедение, Одесса, 1910. Специально по экспериментальной фонетике—Rousselot P. J., Principes de phonétique experimentale, p. 1—3, P., 1897—1905; Scripture E. W., The elements of experimental phonetics, N. Y., 1902; Его же, Anwendung der graphischen Methode auf Sprache und Gesang, Lpz., 1927; Millet A., Précis d'experimentation phonétique, Paris, 1926; Panconcelli-Calzia G., Die experimentelle Phonetik..., 2 Aufl., B., 1924; Богородицкий В. А., Фонетика русского языка в свете экспериментальных данных, Казань, 1930; Щерба Л. В., Русские гласные, СПБ, 1912; Его же, Восточнолужицкое наречие, т. I, Петроград, 1915; Ржевкин С. Н., Слух и речь в свете современных физических исследований, М.—Л., 1928; 2-е изд., 1936. Специально о понятии фонемы—Бодуен-де-Куртенэ И., Введение в языковедение (лит.), П., 1917, Его же, Versuch einer Theorie phonetischer Alternationen, Strassburg, 1895; Яковлев Н. Ф., Таблицы фонетики кабардинского языка (лит.), Москва, 1923; Сепир Э., Язык, М.—Л., 1934; Бернштейн С. И., Стих и декламация (в сб. «Русская речь», новая серия в 1-м изд. «Academia». Л., 1927); статьи в сборниках «Travaux du Cercle linguistique de Prague». Prague, 1929 и дал. Специально о проблемах исторической фонетики—Wechssler E., Giebt es Lautgesetze?, Halle, 1900 (с библ.); Baudouin de Courtenay J., O prawach glosowych (Rocznik slaw., Krakow, 1910); Hermann E., Lautgesetz und Analogie, B., 1931; Абаев В. И., О фонетическом законе, в сб. «Язык и мышление». I, Л., 1933; Марр Н. Я., Яфетическая теория (Бакинский курс—Избр. работы, том II). Специальные журналы: Maitre phonétique, Bourg-la-Reine, P., с 1886; Phonetische Studien, Marburg in Hessen, с 1887, с 1893 под назв.: Neuere Sprachen; La parole, P., 1891—1904, Revue de phonétique, P., 1911—1922; Vox, B., 1891—1922; Archives Neerlandaises de phonétique expérimentale, La Haye, с 1927; Zeitschrift für Experimentalphonetik, Organ der Internat. Gesellschaft für Experiment. Phonetik, hrsg. v. E. W. Scripture, Lpz., с 1930 и дал. Quarterly Journal of Speech Education. Chicago, с 1915. О фонетической транскрипции—Lautzeichen und ihre Anwendung in verschiedenen Sprachgebieten. Unter Schriftleitung von M. Heepe. Berlin, 1928. Работы по Ф. отдельных языков см. в соответствующих статьях.

С. Б.

ФОНИКА—отдел теории стиха, изучающий его звуковую организацию. При широком толковании термина Ф. в последнюю включается и учение о стихотворной ритмике. Однако более обычным и более четким является ограничение понятия Ф. изучением сочетаний гласных и согласных звуков в звуковых комплексах и их конструктивной функции в организации стихового ряда. В силу этого учение о рифме, как о звуковом повторе, относится к Ф., а ритмообразующая ее роль входит в теорию ритма и композиции стиха.

Одним из основных достижений современной Ф. является отказ от зрительно-графического рассмотрения фонической организации стиха, при к-ром принимались во внимание не звуки, а буквы, тогда как между письмом и произношением любого языка имеются расхождения, иногда очень значительные. Например буквы русского языка «я», «ё», «ю» не соответствуют никакому самостоятельному звуку, а являются в положении после гласного звуками «а», «о», «у» с предшествующим им «й». Поэтому по большей части случаи зияния, т. е. неприятного для слуха столкновения гласных звуков, в русском стихе являются мнимыми, основанными на излишнем доверии к написанию слова. Ряд русских согласных звуков изменяет свое звучание в зависимости от положения в слове и соседства с другими звуками (напр. «луг», «нож» произносятся как «лук», «нош»). Неударяемые гласные теряют в различной степени длительность и отчетливость звучания и даже меняют его качество. Ударения, расстановка к-рых образует ритмическую организацию стиха, становятся в то же время опорными пунктами и его фонической организации. Звуковые повторы гласных (нередко называемые неудачным термином «ассонанс») ощутимы и отчетливы только тогда, когда они образуются ударяемыми гласными. Повторы согласных (обычно обозначаемые словом «аллитерация»), хотя и сохраняют ощутимость, где бы они ни стояли, но приобретают особую яркость, когда они не-

посредственно предшествуют ударяемым гласным. Ф. не ограничивается рассмотрением лишь звуковых повторов (см.) стиха, но учитывает также общее распределение звуковых масс, сходство или контрасты звуков по способу их произношения, смену тембров и т. п. Сумму всех средств звуковой организации стиха обычно называют инструментовкой. При анализе фонической организации стиха следует иметь в виду, что число звуков каждого языка сравнительно невелико, вследствие чего близкое соседство одинаковых звуков в ней всегда в некоторой степени наличествует, не являясь признаком ее художественной организации. Поэтому о звуковых повторах в стихе нельзя говорить отвлеченно, а лишь в сопоставлении с фонетической системой данного языка. Следует отметить также, что отношение к звуковой насыщенности стиха, в частности к пользованию звуковыми повторами, в разные эпохи испытывало значительные изменения. Поэтому трактовка вопросов Ф. вне конкретной исторической перспективы привела бы к существенным научным промахам.

Вопросы фонической организации стиха, усиленно обсуждавшиеся в русской поэзии с начала XX в., имеют в мировой лит-ре многовековую давность. Еще античная поэзия обладала детально разработанной системой правил, оберегавших стих от неблагозвучия (какофонии). Значительной популярностью пользовалось также мастерство звукоподражания, образцы которого в «Энеиде» Вергилия сохранили и до нашего времени широкую известность. Русская поэзия XVIII в., восприняв ряд понятий и терминов античной поэтики, именно в таком объеме включила в свой обиход вопросы Ф. стиха. С одной стороны, проявлялась забота о «сладкозвучии» или «сладкогласии» стиха (позднее эти термины были заменены аналогичным словом древнегреческого происхождения «эвфония»)—стремились избежать «стычки», т. е. столкновения трудно произносимых согласных звуков или неприятного для слуха «слития» гласных. С другой стороны, иногда прибегали к «подражательной гармонии слова», т. е. к средствам звуковой изобразительности, к-рые в XVIII в. понимали примитивно—как непосредственное звукоподражание. Примером может служить подражание кваканию лягушек у Сумарокова: «О как, о как нам к вам, к вам, боги, не гласить». Однако уже в первой четверти XIX в. стало проявляться стремление расширить понятие «подражательной гармонии» и найти в звуковой организации стиха средства для передачи эмоционального содержания и образной выразительности произведения. Разумеется, как эти попытки, так и аналогичные позднейшие рассуждения русских символистов в области звукописи и эмоциональной или даже мистической значимости звуков поэтической речи, не имели научной лингвистической основы. Но как показатель углубленной работы над фоникой стиха у поэтов XIX—XX вв. такие высказывания знаменательны. Достаточно указать на замечание Пушкина в письме к Вяземскому (14—15 авг. 1825): «вла-вла—звуки музыкальные», или на разностороннее обсуждение Ф. стиха у такого современного поэта, как Маяковский.

Библиография русская указана в кн.: Штокмар М. П., Библиография работ по стихосложению, [М.], 1933. *М. Ш.*

ФОНТАНЕ Теодор [Fontane Theodor, 1819—1898]—немецкий поэт и романист. Один из представителей группы писателей, боровшихся за полное государственное объединение Германии. Ранние его произведения представляют собой собрание художественных очерков, изданных в 4 томах (Wanderungen durch die Mark Brandenburg, 1862—1882). Эти очерки Фонтане живописуют прусский быт его времени. Как поэт Фонтане является зачинателем немецкой реалистической бытовой баллады; он культивировал тематику будничных событий и происшествий. Наиболее известные произведения Фонтане написаны в конце его жизни: романы L'Adultera [1882], Jrrungen, Wirrungen [1888], Frau Jenny Treibel [1892], Effi Briest [1895]. В этих произведениях Фонтане изображал жизнь и нравы прусской аристократии. Для художественной манеры Фонтане характерен мягкий «всепрощающий» юмор. В своем творчестве Фонтане проявил себя убежденным сторонником Бисмарка.

