



КОНТРОЛЬНЫЙ ЛИСТОК
СРОКОВ ВОЗВРАТА

КНИГА ДОЛЖНА БЫТЬ
ВОЗВРАЩЕНА НЕ ПОЗЖЕ
УКАЗАННОГО ЗДЕСЬ СРОКА

Колич. пред. выдач

З ТМО Т. 1 млы, З. 3484—80

Книга должна быть
возвращена не позже
указанного здесь срока

Колич. предыд. выдач _____

Г2173 ~~# 7394~~

83

51704

Л64 Литературная

Энциклопедия т. III

1930

2-50

83
164
КОММУНИСТИЧЕСКАЯ АКАДЕМИЯ
СЕКЦИЯ ЛИТЕРАТУРЫ, ИСКУССТВА И ЯЗЫКА



ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

И. М. БЕСПАЛОВ, П. И. ЛЕБЕДЕВ-ПОЛЯНСКИЙ,
И. Л. МАЦА, И. М. НУСИНОВ, В. Ф. ПЕРЕВЕРЗЕВ,

И. А. СКРЫШНИК, **В. М. ФРИЧЕ**

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ

ОТВЕТСТВЕННЫЙ СЕКРЕТАРЬ
О. М. БЕСКИН

ТОМ ТРЕТИЙ



Дмитровская Районная Библиотека
Московской области

ИЗДАТЕЛЬСТВО КОММУНИСТИЧЕСКОЙ АКАДЕМИИ

1 9 3 0

51704
681
74
15
72173
86

83921

8

164

ЛМ-ЭН-М-30(Т.3)



ВЛАДИМИР МАКСИМОВИЧ ФРИЧЕ

ВЛАДИМИР МАКСИМОВИЧ ФРИЧЕ

В ночь на 4 сентября 1929 скончался ответственный редактор «Литературной энциклопедии» Владимир Максимович Фриче, член ВКП (б), член президиума Коммунистической академии, председатель секции лит-ры, искусства и языка Коммунистической академии, председатель президиума РАНИОНа, директор Института языка и лит-ры РАНИОНа, директор Института археологии и искусствоведения РАНИОНа, председатель лит-ого отделения Института красной профессуры, член Всесоюзной академии наук СССР, член Государственного ученого совета, ответственный редактор журналов «Печать и революция» и «Лит-ра и марксизм», член редакции журнала «Красный архив».

Коммунистическая партия потеряла стойкого и преданного большевика, марксистское искусствоведение — виднейшего теоретика и исследователя. Из наших рядов ушел один из наиболее стойких революционеров науки.

Фриче начал применять марксистский метод в литературоведении еще в 90-х гг., он был одним из основоположников марксистского искусствоведения. На протяжении всей своей деятельности он с огромной настойчивостью, с несокрушимой уверенностью и непримиримостью развешивал в многочисленных работах классовый анализ явлений искусства и лит-ры. Он работал в эпоху, когда нужно было закладывать основы марксистского искусствоведения, определять его направление, его движущие принципы. Сделать это мог только подлинный революционер, каким и был В. М. Фриче.

Фриче как ученого отличала необыкновенная строгость к чистоте метода, непримиримая ортодоксальность. Творчество его всегда носило воинствующий характер. Фриче был не только создателем огромных идеологических ценностей, не только одним из основоположников марксистского искусствоведения, но и подлинным большевиком науки об искусстве.

Владимир Максимович Фриче родился 16 октября 1870 в Москве, в немецкой семье. С пятнадцати лет он начал жить самостоятель-

ным трудом. По окончании немецкой гимназии Фриче поступил в университет, где сначала занимался классической филологией, а затем западными лит-рами. В университете он познакомился с Шулятиковым, к-рый приобщил его к соц.-дем. движению. По окончании университета Фриче был оставлен проф. Н. И. Стороженко по кафедре всеобщей лит-ры. С конца 90-х гг. он начинает свою преподавательскую деятельность в средней школе, где, решительно отступая от установленных традиций, знакомит учащихся не только с новейшей и западной русской лит-рой, но и с принципами марксистского метода. Отношение к нему учащейся молодежи может быть охарактеризовано одним из писем, полученных им, когда он был вынужден прекратить преподавательскую работу из-за своих революционных убеждений. «Вы заставили нас подумать над многими общественными вопросами, — писали ему, — и научили мыслить в совершенно новом направлении».