Библиография: I. Gesammelte Werke, 22 Bde, Berlin, 1905—1911; Wanderungen durch die Mark Brandenburg, neue Ausg., 5 Bde, Stuttgart, 1925; Gesamtausgabe der erzählenden Schriften, 9 Bde, Berlin, 1925. II. Meyer R. M., Fontane, «Allg. Deutsche Biographie», Bd. 48, Lpz., 1903; Ettlinger J., Th. Fontane (Die Literatur, Bd. 16), B., 1904; Wandrey C., Th. Fontane, München, 1919 (дана лит-ра); Kricker G., Fontane der Mensch, der Mensch und sein Werk, B., 1921; Mann Th., Th. Fontane (Vortrag), B., 1930; Sieper C., Der historische Roman und die historische Novelle bei Raabe und Fontane, Weimar, 1930.

ФОНТЕНА Андре [Fontainas André, 1865—], бельгийский писатель. Писал на французском языке. Известен гл. обр. как поэт. Его творчество тесно связано со школами французских символистов и парнасцев. Поэт стремится к наиболее полному выражению тончайших ощущений и восприятий, часто принимающих у него фантастический характер. От социальных проблем он замыкается в круг «спокойных снов». Типичный представитель лит-ого эстетизма и гурманства, свойственных лит-ре буржуазного декаданса, Ф. находился под сильным влиянием Малларме, особенно заметным в первой книге стихов «Le sang des fleurs» (Кровь цветов, 1889). В 1897 вышли «Crépuscules» (Сумерки), объединившие в одном издании ряд характерных для поэта сборников. Стихи Ф. отличаются поэтическим мастерством, но холодны и лишены эмоционального напряжения. От александрийского стиха, сонета и др. классических форм он легко переходит к свободному стиху. Словесные ухищрения делают его стихи часто искусственными. Кроме сборников стихов Ф. написал несколько малозначительных романов и ряд статей и монографий о живописи и лит-ре.

Библиография: I. Кроме перечисленных в тексте: Le jardin des îles claires, P., 1901; Роман—Les étangs noirs, 1912; L'allée des glaïeuls, 1921; Récits au soleil, P., 1922; Lumières sensibles [1928], «Allusions», 1930; Mes souvenirs du symbolisme, 1928; Tableau de la poésie française d'aujourd'hui, 1931. *Н. Ф.-П.*

ФОНТЕНЕЛЬ [Bernard le Bouyer de Fontenelle, 1657—1757]—французский писатель, сын провинциального адвоката, племянник П. Корнеля. Лит-ая деятельность Ф. началась в конце 70-х гг. (XVII в.) с сотрудничества в журнале «Mercure galant». Войдя в лит-ру как эпигон прециозной школы с ее условно-изысканной тематикой и вычурным стилем, Ф. в дальнейшем стал зачинателем движения французских просветителей XVIII в. Ранние произведения Ф.: лирика (мадригалы, сонеты, стихи на случай и т. п.), пасторальные поэмы, роман «Письма кавалера де Эр...» (Lettres du chevalien d'Her), трагедия «Аспар» (Aspar, 1680),—вызвали резкое осуждение со стороны классиков (Расина, Буало). Последующая лит-ая деятельность Ф., проникнутая публицистическими тенденциями [«История оракулов» (L'Histoire des oracles, 1687), направленная против суеверий], пропагандой научного миросозерцания [«Рассуждение о множественности миров» (Entretiens sur la pluralité des mondes, 1686), «Похвальные слова академиков» (Éloges historiques des Académiciens, 1708, 1719), «Предисловие» по «Истории Академии наук» (Histoire de l'Académie royale des sciences..., 1702), непременным секретарем которой он состоял с 1699], получила высокую оценку Вольтера. Значительный интерес представляют его «Диалоги мертвых» (Dialogues des Morts, 1683), написанные в форме беседы великих людей прошлого на морально-философские, социально-политические и другие темы. Острый скептицизм, снижение «авторитетов» (Сократ, Аристотель), неожиданные собеседники (Сенека и Скаррон, Парацельс и Мольер), чередование серьезных мировоззренческих споров с рассуждениями салонно-прециозного характера (спор Сапфо и Лауры, что приятнее в любви: «защищаться» или «нападать»), язык то простой и суховатый, то нарочито изысканный в зависимости от темы и собеседников—все это придавало произведению причудливо-противоречивый характер.

В дальнейшем Фонтенель мастерски овладел особым видом философски-моралистической и научно-популярной литературы, в которой пропаганда рационалистического миросозерцания и научных данных сочеталась с внешней занимательностью и утонченным изяществом стиля. С этой стороны характерны его «Рассуждения о множественности миров», пропагандирующие декартовскую астрономическую систему в форме изысканно-светского разговора ученого и маркизы. Принимая участие в острой литературной полемике конца XVII и начала XVIII в. по поводу сравнительной ценности античных и современных авторов (т. н. Querelle des anciens et des modernes), Фонтенель был на стороне отстаивавших примат современности (Digression sur les anciens et les modernes, 1688).

Библиография: I. Oeuvres complètes, 11 vls, P., 1758—1766; Oeuvres, 5 vls, Paris, 1825; Oeuvres [choisies], P., 1852; Sainte-Beuve C. A., Causeries du lundi, t. III, Paris, [1857]—1862; Flourens M. I., Fontenelle..., Paris, 1847; Maigron L., Fontenelle, Paris, 1906.

На русск. яз.: Разговоры о множестве миров господина Фонтенелля Парижской академии наук секретаря. Перевод Антиоха Кантемира, СПБ, 1740 (перевод был сделан еще в 1730; переводчик присоединил от себя предисловие и примечания); издание 3-е, 1802; то же, новый перевод кн. Е. А. Трубецкой, М., 1802; Разговор в царстве мертвых. Артемизия и Раймунд Луллий («Сочинения и переводы», май, 1758); Оставшиеся письма Фонтенелля и доктора Юнга («Новые ежемесячные сочинения», ч. LXIX, март, 1792). *Л. Галицкий*

ФОР Поль [р. 1872—]—французский поэт. Принадлежит к младшему поколению французских символистов, к-рое творило под непосредственным влиянием изощрившейся в формальных поисках поэзии Малларме и одновременно училось эстетскому любованию «вещностью» у Эредиа и Теофиля Готье. Отличается исключительной для поэта плодовитостью: за 25—30 лет лит-ой деятельности им выпущено больше 20 томов стихотворений, носящих общее заглавие «Ballades françaises» (Французские баллады).

Большей частью эти «баллады» составляют тематические циклы. Иногда стихотворения каждого цикла настолько тесно объединены между собою, что образуют как бы связное лирическое повествование—лирический роман. Так, т. III «Баллад» представляет собою исторический «Роман о Людовике XI», в томе VI—«Сентиментальный Париж, или роман моих 20 лет», в т. VIII—«Конскомб, или голый человек, упавший из рая». Лучшее у Ф.—стихи, в к-рых он подражает народным песням и воспевает природу: он подлинный мастер лирического пейзажа в современной французской поэзии. Его «чувство природы» насквозь эстетизировано. Во время войны Ф. выпустил XVII, XVIII, XIX и XX тт. «Баллад», проникнутых слащавым патриотизмом, доходящим порою до самого безудержного шовинизма. С точки зрения художественной они также являются самым неудачным из написанного Ф.

Ф. пытался быть новатором в области формы. Он заявлял, что им создан особый вид ритмической и рифмованной речи, полустихотворной, полупрозаической. Однако чаще всего этот новый стих—просто классический александрийский размер, несколько облегченный и напечатанный как проза.

В 1912 Ф., в результате анкеты, проведенной одним журналом, был признан «королем поэтов».

Библиография: I. Ballades françaises, издавались Mercure de France (vv. I—VIII, 1897—1906), Eug. Figuière (vv. IX—XVI, 1908—1914), Em.-Paul frères (v. XVII, 1916), Monnier (v. XVIII), Payot (vv. XIX et XX, 1916—1917) и др. Имеются две антологии изд. Mercure de France (1917) и Figuière (1913).