В конце 90-х гг. Фриче начинает выступать в качестве лектора на Пречистенских курсах для рабочих и в других местах, причем даже буржуазная пресса отмечала его исключительную популярность. Отличительной чертой его публичных выступлений была их актуальность: связывая любую тему с современным положением страны, Фриче тем самым вел соц.-дем. пропаганду. Когда в Саратове напр. хотели устроить лекцию Фриче, саратовский губернатор заявил, что политическая физиономия лектора настолько известна, что если бы он читал даже по географии, то и тогда нельзя было бы дать разрешения. Одна из лекций Фриче в Историческом музее закончилась тем, что слушатели, гл. обр. учащаяся молодежь и рабочие, после горячих заключительных слов вышли на улицу с пением «Марсельезы».

С 1897 Фриче начал печататься в различных периодических изданиях, гл. обр. в газете «Курьер», где вел еженедельный фельетон о зап.-европейской лит-ре. Основное свое внимание он уделял явлениям, типичным для распада буржуазного общества, причем брал их в связи с общественными проблемами, неуклонно проводя мысль, что капитализм гибнет, что на смену ему должен притти новый общественный строй («К психологии декадентства», «Поэзия безволия», «Что такое декадентство», «Психическая чахотка», «Политика перед судом декадента», «Капитализм и нервозность» и др.). Раскрывая противоречия буржуазного общества, Фриче отыскивал те явления лит-ры, в к-рых получали свое выражение революционная борьба и социализм (статьи о Моррисе и об утопиях, о творчестве Ады Негри, о Золя, о положении женщины и интеллигентного пролетария на Западе и т. д.). По цензурным условиям он был вынужден маскировать свои революционные высказывания, но их общая направленность была очевидна. «Только в будущем обществе, — пишет он напр. в статье „Новая драма Зудермана“, — где исчезнет различие между работниками и интеллигенцией, между предпринимателями и служащими, где личность

станет автономной, а труд свободным, — только в социалистическом обществе возродится к новой, светлой жизни и искусство, теперь порабощенное капиталом и рынком». Или в статье «Поэзия безволия» Фриче заявлял: «Мы требуем, чтобы драматурги изображали нам на сцене могучих людей, смело вступающих в борьбу с богами и врагами, людей, активно преобразовывающих жизнь сообразно определенным общественным и культурным идеалам».

В 1904 г. Фриче сдает магистерский экзамен и начинает с осени того же года читать лекции в Московском университете. Ему отвели вначале небольшую аудиторию; вскоре лекции пришлось перенести в самую большую аудиторию Московского университета — в богословскую, но и последняя была всегда переполнена. Лекции Фриче зачастую носили характер политических демонстраций. Пуришкевич дважды поднимал вопрос о подобной «крамоле» (второй раз в Государственной думе в 1910). Фриче ни в своих статьях, ни в публичных выступлениях никогда не склонялся перед господствующими теориями идеалистов и эклектиков, не отступал от принципиальных позиций марксизма, не скрывал своих революционных убеждений. Он, не задумываясь, выступал против официальной науки (напр. против Нестора Котляревского). И все же наука господствующего класса вынуждена была признать его как ученого и раскрыть перед ним двери университета. Это было не только признанием научных заслуг самого Фриче, но и победой марксистского метода, который он с таким блеском представлял. Развертывая свои курсы в Московском университете («Немецкая лит-ра накануне мартовской революции», «История русской интеллигенции» и др.), Фриче не уходит однако исключительно в научно-педагогическую работу: в начале 1905 он примыкает к большевистскому крылу РСДРП, становится членом лекторской группы при Московском комитете РСДРП (б) и обслуживает Москву и область в качестве лектора и пропагандиста. Публичные лекции т. Фриче в Москве и провинции проходили с огромным успехом; сбор с них поступал в финансовую комиссию при МК. Выступал Фриче в Твери, Туле, Коломне, Егорьевске и т. д. Обстановка в то время была напряженная, но это, как и всегда, не останавливало его. Вот что напр. пишет Бурдуков в своих воспоминаниях «Начало революционного движения в г. Серпухове» об одной из лекций Фриче: «В начале декабря была устроена без всякого разрешения со стороны администрации лекция приват-доцента Фриче. Лекция была публичная, платная, с явно революционным содержанием. Лекция шла под охраной боевой дружины, целиком присутствовавшей на лекции. В первых рядах сидели представители власти: исправник и пристав. Происходившие погромы во всей России заставляли местные организации насторожиться. Лекция благополучно дошла до конца, и лектор, окруженный боевой дружиной, отправился на вокзал. Затем в Серпухове выступали и др. профессионалы». Один из эсеров писал позд-

нее, в апреле 1906, о работе соц-дем. в Серпухове: «Соц.-дем. действуют там давно и располагают хорошими силами, включительно до таких лидеров русской соц.-дем., как Рожков и Фриче, к-рые приезжали в Серпухов на рабочие массовки» (из перлюстрированного полицией письма, хранящегося в Центральном архиве РСФСР).

Помимо указанных выше городов, Фриче как лектор бывал также в Нижнем Новгороде, Самаре, Саратове, Ярославле, Казани, Керчи, Симферополе, Севастополе, Уфе, Минске, Борисове и др. После лекций ему воспретили въезд почти во все эти города.

В 1910, в связи с усилившейся реакцией, Фриче прекратил чтение лекций в Московском университете. Но восторжествовавшая реакция не остановила его революционной работы: Фриче выступает с нелегальными лекциями в рабочих клубах, участвует в марксистской прессе (сборник «Лит-ый распад» и др.), использует легальные возможности для нелегальной работы, как напр. «Общество деятелей периодической печати», где Фриче работал с 1914 по 1917 вместе с В. Н. Подбельским, В. В. Максаковым и А. В. Шестаковым. Охранка окружила Фриче густой сетью шпииков, и их многочисленные донесения свидетельствуют о большой революционной работе Фриче. «Представляет собою крупную величину в мире партийных соц.-дем.», — доносит напр. один из шпииков. «В 1909 читал лекции, сборы с к-рых поступали в „финансовую комиссию“, функционировавшую тогда в Москве», — гласит другое донесение. «На-днях в Политехническом музее читал лекцию на тему „Франция в эпоху национального подъема“, сбор с к-рой пошел в пользу нелегального городского Красного креста», — осведомляет третий охранник. Начальник московского охранного отделения в марте 1910 сообщает директору департамента полиции, что «профессор Фриче исключительно популярен и авторитетен» в среде революционно настроенного студенчества; московский градоначальник в 1909 лично докладывает товарищу министра внутренних дел генерал-майору Курлову об одной из лекций Фриче, закончившейся нелегальным собранием. С момента первого соприкосновения с революционным движением в конце прошлого века Фриче не порывает с ним связи, мужественно выполняя свою роль революционера-ученого. Имея все данные для того, чтобы стать еще в дореволюционное время одним из крупнейших ученых, получив вынужденное признание официальной науки, Фриче однако не уходит от революции в науку. И эту свою теснейшую связь с революционным движением он демонстрирует в дни Октября, когда под гром белогвардейских пушек приходит к большевикам и отдает себя еще не победившей пролетарской революции. Фриче совершенно прекращает в этот момент свою научную работу, ибо он нужен революции как организатор и агитатор [комиссар иностранных дел при Моссовете, один из комиссаров имуществ Республики, член коллегии МОНО, организатор районных совпартшкол и разъездной агитатор МК РКП (б) (с докладом о совпартшколах Фриче должен был

выступить на заседании МК в Леонтьевском пер. 25 сентября 1919 — уцелел при взрыве лишь благодаря счастливой случайности)]. Выполняя целый ряд партийно-общественных обязанностей, Фриче возвращается к научной работе только тогда, когда страна переходит на мирное положение — в 1922. Он занимается не только кабинетным трудом, но и организует научную работу; под его непосредственным руководством складываются и вырастают литературоведческие и искусствоведческие институты РАНИОНа, секция лит-ры искусства и языка Коммунистической академии, лит-ое отделение Института красной профессуры и т. д. Фриче проводит огромную работу по подготовке новых кадров марксистов-литературоведов.