II. Bonneau G., Paroles pour P. Fort, P., 1934; По-русски очерки о поэзии Ф. и переводы его баллад дали: Брюсов В. («Полное собрание сочинений и переводов», т. XXI. Французские лирики XIX века, СПБ, 1913). См. еще статьи: Луначарский А. В., Князь поэтов в народном университете, «Современник», 1913, II; «Молодая французская поэзия», там же, 1913, VIII (обе статьи перепеч. в его книге «Этюды критические», «ЗиФ», М., 1925); Поэзия и война, «День», 1915, № 99, 12 апр. *Н. Р-ва*

VORGESCHICHTE [нем.]—термин немецкой поэтики. Означает связное и более или менее развернутое сообщение о событиях, имевших место перед завязкой основного действия (так наз. Geschichte). Применялся преимущественно к роману и новелле.

ФОРД Джон [John Ford, 1586—1649]— один из крупнейших английских драматургов шекспировской плеяды. Юрист по профессии, он получил хорошее классическое образование в Оксфорде. Дебютировал как поэт, автор поэм, элегий и сонетов (элегия «Памятник славы»—«Fames Memorial», 1606, и др.). Первые драмы, как это было обычно в тот период, Ф. написал в сотрудничестве с другими драматургами: трагедию «Матереубийца» (A late murther of the sonne upon the mother, зарег. 1624) совместно с Уебстером, трагикомедию «Бристольский купец» (The bristowe merchant, зарег. 1624)—с Деккером, с ним же и Роули (Rawley) трагикомедию «Эдмонтонская ведьма» (The witch of Edmonton, ок. 1621, напеч. 1658); вместе с Деккером Фордом была написана «маска» «Любимец солнца» (The sun's darling, A moral masque, 1624, напечатана 1656).

Первой самостоятельной пьесой Ф. была трагедия «Меланхолия влюбленного» (The lover's melancholy, пост. 1628, напеч. 1629), отличающаяся запутанной и сложной интригой. Интермедия «Аллегория меланхолии», включенная в пьесу, написана под влиянием «Анатомии меланхолии» Бартона (Burton), а вся трагедия носит следы подражания «Гамлету» Шекспира. Следующая трагедия Ф. «Разбитое сердце» (The broken heart, напечат. 1633) отличается еще более сложной интригой, тремя переплетающимися сюжетными линиями; пьеса прославляет мужество спартанской царевны Каталанты.

Теме ревности посвящена трагедия «Жертва любви» (Loves sacrifice, напечат. 1633), в к-рой сказывается сильное влияние шекспировского «Отелло». Лучшей трагедией Форда является «Жаль, что она развратница» (Tis pity shees a whore», напечат. 1633), где он с гуманистических позиций оправдывает женщину, греховно полюбившую своего брата, что приводит к гибели обоих. В исторической хронике «Перкин Варбек» (The chronicle historie of Perkin Warbeck», напечат. 1634) с большой художественностью разрабатывается история самозванца Варбека, борющегося против Генриха VII.

Комедии Ф.—«Вымыслы целомудрия и благородства» (The fancies, chaste and noble, напечат. 1638) и «Испытание леди» (The ladies triall, пост. 1638, напечат. 1639)—менее значительны.

Характеры трагедий Ф. очерчены ярко и сильно; они показывают умение изображать человеческую психологию. Композиционное мастерство Ф., напряженное действие его драм позволяют ему занять крупное место в истории английской драмы. Чрезмерная усложненность интриги, проникновение романтических элементов, отказ от локализации, сказывающиеся в творчестве Ф., характерны как проявление начавшегося упадка елизаветинской драмы этого периода.

Библиография: I. Соч.: The Works, ed. by W. Gifford a. A. Duce, 3 vls, L., 1864, new ed., L., 1895; The best plays, ed. by H. Ellis, L., 1888, new. ed., 1903; A critical edition of Fords Percin Warbeck, by M. C. Struble, Seattle [1926]; Dramatic works, ed. by H. de Vocht, v. II, Louvain, 1927 (продолжает издание: Dramatische Werke in Neudruck, Bd. I, hrsg. v. W. Bang, Louvain, 1908).

II. Wolff M., J. Ford, Heidelberg Diss., 1880; Cochnower M. E., J. Ford, в кн.: Seventeenth Century Studies, ed. by R. Shafer, Princeton, 1933, pp. 121—175.

М. Заблудовский

ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ. I. Исторический очерк.—Проблема Ф. и С. принадлежит к числу ведущих вопросов в истории эстетических учений, борьбы материализма и идеализма, борьбы реалистического и идеалистического направлений в искусстве. Проблема Ф. и С. органически связана с основным вопросом эстетики—вопросом об отношении художественного творчества или, шире говоря, художественного сознания к объективной реальности.

В своей эстетике, сыгравшей роль теории античного реализма, Аристотель [384—322 до н. э.] не выделяет вопроса о Ф. и С. в особую проблему, хотя подходит к нему вплотную. Искусство, согласно Аристотелю, глубоко содержательно; подобно философии, оно способствует познанию вещей. Оно воспроизводит объективную реальность (теория подражания). Собственно, Аристотель вопросы художественной Ф. и С. рассматривает, отнюдь не противополагая их друг другу, но подразумевая их неразрывную связь и единство. Выдвинутая им классификация искусств покоится на совместном рассмотрении Ф. и С. Различие между видами искусства Аристотель усматривает в том, что они воспроизводят различные предметы и стороны действительности различными средствами (краски, ритм и пр.) и способами (действие, рассказ и т. д.).

Громадную историческую роль сыграло рассмотрение Аристотелем вопросов Ф. и С. в учении о трагедии, к-рую он определяет как «воспроизведение действия серьезного и законченного, имеющего определенный объем, (воспроизведение) при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной,—(воспроизведение) при помощи действия, а не рассказа, совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных чувств». Ф. и С. здесь рассматриваются в их взаимосвязи, насколько это было доступно для наивной диалектики древних греков. Вместе с тем историческая ограниченность этого подхода, известная примитивность и нерасчлененность сказываются уже в самом понимании составных частей трагедии (фабула, характеры, мысли, сценическая обстановка, текст и музыкальная композиция).

В неоплатонической мистико-идеалистической философии Плотина (205—270) эстетическая проблема Ф. и С. непосредственно связана с учением о божественном первоначале, о высшем благе и высшей красоте. Проблема Ф. и С. у Плотина выступает в виде учения об оформлении бесформенного, о приведении множества к единству: материя—носитель безобразного—приобщается к божественной красоте, благодаря чему возникает красота чувственных вещей. Учение Плотина о Ф. и С. представляло собой огромный шаг назад по сравнению с воззрениями Аристотеля. Исторически прогрессивным было однако у Плотина то, что проблема Ф. и С. была выдвинута им как важнейший вопрос эстетики.

Великий философ Франции Декарт [1596—1650], родоначальник рационализма, пытавшийся примирить материализм своей «физики» с идеализмом «метафизики», высшим принципом искусства признавал гармоническое сочетание частей в единстве художественного целого. Все части художественного произведения должны быть одинаково совершенны и симметрично совпадать друг с другом. Эстетика Декарта требует единства Ф. и С., истолковывая это единство в духе рационалистического миропонимания. Ясность и отчетливость, глубина содержания в соединении с изяществом формы—необходимые условия художественного стиля. Декарт называет четыре случая несовершенства произведения искусства благодаря отсутствию в нем единства Ф. и С.: 1) совершенство формы сопровождается убожеством содержания; 2) глубина содержания сочетается с неряшливой формой; 3) словесная форма играет лишь служебную роль по отношению к содержанию; 4) форма приобретает значение, независимое от содержания, и искажается.

Требование от искусства содержательности, идейности, следования жизненной правде, ясности мысли и точности языка,—такова реалистическая тенденция эстетики Декарта. Подчинение художественного творчества абстрактным требованиям разума, строгое регламентирование художественных жанров—черты рационалистического идеализма Декарта.

«Поэтическое искусство» Буало, эстетическая теория французского классицизма XVII в., большое внимание уделяет проблеме Ф. и С. в поэзии: «Какой ни взять сюжет, высокий иль забавный, смысл должен быть всегда в согласьи с рифмой плавной». Прекрасно только то, что истинно; поэт должен сначала научиться мыслить, а затем уже писать; «Что ясно понято, то четко прозвучит, и слово точное немедля набежит». Однако реалистическая тенденция, выступающая в требовании «истины», прекрасного, приходит в противоречие с борьбою против «низкого» стиля как нарушающего нормы «изящного»; ясность и четкость речи истолковываются в духе рационалистического миропонимания; сюжет подчиняется триединству: места, времени и действия. Интересны попытки Буало рассмотреть взаимоотношения Ф. и С. в различных жанрах лит-ры, в каждом из к-рых он устанавливает норму «особой красоты». В отношении жанра трагедии, наряду с ложноклассическим требованием триединства, как «закона разума», эстетика Буало проявляет и здравую реалистическую тенденцию в учении об единстве действия, драматических образов (характеров), положений.

Эстетическое учение Канта [1724—1804], к-рое стало источником формалистического течения в идеалистической теории искусства, имело своей основной предпосылкой априоризм его философии, т. е. именно идеалистическую сторону непоследовательной системы Канта, пытавшегося сочетать идеализм и материализм.

Начало формы, в философии и в эстетике Канта, исходит от субъекта, а не от вещей «в себе». Прекрасное, по Канту, нравится своею чистою формою. Эстетическое суждение единственным своим предметом имеет «чистую» форму, лишенную какого бы то ни было содержания. «Чистая» форма понимается как рисунок и композиция и противопоставляется всему чувственно приятному, всему тому, что имеет для человека какой-либо жизненный интерес.

Так. обр. кантовский априоризм в эстетике приводил не только к метафизическому разделению Ф. и С. и к отрицанию предметной содержательности эстетического суждения, но и к противопоставлению формы всему чувственному. Именно в этом состоит специфическая особенность кантианского эстетического формализма в отличие от других формалистических теорий.

В эстетике Шеллинга [1775—1854] проблема Ф. и С. ставится на основе идеалистической «философии тожества». Исходным пунктом его философской системы, а вместе с тем и учения о Ф. и С. является признание примата абсолютного. Шеллинг приписывает искусству содержательное значение, но понимает его, как объективный идеалист, таким образом, что красота, истина и добро суть различные формы проявления идеального мира. Сущность искусства, по Шеллингу, состоит в том, что его формы суть формы вещей, как они существуют в абсолюте. Переход от духовного абсолюта к образам искусства, по Шеллингу, осуществляется благодаря мифологии. Диалектические тенденции идеализма Шеллинга находят себе выражение и в его учении о Ф. и С., к-рые он рассматривает в их подвижном взаимоотношении. На различных ступенях «потенцирования» абсолюта, по Шеллингу, обнаруживается различное соотношение между формой и содержанием, причем именно наибольшее развитие формы в искусстве есть в то же время и окончательное преодоление формы.

В мистико-идеалистических рассуждениях Шеллинга обнаруживается известный положительный момент, состоящий в попытке диалектического подхода к проблеме формы и содержания.

Эстетика Гегеля [1770—1831], построенная на основе его идеалистической диалектики, проблему Ф. и С. ставит в фокусе своего внимания. В противоположность формализму Канта Гегель учит об искусстве как о содержательной форме, а именно как об одной из форм проявления абсолютного духа (наряду с религией и философией). Содержание искусства, по Гегелю, немыслимо в отрыве от его формы, и наоборот: форма (явление, выражение, выявление) неотделима от всего богатства содержания абсолютного духа, к-рый в искусстве получает свое чувственно-созерцательное оформление. Противоположности Ф. и С., внешнего и внутреннего в искусстве взаимопроникают друг друга, поэтому отношение между ними Гегель называет существенным. Абсолютная идея реализуется как прекрасное именно благодаря диалектическому взаимопроникновению категорий Ф. и С. В диалектике прекрасного Гегель уста-

навливает три ступени: прекрасное вообще, прекрасное в природе и прекрасное в искусстве; гармоническое совершенство как единство Ф. и С., по Гегелю, возможно лишь на ступени красоты в искусстве, красота же в природе играет роль лишь подготовки к высшей ступени. В истории искусства Гегель различает три друг друга сменяющие ступени, на каждой из которых по-разному обнаруживается взаимоотношение Ф. и С. Символическое искусство еще не достигает единства Ф. и С.: здесь форма еще остается внешней по отношению к содержанию. Классическое искусство отличается единством формы и содержания, гармоническим их взаимопроникновением. Романтическое искусство обнаруживает перевес содержания над формой. Подробно рассматривает Гегель взаимоотношение между Ф. и С. в различных видах искусства. При этом виды искусства у Гегеля отвечают фазам развития: архитектура—символической, скульптура — классической, живопись, музыка и поэзия—романтической. Субъективность музыки преодолевается, по Гегелю, в поэзии, к-рая стоит на вершине искусства именно потому, что наиболее совершенно выражает в (словесной) форме духовную сущность как свое содержание.

Великий русский материалист Чернышевский [1828—1889] в своем эстетическом учении уделил большое внимание проблеме Ф. и С., подвергнув гегелианское учение о Ф. и С. систематической критике с позиций материалистического (фейербахианского) мипропонимания. Гегелианские определения прекрасного как «единства идеи и образа» и как «полного проявления идеи в отдельном предмете» решительно отвергаются Чернышевским именно как определения идеалистические. Точно так же Чернышевский отвергает гегелианские определения возвышенного как «перевеса идеи над формой» и как «проявления абсолютного». Чернышевский совершенно правильно разоблачает гегелианское понимание единства Ф. и С. как идеалистическую концепцию. Однако во многом непреодоленное Чернышевским идеалистическое понимание общественного развития, а следовательно и развития искусства, обусловили собой недостатки его собственной постановки проблемы. Единство Ф. и С., идеи и образа в искусстве он относит к области «формальной красоты»: единство идеи и образа, согласно его учению, «определяет одну формальную сторону искусства, нисколько не относясь к его содержанию; оно говорит о том, к а к должно быть исполнено, а не о том, что исполняется». Действительная диалектика Ф. и С. осталась неуясненной Чернышевским, и в борьбе против гегелианской эстетики он сам обнаружил тенденцию к отрыву Ф. от С.

Выдвигая на первый план содержательность искусства, эстетическое учение Плеханова [1856—1918] в то же время большое внимание уделяет и художественной Ф. По Плеханову, искусство «начинается тогда, когда человек снова вызывает в себе чувства и мысли, испытанные им под влиянием окружающей его действительности, и придает им известное образное выражение». «Достоинство художественного произведения, — говорит Плеханов, — определяется в последнем счете удельным весом его содержания»; ни одно художественное произведение «не может ограничиться формой без содержания», — поэтому «соответствие» формы содержанию определяет художественную ценность любого произведения искусства: «чем больше форма художественного произведения соответствует его идее, тем оно удачнее». Это соответствие формы содержанию осуществимо, по Плеханову, лишь в художественном произведении, правильно, неискаженно изображающем действительность. Однако Плеханов еще не доходит до ленинского понимания взаимопроникновения диалектического единства Ф. и С., ограничиваясь установлением «соответствия» формы содержанию.

Расхождение Ф. и С., нарушение их единства превращается в один из отправных пунктов идеалистической эстетики (как и эстетики натурализма). Форма противопоставляется содержанию; бессодержательная форма абсолютизируется, получает самодовлеющее значение. Даже те направления идеалистической эстетики, где выдвигалось принципиальное требование единства Ф. и С. (эстетика Гегеля, Гёте, отчасти Фихте и Шеллинга), не могли разрешить этой важнейшей проблемы теории искусства, хотя гегелианская эстетика сыграла громадную исторически-прогрессивную роль.

Важнейшие направления современной буржуазной идеалистической эстетики, метафизически отрывающие Ф. от С.,—формализм, импрессионизм и символизм.

Различия между формализмом, импрессионизмом и символизмом в понимании взаимоотношений Ф. и С. несущественны; все эти видоизменения идеалистической эстетики характеризуются абсолютизированием различно понимаемой ими формы и игнорированием реального содержания художественного образа.

Неокантианская эстетика, как и вообще неокантианская философия, окончательно ликвидируют известную материалистическую тенденцию в сенсуализме Канта, существовавшую наряду с его априоризмом, и выступают как «реакционная философия реакционной буржуазии». В формализме особенно отчетливо проявляются отрыв Ф. от С., извращенное понимание бессодержательной формы как сущности искусства.