Наука никогда не была самоцелью для т. В. М. Фриче. Он чувствовал себя прежде всего участником революционной борьбы. Отсюда — особенности его научного творчества в дореволюционное время, когда Фриче вынужден был бороться за свой метод исследования, когда ему противостояла вся окружающая действительность, когда он выступал как представитель угнетенного класса. Поэтому было вполне закономерно, что Фриче в своих исследованиях особое внимание обращал на социально-экономическую основу явлений искусства и лит-ры, что он подчеркивал классовое, что он насыщал свои работы обильным историческим материалом. Такой характер носят его статьи в «Курьере», «Образовании», «Русской мысли», «Правде», сборниках «Итоги» и «Очерки реалистического мировоззрения». Но уже в первой книге Фриче «Художественная лит-ра и капитализм» [1906], являющейся завершением его предыдущей лит-ой деятельности, намечается его отход от публицистики. Начиная с классово-экономического анализа, устанавливая основные философско-политические тенденции второй половины прошлого века, воссоздавая стиль жизни эпохи, Фриче вводит в этот общий экономический и идеологический строй и явления лит-ры. В «Очерках по истории зап.-европейской лит-ры», появившихся в 1908, Фриче выступает уже как зрелый исследователь-марксист. Оставаясь верным своему методу анализа лит-ры в связи со всем стилем жизни, не ограничиваясь схематическим подведением того или иного писателя под ту или другую классовую категорию, но развертывая обширный материал по вопросам развития культуры в целом под углом зрения выраженной в ней борьбы классов, Фриче создал стройную и до нашего времени оставшуюся в основных чертах непоколебленной схему развития зап.-европейской лит-ры от средних веков до XIX в. В оставшейся в свое время незамеченной критикой книге «Леонид Андреев» [1909] Фриче дает блестящий пример марксистского анализа стиля этого художника периода упадка. Устанавливая характерные особенности основных героев Л. Андреева, раскрывая их отношение к обществу и природе, совершенно отказываясь от биографического истолкования художественного творчества, Фриче именно

через анализ образов раскрывает классовую настроенность произведений Л. Андреева.

После книги «Поэзия кошмаров и ужаса» [1912], посвященной лит-ому и художественному творчеству упадочнических классов и групп, Фриче публикует в 1916 свой труд по истории итальянской лит-ры XIX в. — «Лит-ра эпохи объединения Италии». Долгие годы работая в этой области, к-рая не получила марксистского освещения, Фриче создает глубокое во всех отношениях исследование о лит-ре одного из наиболее значительных в истории Италии периодов. Италия второй половины прошлого века, Италия эпохи Французской революции, Италия под эгидой Наполеона, карбонарская революция, эпоха реставрации, конец первой половины прошлого века, эпоха становления буржуазного общества — все эти исторические моменты взяты в их смене и движении, а лит-ра поставлена в тесную связь с борьбой классов и общественных групп.

Наряду с исследованиями по истории лит-ры Фриче обращается и к истории театра. В большой статье «Эволюция театра и драмы» (сборник «Из истории новейшей лит-ры», 1910) он устанавливает социальные вехи и классовые основы развития русского театра с 1881 до 1908. В своей статье «Театр в современном и будущем обществе» (сборник «Кризис театра», 1908) он на огромном фактическом и теоретическом материале исследует проблему развития театра в капиталистическом и социалистическом обществе. В этих трудах Фриче выступает как первый в России марксист-театровед.

Конечно известные ошибки были в этих произведениях. Но ошибки Фриче никогда не были теми ошибками, к-рые мог бы сделать немарксист или эклектик. Это были скорее тактические перегибы ученого-революционера, участника ожесточенной классовой борьбы, к-рый иногда в ущерб другим сторонам анализа подчеркивал в явлениях лит-ры и искусства прежде всего близкую или враждебную ему идеологию. Не нужно забывать, что в дореволюционное время исследование, посвященное преимущественно стилю, было для ученого в политическом отношении безопаснее, но в то же время не играло бы необходимой роли в смысле организации революционных рядов.

Октябрьская революция, оторвав на время т. Фриче от научной деятельности, позволила ему в то же время поднять научное творчество на ту высоту, на к-рую был способен только Фриче — один из немногих ученых-энциклопедистов, обладавший поистине неисчерпаемой эрудицией в области истории искусства и лит-ры.

Еще до революции он изучает наряду с лит-рой и театром изобразительные искусства (статьи по истории русской живописи в «Истории России XIX в.» в изд. Гранат). В 1923 Фриче публикует «Очерки социальной истории искусства». Одновременно он интенсивно работает над теоретическими проблемами развития изобразительных

искусств, завершая этот свой труд произведением мирового значения — «Социологией искусства». То, что в силу объективных исторических условий не мог выполнить Плеханов, выполнено Фриче. Он подверг внимательнейшему обследованию искусство различных времен и народов — от каменного века до наших дней — и установил основные законы пространственных искусств. Социальная функция искусства, проблема форм художественного производства, причинность расцвета и упадка искусства, закономерность чередования двух основных типов искусства — синтетического и дифференцированного, проблема примата отдельных видов искусства, технология искусства, классовая детерминированность художественных жанров и типов, социальные основы стиля, проблема классового размежевания и подражания — таковы те, далеко не полностью здесь перечисленные, проблемы, к-рые поставил и разрешил Фриче в этой ценнейшей книге.

Послереволюционный период жизни, несмотря на исключительную загруженность Фриче организационной работой, был в научном отношении чрезвычайно плодотворным. Наряду с опубликованием указанных выше двух трудов по истории и теории изобразительных искусств и ряда популярных брошюр и книг на политические и литературные темы (не считая книги по истории рабочего движения в России и на Западе) он выпускает монографию о Шекспире (смерть наступила В. М. Фриче в тот момент, когда он заканчивал новую большую статью о последнем), сборник статей о современной русской лит-ре («Лит-ые заметки»), книгу «Зап.-европейская лит-ра XX в. в ее главных проявлениях» и сборник статей о Толстом, в котором в связи с его юбилеем Фриче поставил ряд новых проблем. Фриче пересматривает в то же время свой «Очерк развития зап.-европейской лит-ры», и появившийся «Очерк развития западных лит-р» в значительной мере является новым трудом, в котором получает свое разрешение ряд актуальнейших вопросов лит-ой науки революционных лет.

Последние годы Фриче усиленно занимался вопросами методологии литературоведения, и только смерть помешала ему осуществить уже задуманный план книги по наиболее актуальным методологическим проблемам. В своих статьях, вошедших в сборник «Проблемы искусствоведения», он все же успел поставить ряд вопросов методологии лит-ры («Проблемы социологии лит-ых стилей», «К вопросу о характере образа в стиле индустриального капитализма», «Стиль индустриально-технической общественной формации» и др.). К сожалению Фриче не успел объединить свои методологические воззрения в систему. Основная проблема, выдвигаемая Фриче в этих статьях, — это проблема стиля. Отсюда вытекает и поставленная им перед литературоведением задача: «пересмотреть и заново изучить творчество почти всех писателей, русских и западных, включая и рассмотрение второстепенных („массовая продукция“)... как стилевые образования, закономерно обусловленные во всех своих

частях психоидеологией класса или внутриклассовой группы на фоне определенных производственно-экономических формаций». Теоретические и исторические работы Фриче последних лет — яркое свидетельство того, что он всегда был на уровне научных требований, что он никогда не был догматиком, что он всегда был готов к дальнейшему развитию своих положений, что он никогда не застывал в кругу достигнутого, но всегда шел все к новым и новым достижениям. Как подлинный ученый-марксист Фриче никогда не претендовал на единоличное представительство марксистской ортодоксии, а наоборот, всегда подчеркивал в развитии науки роль коллектива. Как воинствующий материалист Фриче всегда мужественно и решительно выступал против псевдомарксистов, эклектиков и идеалистов. Как революционер-ученый Фриче никогда не терял живой связи с современностью и с тем классом, к-рому он служил всю свою жизнь.

К. КУРОН

18 октября 1929 погиб под вагоном трамвая т. К. Лицис Курон — молодой воинствующий латышский критик и поэт.

В 18-летнем возрасте т. Курона ссылают в Сибирь, откуда он освобождается после Февральской революции. Тов. Курон еще далеко не успел развернуть свои силы. Латышская пролетарская литература лишилась в его лице деятельного критика. Его перу принадлежат и помещенные в первых двух томах «Литературной энциклопедии» статьи по латышской лит-ре.