В Советском Союзе формализм был наиболее цепкой и активной теорией, выдвинутой буржуазными идеалистами против марксизма-ленинизма. Окончательная ликвидация формалистических тенденций—одна из важнейших задач, стоящих перед советским искусством.

Если формализм выдвигает значение и г р ы впечатлений (как композиции), то в импрессионизме форма выступает как идеалистически, субъективистски истолкованные «непосредственные» впечатления, ощущения в их отрыве от объективной реальности, в их противопоставлении ей, а следовательно, в их бессодержательности.

Формалистическая эстетика вырастает гл. обр. на теоретической основе философии кантианства и неокантианства, эстетика импрессионизма близка философии махизма, эмпириокритицизма, прагматизма.

Метафизическое противопоставление Ф. и С., признание формы единственным предметом искусства, игнорирование содержательности художественного образа, а в результате крайнее обеднение, деградация и разложение самой формы—таков конечный итог и формализма и импрессионизма в искусстве.

Отрыв Ф. от С., их дуализм составляет основу и символизма. Хотя в эстетике символистов содержание не отрицается, но оно понимается как духовное первоначало, благодаря своей сверхчувственности не могущее получить адэкватной формы.

Символическое искусство практически оперирует лишь формой, к-рая, будучи лишена реального содержания, служит лишь «намеком», знаком чуждого ей по существу идеального содержания.

Психологическая школа идеалистической эстетики и теории лит-ры (Гумбольдт, Потебня) осложняет формализм противопоставлением формы «внешней» и «внутренней». Согласно учению психологистов в структуре слова следует различать три элемента: внешнюю форму, внутреннюю форму и содержание. В понимании внешней формы как совокупности членораздельных звуков, как грамматических форм, противопоставленных содержанию, хотя и имеющих своей целью его выражение,—сказывается близость этой школы кантианству. Внутренняя форма понимается этой школой как психологический отбор из бесконечного ряда признаков, составляющих содержание (предмет, противопоставленный внешней форме) именно данных признаков, а не каких-либо других (в зависимости от субъективно-психологического момента). Проблема единства Ф. и С. психологистами ставится метафизически: форма как внешняя форма отрывается от содержания, внутренняя же форма в свою очередь осмысляется субъективно: текучесть ее понимается в духе буржуазного индивидуализма и абсолютного релятивизма. В результате ни внешняя, ни внутренняя формы не рассматриваются в единстве с содержанием, а само различение этих двух форм обнаруживает лишь попытку эклектического соединения двух тенденций внутри идеалистической философии и эстетики—логицизма и психологизма.

Родным братом идеалистической эстетики оказывается натурализм, жертвующий художественной формой ради метафизически понятого содержания. Специфическое значение искусства как образного отражения действительности, как художественного единства Ф. и С. в натурализме утрачивается.

Натурализм—это теория и практика не столько творческого отражения действительности, сколько слепого подражания ей. Если абсолютизирование единичного, отдельного в ущерб типичному, общему приводит натурализм к одностороннему, фотографическому подражанию природе и общественной жизни, то пренебрежение художественной формой, при последовательном проведении этого метода, грозит вывести натурализм за пределы искусства. Натурализм создавал художественные произведения, заслуживающие внимания лишь в той мере, в какой он тайно или явно отступал от своего метода и в той или иной степени шел на сближение с реалистическим методом.

Великие художественные произведения всех народов сочетают в себе глубокое содержание и совершенную форму. Основная линия исторического развития искусства определяется успехами реалистического метода в его различных исторических формах и видоизменениях. Поэтому и история развития художественного вкуса—это не релятивистически понятый процесс, не бесплодная смена субъективных оценок, но историческое углубление в художественную сущность единства Ф. и С. *М. Дынник*

II. Теоретический очерк.—1. Проблема Ф. и С. и их взаимоотношения представляют одну из основных общефилософских проблем. Вместе с тем разрешение ее служит необходимым условием для создания науки об искусстве и тем самым науки о лит-ре. На современном этапе развития советского литературоведения эта проблема развернутой разработки еще не получила. Однако высказывания классиков марксизма, пересмотр ими гегелианского учения о Ф. и С. дают нам основу для понимания данной проблемы и разработки ее применительно к практике того или иного вида искусства.

С диалектической точки зрения Ф. и С. прежде всего—понятия соотносительные: как форма не может быть «чистой», а может быть лишь «содержательной» формой, формой, связанной неразрывно с содержанием, так и содержание не может быть бесформенным: «Содержание как таковое есть то, что оно есть, лишь благодаря тому, что оно содержит в себе развитую форму» (Гегель, т. I, стр. 224). В этом смысле «содержание есть не что иное, как переход формы в содержание, и форма есть не что иное, как переход содержания в форму» (Гегель). Отсюда существенность формы: «Форма существенна. Сущность формирована так или иначе в зависимости и от сущности» (Ленин, Философские тетради, стр. 142). Поэтому в искусстве неполнота, незаконченность оформления есть одновременно и ущербность содержания и наоборот—дефектность содержания выступает и как несовершенство формы. Отсюда и понимание художественного произведения будет полным лишь в том случае, если мы поймем его в единстве его Ф. и С., раскроем их взаимопереходы, ибо вне друг друга они неполны. «Можно сказать об „Илиаде“, что ее содержанием является Троянская война, или еще определеннее—гнев Ахилла; это дает нам все и одновременно еще очень мало, ибо то, что делает „Илиаду“ „Илиадой“, есть та поэтическая форма, в которой выражено содержание» (Гегель, т. I, стр. 225).

При всем том единство Ф. и С.—диалектическое единство, противоречивое в процессе своего развития. Неправильно было бы считать, что форма пассивно «следует» за содер-

жанием, «соответствуя» ему (как это имеет место в концепции Плеханова). «Борьба содержания с формой и обратно. Сбрасывание формы, переделка содержания»,—такое соотношение Ф. и С. устанавливает В. И. Ленин в качестве одного из элементов диалектики (Философские тетради, стр. 212). Признавая ведущую роль за содержанием, мы не должны упускать из виду и активности формы, обратного воздействия ее на содержание. В структуре отдельного произведения, в развитии творчества писателя, лит-ого стиля, жанра эта «борьба содержания с формой и обратно» представляет собою существенную сторону лит-ого факта.

Таким образом учение о единстве Ф. и С. является основополагающим как для построения теории лит-ры, определяющей принципы изучения последней, в частности—принципы анализа ее художественной формы, так и для истории лит-ры и критики. Вместе с тем это учение входит в качестве одного из существеннейших моментов в определение критерия художественности лит-ры.

2. Содержанием литературы является сама действительность, осознанная писателем и образно отраженная им в произведении. В этом лит-ра едина со всеми другими видами идеологической надстройки.

Становясь содержанием произведения (т. е. оформляясь), познанная писателем действительность, найденные им обобщения получают вид индивидуальных проявлений жизни—отдельных событий и положений, судеб и переживаний конкретных персонажей — т. е. воплощаются в художественных о б р а з а х. В лит-ом произведении обобщения даны в форме единичных жизненных фактов (как единство закона и явления) и наоборот, эти изображаемые единичные жизненные факты ценны благодаря тем обобщениям, к-рые читатель за ними обнаруживает. Вне этой своей конкретной жизненной формы само обобщение в художественной лит-ре не может раскрыться с достаточной убедительностью. Сведéние содержания «Илиады» к рассказу о событиях Троянской войны потому и не охватывает ее поэтического богатства, что война эта протекает перед воспринимающим «Илиаду» как конкретная система событий и человеческих отношений, с присущей им многогранностью.

Образность искусства и определяет те специфические особенности взаимопроникновения Ф. и С., какие мы находим в художественном творчестве. Образ (в принципе)—типическое обобщение, данное в неповторимой, индивидуальной конкретности. Указывая на достоинства романов М. Каутской, Энгельс в письме к ней говорит: «Характеры той и другой среды обрисованы с обычной для вас четкостью индивидуализации; каждое лицо—тип, но вместе с тем и вполне определенная личность, „э т о т“, как сказал бы старик Гегель; так оно и должно быть» («Маркс-Энгельс об искусстве», 1937, стр. 161). Это воплощение типических характеров и обстоятельств в индивидуальных персонажах, ситуациях, сюжетах и обусловливает сохранение в форме художественного произведения чувственной конкретности жизни. И в этом отношении форма лит-ого произведения также оказывается содержательной, отражая формы самой действительности. Но отдельные компоненты лит-ой формы—язык, композиция, сюжет и т. д.—содержательны постольку, поскольку в них осуществляется целостный художественный замысел.

Именно этим сохранением форм жизненной конкретности объясняется устойчивость художественных ценностей, вечность великих произведений искусства: в силу образности эти произведения являются столь же неисчерпаемым объектом художественного познания действительности и эстетического восприятия, как и явления самой жизни.

Сохранение в искусстве конкретных форм жизненных явлений обусловливает реалистический характер художественных произведений, порою даже вопреки идейным позициям автора. Отсюда—возможность известных противоречий между мировоззрением писателя и практикой его художественного творчества. Осознание действительности всегда связано с более или менее правильным или ложным истолкованием ее писателем, с оценкой ее, с стремлением так или иначе воздействовать на нее, словом—с проявлением отношения писателя к действительности. Но не всегда произведение приводит к тем выводам, к к-рым хотел бы привести читателя автор: образность художественного творчества заставляет подлинного художника показывать действительность порою не такой, какой он хотел бы ее показать, следуя своим субъективным симпатиям и антипатиям; в этом отношении чрезвычайно показателен известный отзыв Энгельса о творчестве Бальзака в письме к мисс Гаркнес.

3. Отдельные элементы формы, будучи отвлечены от целого, обычно рассматриваются как художественные средства. В качестве художественно-литературных средств для создания образа писатель располагает средствами языка и композиции (т. е. соотнесения между собой элементов произведения для более отчетливого выявления их значимости). Так создание образа осуществляется: 1) описанием свойств, переживаний героя и т. п. при помощи авторской речи; 2) изъявлениями его свойств через его собственную речь, через речь персонажей; 3) раскрытием его свойств в действиях, во взаимодействии с другими персонажами и т. д.

Но ни средства языка, ни средства композиции сами по себе не содержат ничего специфически лит-ого, т. е. ничего художественно-самостоятельного: и язык, и композиция представляются более общими формами сознания, выражения и соотнесения мыслей вообще, а не только в художественной лит-ре.

Следовательно, сами по себе средства языка и композиции не являются тем, что мы называем формой художественного освоения мира, его образного отражения. Поэтому в корне неверна обычная (путающая понятие техники с понятием формы) точка зрения на изучение формы как на изучение именно средств языка и композиции, представляемых в виде механической суммы приемов. Анализ средств

языка и композиции самих по себе не есть еще изучение формы; изучение формы есть изучение образов произведения, воплощенных с помощью этих средств и отражающих осознанную автором действительность. Но последние становятся художественной формой, точнее ее компонентами, переставая быть собственно «средствами»—в своей взаимосвязи, в связи со всем художественным целым, т. е. своей специфической функцией—функцией создания образов. Образы не мыслимы вне их языкового и композиционного обнаружения, но и средства языка и средства композиции получают значение художественной формы лишь через созданные посредством них образы. Мы не воспринимаем непосредственно синтаксического строя речи произведения, для нас не имеет никакой самостоятельной эстетической ценности такое, а не иное расположение глав романа и т. п.,—как таковые они не воспринимаемы. Для создания художественного произведения они необходимы, но недостаточны; поэтому взятые сами по себе они не могут быть оценены, т. к. они получают свой смысл лишь в целом—в образе.

4. Очевидно, что самое создание полноценного образа, как конкретного и законченного отражения определенного жизненного явления, возможно лишь на основе глубокого и верного понимания тех жизненных условий, в к-рых реально развертываются отражаемые события, процессы, возникают и развиваются характеры данной среды. Образ лишь тогда может быть убедителен для нас как форма, когда в нем осуществилось, оформилось «истинное и дельное содержание» (Гегель); наоборот, чем слабее, беднее, ошибочнее представление писателя о данной области жизни, тем произвольнее, случайнее, неубедительнее и созданные им образы, характеры. Как в том случае, когда правильные, отвечающие действительности обобщения писатель не сумел перевести в план конкретного жизненного изображения и ввел их в произведение в общей, неиндивидуализированной, т. е. ненадлежащей, форме, так и в том случае, когда писатель снабдил изображенные события и характеры свойствами случайными и произвольными, не опирающимися на обобщения, мы будем иметь дело с нарушением адэкватности и полноценности Ф. и С., с неполным их взаимопереходом, т. е. в этом случае отсутствует полновесная, содержательная поэтическая форма. Нарушение принципов единства Ф. и С., существенности формы может явиться результатом различных причин. Оно может быть определено недостаточностью мастерства писателя или тяготением над ним уже отживших лит-ых традиций. Оно неизбежно возникает тогда, когда писатель нарочито подчиняет образную систему произведения ложной тенденции, идущей в разрез с действительностью. Во всех таких случаях создаваемая писателем форма (напр. персонажи, ситуации и т. д.) будет формой чуждой содержанию, искажающей действительность и неспособной вместить объективную истину. Но и такая форма «так мало безразлична для содержания, что она скорее составляет собой само это содержание» (Гегель), но содержание, в к-ром субъективное начало (идущее от творческой слабости автора или от его идейной ограниченности, консерватизма и т. д.) находится в противоречии с объективными элементами. Так осуществляется активность, действенность ущербной формы, но действенность отрицательного порядка.

В совершенном художественном произведении содержание дано в развитой, полноценной форме, к-рую опять-таки необходимо рассматривать как начало активное, т. к. такая форма, в целом и в каждом своем элементе, содержательна и эффективна. Ее действенность прежде всего в том, что она, являясь результатом художественного освоения действительности писателем, тем самым становится и путем познания действительности читателем. Чем характернее, убедительнее, яснее в своем значении персонажи, ситуация, композиция, язык произведения, т. е. чем совершеннее его форма, тем полнее осуществляется содержательность произведения, его познавательная функция. Вместе с тем познание действительности, освоение ее есть и отношение к ней, ее оценка, стремление воздействовать на нее. В конспекте «Науки логики» Гегеля В. И. Ленин говорит:

«Идея (читай: познание человека) есть совпадение (согласие) понятия и объективности („общее“). Это во-первых.

Во-вторых, идея есть отношение для себя сущей (=якобы самостоятельной) субъективности (=человека) к отличной (от этой идеи) объективности.

Субъективность есть стремление уничтожить это отделение (идеи от объекта)» (Философские тетради, 1936, стр. 187).

Эти положения целиком относятся и к содержанию художественного произведения. В этом смысле действенность содержательной формы произведения исходит, следовательно, и от субъективного начала творчества, причем эта субъективность в реалистическом искусстве совпадает (относительно) с объективной реальностью.

Единство Ф. и С. является, следовательно, необходимым условием художественности произведения, хотя и недостаточным, так как и при наличии его остается еще основной вопрос—оценка самого содержания с точки зрения полноты, значимости его жизненной правды. В зависимости от ответа на этот вопрос мы и даем оценку художественности уже во всем объеме произведения.

5. Из сказанного ясно, насколько сложен вопрос об обусловленности художественной формы, специфика к-рой связана и с природой отражаемых явлений, и с качеством мировоззрения и художественного метода писателя, и с своеобразием средств данного искусства (в нашем случае—языка). Рассматривая форму как переход содержания в форму, а содержание понимая как осознанную, идейно осмысленную писателем действительность, мы тем самым приходим к выводу об относительной объективности художественной Ф., т. е. обусловленности ее характером изображаемого объекта в той мере, в какой мы находим в произведении «совпадение (согласие) понятия и объективности», другими сло-

вами—в той мере, в какой писатель приближается к правильному и полному художественному освоению изображаемых явлений. Так типический образ, как индивидуальный жизненный характер, через который как бы просвечивает содержащееся в нем обобщение относительно создавшей его среды, в своем строении, т. е. своим поведением, развитием и т. д., должен отвечать свойствам среды, обобщаемой в нем писателем, иначе его черты будут случайны, произвольны, внеположны содержанию и тем самым несущественны, художественно невесомы. В этом смысле творческая свобода писателя в обрисовке создаваемых им типов есть осознанная необходимость; художественность его произведений в одинаковой мере страдает как от рабского копирования действительности (бедности обобщения), так и от произвольного отрыва от нее. То же надо сказать и о сюжете произведения, о данных в нем ситуациях, в их отношении к тем событиям и обстоятельствам действительности, к-рые в них отражены. Показывая определенные процессы, явления жизни, писатель отсюда именно и черпает те ситуации и события, образное обобщение к-рых представляет собой сюжет. Этим определяется и взаимосвязь персонажей и сюжета произведения. Как ни понимать и ни определять сюжет, очевидно, что он представляет собой систему событий, в которых обнаруживаются свойства данных характеров. Человек обнаруживается в действии, писатель, ставя персонажей в определенные ситуации, раскрывает определенные черты характеров. И с другой стороны, отражая определенное событие, писатель должен дать соответствующий круг персонажей—участников этих событий. Таким образом сюжет (как это было показано еще Гегелем) неразрывно взаимосвязан с характером. Героический положительный характер будет обнаруживаться и в событиях напряженных и ответственных, в к-рых выявятся его основные черты. И обратно, крупные события требуют показа значительных персонажей, больших переживаний и волевых усилий и т. д. Произвол в области событий, происходящих с героем, или наоборот, произвол в обрисовке персонажей—участников определенного события—ведет к неубедительности образа, т. е. в конечном счете к художественной незавершенности произведения.