СПИСОК ВАЖНЕЙШИХ СТАТЕЙ III ТОМА

- | | |
|---|--|
| <p>ГРИГОРЬЕВ Аполлон — В. Фриче
 ГРИЛЬПАРЦЕР — Ф. Шиллер
 ГРИММ бр. — Р. Ш.
 ГРОТЕСК — Э. Е. и Р. Ш.
 ГРУЗИНСКАЯ ЛИТ-РА — Варлаам Дондуа (церковная), К. Дондуа (средневековая светская) и Г. Тавзарашвили (новая и современная)
 ГРУЗИНСКИЙ ЯЗЫК — Н. Марр
 ГРУШЕВСКИЙ — К. Буревой
 ГУМИЛЕВ — О. Бескин
 ГУНДОЛЬФ — Ф. Шиллер
 ГУЦКОВ — Ф. Шиллер
 ГЮГО — И. Нусинов
 ГЮИСМАНС — М. Эйхенгольц
 ДАГЕСТАНСКИЕ ЯЗЫКИ — А. Шамхалов
 ДАДАИЗМ — И. Мάца
 ДАНТЕ — А. Дживелегов
 ДЕЙСТВИЕ — Э. Лунин
 ДЕЛЬВИГ — Д. Благой
 ДЕНДИЗМ — Л. Э.
 ДЕРЖАВИН — Д. Благой
 ДЕФО — С. Бабух
 ДЖОЙС — И. Кашкин
 ДЖЭЙМС — И. Кашкин
 ДИАЛЕКТОЛОГИЯ — Р. Шор
 ДИАЛОГ — Я. Зунделович
 ДИБЕЛИУС — М. Юнович</p> | <p>ДИДАКТИЧЕСКАЯ ЛИТ-РА — Р. Ш.
 ДИДРО — П. Коган
 ДИККЕНС — А. Луначарский, Р. С. и П. Берков
 ДИЛЬТЕЙ — Ф. Шиллер
 ДИОНИС — И. Троцкий
 ДОБРОЛЮБОВ Н. — Валерьян Полянский
 ДОДЭ — Б. Гиммельфарб
 ДОН-ЖУАН — Б. Кисин
 ДОН-КИХОТ — И. Нусинов
 ДОСТОЕВСКИЙ — В. Переверзев
 ДРАГОМАНОВ — В. Коряк
 ДРАЙЗЕР — С. Динамов
 ДРАМА — Эм. Бескин, Л. Блюмфельд, А. Гвоздев, А. Лаврецкий, Э. Лунин, Л. Э., Б. Михайловский, Б. Пуришев, В. Узин, Р. Шор
 ДРАМА НАРОДНАЯ — Ю. Соколов и Р. Шор
 ДРЕВНЕЕВРЕЙСКАЯ ЛИТ-РА — Авербух (А. Хашин) и М. Герр
 ДУМЫ — А. Белецкий
 ДУХОВНЫЕ СТИХИ — Б. Соколов
 ДЮАМЕЛЬ — Я. Фрид
 ДЮМА-отец — А. С. и Р. Ш.
 ДЮМА-сын — Э. Бескин
 ДЮПОН — А. Дробинский</p> |
|---|--|

ИЛЛЮСТРАЦИИ И ПОРТРЕТЫ

(на вкладных листах)

	<i>между стр.</i>	<i>между стр.</i>
ФРИЧЕ	II—III	ДИДРО 272—273
ГЮГО	112—113	ДИККЕНС 288—289
ДАНТЕ	160—161	ДОБРОЛЮБОВ 320—321
ДЕФО	224—225	ДОН-КИХОТ 384—385
ДОСТОЕВСКИЙ	400—401	

Проверка библиографического материала со II тома выполняется гг. *Н. М. Ченцовым* (русская библиография), *С. О. Урбаном* (иностранная) и *Б. М. Грандэ* (восточная).

Иллюстративный материал по III тому подобран *М. Д. Ицеговской* по материалам следующих учреждений и организаций: Публичной библиотеки им. Ленина, библиотек: Отдела письменности и иконографии Исторического музея, Ком-академии, Гиза, ГАХН, Института народов Востока, Малого театра, Иностранной лит-ры, Госуд. музея изящных искусств; музеев: Книги, им. Горького, МХТ и ряда других.

Фотографии выполнены *М. П. Гальпериным*.

Статья о белорусском писателе Дубовко не попала в том по техническому недосмотру и будет помещена в дополнительном томе.