Но соответствие сюжета, событий и характеров определяется не логическим выведением их соответствия друг другу, так сказать, изнутри самого произведения, оно берется писателем из самой жизни, из той обстановки, к-рая формирует интересующие его характеры, и, следовательно, ситуации, в которых обнаруживаются его герои, представляют собой опять-таки обобщение писателем самих жизненных отношений изображаемой им среды, ее типических обстоятельств, процессов, т. е. осознаваемой им действительности.

Однако, говоря об объективной обусловленности художественной формы, в основе к-рой лежит сама действительность, мы в то же время ни в какой мере не должны забывать того, что эта действительность осознается писателем в зависимости от его положения в историческом процессе, уровня его сознания, культуры, его идей, силы художественной одаренности. В этом смысле образ как форма отражения жизни одновременно является и формой, выражающей отношение писателя к жизни. Писатель своими образами стремится активно воздействовать на мир, давая читателю определенную трактовку жизни при помощи того или иного отбора жизненных явлений, установления тех или иных их связей между собой и т. д. Уходя своими корнями в реальную действительность, рисуемую писателем, типические характеры, обстоятельства и события (сюжет) в то же время конкретно оформляются в результате определенной идейной направленности писателя, без понимания к-рой нельзя разобраться в произведении. Чем более субъективные цели и интересы писателя (вытекающие из исторической обстановки, из его идейных позиций и т. д.) совпадают с объективным ходом развития жизни, тем легче ему достигнуть правдивого отражения ее, чем больше они расходятся, тем сильнее опасность искаженного или ограниченного ее отражения, нарушения жизненной правды. В этом смысле художественное произведение, являясь документом действительности, одновременно является и документом сознания писателя, выражением его активного отношения к жизни, окрашивающим опять-таки его характеры, сюжет, их раскрывающий, и язык произведения.

В сюжете, следовательно, мы имеем дело не с отвлеченной «технологией» лит-ого мастерства, а с переходом содержания в образ, как с одним из моментов содержательности формы вообще. И отступление писателя от этого требования содержательности формы, — отступление, при к-ром писатель не осваивает содержания, данного самой осознаваемой действительностью, тормозит взаимопереходы Ф. и С., превращает сюжет в равнодушную внешнюю форму, разрушает художественную законченность произведения, приводит к формалистической сюжетной «игре».

6. Равным образом, как бы ни была велика изобретательность писателя в области языка, она точно так же не имеет самостоятельного значения, а должна определяться образами, создаваемыми им. Поскольку язык есть «практическое сознание человека» (Маркс), постольку свойства событий, процессов, характеров обнаруживаются и через него. При этом и язык, будучи формой отражения действительности, вместе с тем является и формой выражения оценки писателем этой действительности. И так как обе эти стороны языка находятся в единстве и функционируют лишь через художественное целое, то совершенно неправильно обычное для школьной поэтики деление поэтических средств языка на средства «изобразительности» и «выразительности»; каждый элемент поэтического языка в одно и то же время служит целям изображения действительности и выявления реакций на нее художника. Это вполне очевидно по отношению к языку самого автора. Так различие языка М. Горького и А. Белого определяется как разницей тех жизнен-

ных явлений, к-рые каждый из них ставит в центре своего внимания, так и диаметральной противоположностью их художественных методов, их понимания действительности и отношения к ней. Но то же следует сказать и о языке персонажей. Конечно, язык Ленского и язык Собакевича различается так же, как различаются диалекты соответствующих общественных кругов. Однако в прямой речи Собакевича Гоголь не только отражает язык соответствующих людей, но и дает разоблачение присущей этим людям грубости и ограниченности, используя свое право художника на преувеличение, на подчеркивание наиболее характерных и наиболее отталкивающих черт. В языке персонажей, следовательно, также просвечивает относительно правильное (или ошибочное) обобщение писателем реального языка соответствующих общественных кругов. И здесь рабское копирование тех или иных языковых фактов или, наоборот, беспредметное формалистическое экспериментаторство и словоизобретательство разрушают содержательность языка, подменяют полноценную художественную форму внешне эффектными приемами. В этом смысле определение лит-ры как «искусства слова» требует дальнейшего уяснения, т. к. искусство писателя в области языка не имеет самодовлеющего значения, а есть искусство создания образа средствами языка. Именно в связи с мастерством этого претворения языка в образ язык художественной лит-ры играет огромную воспитательную роль в смысле развития общественной языковой культуры.

Учитывая не только лексику языка, но и его конкретную выразительность, реализующуюся в интонациях, паузах, синтаксическом строе речи и т. д., мы можем вскрыть эти же закономерности в таких, казалось бы, застывших языковых формах как многочисленные виды стихотворной речи (*см.* «*Стихосложение*»). В качестве иллюстрации достаточно привести хотя бы сопоставление строя поэтической речи Маяковского и Блока.

7. Единство и противоположность Ф. и С., «борьба содержания с формой и обратно» могут быть обнаружены с необходимой полнотой лишь в процессе литературного развития, в процессе развития стиля, жанра, творческого роста писателя. Без учета таких факторов, как традиция, влияние, лит-ая учеба, вне связи с историей языка не может быть до конца раскрыта диалектика Ф. и С. в истории лит-ры и в отдельных ее произведениях. Лит-ые формы или отдельные их элементы, сложившиеся на основе определенных художественных методов и отвечавшие определенным стилям, порою сохраняются в порядке лит-ой традиции, становящейся стеснительной, но не всегда сразу преодолеваемой. Соотношение Ф. и С. в таких случаях значительно осложняется борьбой и взаимовлиянием традиционных и новых элементов, а следовательно—не все элементы формы соответствующих произведений с одинаковой необходимостью вытекают из существа их содержания. В качестве примера можно привести сохранение некоторых элементов поэтики классицизма в таком реалистическом произведении, как «Недоросль» Фонвизина.

Выдвижение, в результате общего хода исторического развития, новых тем, вопросов и идей вызывает необходимость преодоления старых лит-ых форм и создания новых. Процесс этот может быть более или менее быстрым или заторможенным, но в том или ином виде он всегда налицо в периоды возникновения новых лит-ых течений, методов, стилей, жанров. Более полное проникновение художников в существо нового содержания приводит в результате к созданию ими новых форм, определяемых этим содержанием. Лит-ое направление, стиль, жанр тогда лишь и получают свое классическое выражение. Так осуществляется ведущая роль содержания. Было бы ошибочным предполагать возможность обратного соотношения—возможность развития формы при деградации содержания. Плеханов приводит в качестве примеров, якобы подтверждающих такого рода соотношения, искусство импрессионистов в живописи или поэтов-символистов. Плеханов, однако, делает здесь большую ошибку, принимая за развитие художественной формы гипертрофию отдельных ее элементов, таких, как ритм, инструментовка и т. п. Ясно, однако, что в искусстве такого рода с деградацией содержания связана и деградация формы как художественно полноценного образного отражения действительности в ее существенных и значительных проявлениях.

Так. обр. диалектико-материалистическое уяснение единства Ф. и С. раскрывает внутреннее единство различных сторон художественного лит-ого творчества, позволяет монистически подойти к анализу лит-ого произведения, рассматривая все его стороны с точки зрения их содержательности. Самое определение специфики лит-ого творчества и является по существу определением его как единства Ф. и С.; в этом смысле определение Ф. и С. в лит-ре необходимо переходит в учение об образе как спецификуме лит-ры. Принципы анализа художественного произведения определяются тем пониманием, которое мы вкладываем в понятия Ф. и С. в литературе. Понятно,что учение о Ф. и С., давая базу для построения теории лит-ры, в то же время может быть развито только на историческом материале, ибо конкретное качество образности характеров, сюжета, языка и т. д. всегда будет представлять собой переменную величину в зависимости от своеобразия той исторической действительности, к-рая будет лежать в основе данных лит-ых форм.

Отсюда учение о единстве Ф. и С. является основополагающим для научной истории литературы и для лит-ой критики, к-рые, только опираясь на него, смогут дать целостный и глубокий анализ художественного произведения.

Проблема Ф. и С. в советской лит-ре разрешается в новых общественных условиях, определяющих возможность наиболее полного осуществления единства Ф. и С. на основе метода социалистического реализма. Величайшее значение для понимания процессов роста советского искусства имеет

гениальная мысль т. Сталина о развитии «социалистической по своему содержанию и национальной по форме культуры», к-рая превращается «в одну общую социалистическую (и по форме и по содержанию) культуру с одним общим языком, когда пролетариат победит во всем мире» (Сталин. «Марксизм и национально-колониальный вопрос», М., 1937, стр. 194—195). (См. *«Социалистический реализм»*).

Библиография: Аристотель, Поэтика, пер., введение и примеч. Н. М. Новосадского, Л., 1927; Плотин, Эннеада, I, кн. 6 (см. сб. «Античные мыслители об искусстве», М., 1937); Буало, Поэтическое искусство, пер. С. Нестеровой и Г. С. Пиралова. Под ред. Г. А. Шенгели, М., 1937; Дидро Дени, Собр. соч., т. V, М.—Л., 1936; Винкельман И. И., Избр. произв. и письма, пер. А. А. Алявдиной, М.—Л., 1935; Лессинг Г. Э., Гамбургская драматургия, М.—Л., 1936; Его же, Лаокоон, или о границах живописи и поэзии, под общей ред. М. Лившица, со вступ. статьей В. Гриба, Л., 1933; Кант И., Критика способности суждения, пер. Н. М. Соколова, СПБ, 1898; Эккерман И. П., Разговоры с Гёте в последние годы его жизни, пер., примеч. и указатель Е. Т. Рудневой, М.—Л., 1934; Чернышевский Н. Г., Эстетические отношения искусства к действительности, в изд.: Избр. сочин. Чернышевского, ред. Н. В. Богословского [и др.], М., 1934; Плеханов Г. В., Сочинения, т. XIV, М., [1925].

Hegel G. W. F., Vorlesungen über die Ästhetik, 3 Bde, B., 1835; Sämtliche Werke, Bd. XII—XIV, Stuttgart, 1927—1928; Гегель, Лекции по эстетике (Соч., т. XII, Гос. соц.-эк. изд., М., 1938); Schelling F. W. J., v., Philosophie der Kunst (Werke, Auswahl in 3 Bden, hrsg. u. eingel. v. O. Weiss, Bd. III), Lpr., 1907.

Л. Тимофеев и *Р. К.*

ФОРМАЛЬНАЯ ШКОЛА — *см. «Методы до-марксистского литературоведения»*, стр. 273—278.

ФОРСТЕР Эдуард Морган [Forster Eduard Morgan, 1879—]—современный английский романист. Род. в обеспеченной буржуазной семье, окончил Кембриджский университет. В 1905 вышел его первый роман «Where Angels Fear to Tread». Ф. постоянно разрабатывает тему «маленьких» людей, противостоящих людям чистой наживы, собственникам. Он критикует буржуазную интеллигенцию за неискренность, расчетливость, противопоставляя ей неиспорченных людей чувства. Таковы темы «A Room with a View» [1908], наиболее популярного «Howards End» [1911], сборн. новелл «The celestial Omnibus» [1911].

Для Ф. основное в произведении характеры, трактуемые как «общечеловеческие» типы, индивидуальные взаимоотношения и противоречия, психологический реализм.

После большого перерыва (в 1920 вышла «The Story of the Siren», в 1923—«Pharos et Pharillon») Ф. выпустил в 1924 «A Passage to India», откликнувшись на тему о колониях исключительно в плане взаимопонимания и содружества английской и индусской буржуазии. Перенося центр тяжести в план индивидуальных взаимоотношений, Ф. под видом аполитичности стыдливо поощряет колониальную агрессию. Ф. принадлежит сборник критических статей «Aspects of the novel» [1927].

Ясность и простота, скупость на изобразительные средства и в то же время красочность языка являются достоинствами Ф.

Библиография: Bullet G., Modern English Fiction, L., 1926; Johnson R., Some Contemporary Novelists men, L., 1922; Williams H., Modern English Writers..., 3 rd ed., L., 1925; Hommage a. M. Forster, The Nation and Athenaeum, 1928, 4/VIII, p. 589—591. На русский язык переведено: Поездка в Индию (История одного преступления). Роман. Перевод Л. И. Некрасовой. Издание М. и С. Сабашниковых, М., 1925.

Е. Д.

ФОРТЕГУЕРРИ Никколо́ (Niccolò Forteguerri, также Fortiguerri, Fortiguerra, 1674—1735)—итальянский поэт. Учился в Пистойе, Сиене и Пизе. Будучи клириком, близко стоял к жизни папской курии. В 1719 Ф. был принят в академию «Arcadia», где имел значительный успех как лирический поэт. Наиболее значительное создание Ф.—поэма «Ричардетто» (Ricciardetto); она была начата Ф. в 1716, окончена а 1725, в напечатана лишь в 1738 под псевдонимом Niccolò Carteromaco (греч. перевод имени Forteguerri). Эта рыцарская поэма каролингского цикла служит хорошим примером пародийного использования старого сюжета и традиционных образов Роланда, Ринальдо и др. Используя широко Пульчи, Ариосто, Боярдо (в переделке Берни), Ф. многое заимствует у Фоленго (*см.*) и Браччолини (поэма «Schemo degli Dei). Основной сюжет любви рыцаря Ричардетто к дочери кафрского царя Леспине осложнен рядом второстепенных сюжетов, традиционно прерывающих повествование героикомической поэмы. Как и в большинстве поздних поэм каролингского цикла, в «Ричардетто» борьба Карла с сарацинами образует лишь далекий фон, к-рый Ф. умело использует для сложного аппарата фантастики (великаны, заколдованные замки, чудовища, волшебники). Значительное место в поэме занимают отступления, посвященные характеристике женщин, рассуждениям о богатстве, справедливости. Наряду с выпадами против женщин, жало сатиры. Ф. обращено против монахов и духовенства. Эти инвективы еще более решительны в стихотворных посланиях друзьям (Capitoli, изд. в Женеве, в 1765—1777). Октавы 30-ти песен поэмы отличаются тщательностью обработки, а язык ее лишен вычурности и легко доступен.

Ф. перевел на итальянский язык комедии Теренция (изд. Urbino, 1736).

Библиография: I. Соч. в серии: Classici italiani, Milano, 1813.

II. Procacci G., N. Forteguerri e la satira toscana dei suoi tempi, Pistoia, 1877; Camici F., Notizie della vita e delle opere, di N. Forteguerri, Siena, 1895; Forteguerri B., Una vita inedita di N. Forteguerri publ. da C. Zassetti, Oneglia, 1898; Его же, Il Ricciardetto di N. Forteguerri, Torino, 2 vls, 1899; Bernini F. H., Il Ricciardetto di N. Forteguerri, Bologna, 1900; Beani G., Intorno ad alpuni scritti inediti di mons N. Forteguerri, Pistoia, 1905; Concapi T., Il settecento, Milano, 1909. Русск. пересказ в 12 песнях (вм. 30 песен итальянск. текста)—Фортигверр «Рихардет», пер. с франц. Н. Осипов, в 2-х чч., СПБ, 1800—1801, сделан с французск. переделки «Richardet» (изд. в 1776, Liège), пер. A. F. Duperrier-Dumouriez.

Д. Михальчи

Дмит... ...ьная библиотека