Г

ГРИГОРОВИЧ Дмитрий Васильевич [1822 — 1899] — видный представитель дворянской лит-ры 40-х гг. Начал литературную деятельность с вещей, писанных по заказу. Впервые обратил на себя внимание Белинского «физиологическим очерком» «Петербургские шарманщики» [1845]. Громкое литературное имя приобрел повестями из крестьянской жизни — «Деревня» [1846] и «Антон Горемыка» [1847]. За ними последовал ряд рассказов из народного быта — напр. «Четыре времени года» [1849], «Мать и дочь» [1851], «Смедовская долина» [1852], «Пахарь» [1853] — и два романа — «Рыбаки» [1853] и «Переселенцы» [1855 — 1856]. В начале 60-х гг., когда в редакции «Современника» произошел раскол между группой писателей-дворян и молодыми радикальными разночинцами, Г. был всецело с первой группой и вышел из «Современника». К Чернышевскому, лидеру радикалов, он относился с ненавистью. С 1864 Г. надолго совершенно замолкает, не находя точек соприкосновения с современностью, и уходит в работу по Обществу поощрения художеств, деятельным секретарем которого он оставался долгое время. В 80-е и 90-е гг. Г. напечатал несколько незначительных рассказов и довольно любопытные лит-ые воспоминания. Положение Г. в лит-ре целиком определяется его повестями «Деревня» и «Антон Горемыка». Их горячо приветствовал Белинский, об их большом значении для своего времени говорили Салтыков, Л. Толстой и др. Г. в этих произведениях явился основоположником дворянского народничества в лит-ре. У Г. значительно больше подлинного мужицкого быта, чем в одновременно выходящих «Записках охотника» Тургенева и у всех других его предшественников и современников. Крепостной крестьянин показан Г. не только со стороны своей способности к тонким человеческим чувствам, как у Тургенева, но и в своей ежедневной работе, в отношениях к кулаку, в грубой неприглядности своего быта. Сгущение мрачных красок в этих повестях Г. способствовало более цельному читательскому

впечатлению. «Жаление» крепостного мужика, которым проникнуты повести Г., носит барский характер, что не исключает его искренности. В последующих рассказах и романах Г. из крестьянского быта чувствуется склонность к писанию идиллий, к сентиментальному изображению крестьянских добродетелей. В «Рыбаках» Г. дает



идеальный образ крестьянина, явно определенный классовой позицией автора: для Григоровича здравый смысл крестьянина заключается в «безусловной покорности и полном примирении с скромной долей, определенной провидением». В том же романе, как и в некоторых других своих рассказах, Г. противопоставил крестьянскому жизненному укладу развивающийся фабричный быт. Он скорбит о разложении и деморализации, вносимых фабрикой в крестьянскую жизнь; типичный фабричный рабочий для Г. — совершенно отрицательное явление. Изобилие этнографического элемента в крестьянских произведениях Г. — народные обряды, обычаи, суеверия, песни

и пр. — характерно для дворянского народничества той поры.

Уже в 60-е гг. мужицкая беллетристика Г. стала терять свою актуальность. Чернышевский, в более ранних статьях высоко ставивший Г., позже довольно едко отзывался об «Антоне Горемыке». В своих изображениях помещиков (роман «Проселочные дороги») Г. был ближе к Гоголю, чем напр. к Тургеневу и другим утонченным представителям дворянской культуры, но юмор, на к-рый Г. здесь претендует, ему совершенно не удался. Описание столичной жизни у Г. («Похождения Накатова», «Столичные родственники» и пр.) не имеет никакой цены, мелко в смысле сатиры. В лит-ой манере Г., с его гуманизмом, сочувственным изображением разных маленьких людей, склонностью к эффектам — много родственного Диккенсу; иногда Григорович доходил до слишком явного подражания английскому юмористу («Проселочные дороги»). При своей склонности к живописи Г. отводит очень много места пейзажу — особенно из хорошо ему знакомой приокской полосы. Пейзажи Г., к-рый считался в свое время великим мастером в этой области, содержат очень много деталей, но мало связаны с действием.

Библиография: I. Кроме отдельных произведений, полн. собр. сочин. Григоровича издавались в 1859 и 1872; в 1896 даны в качестве приложения к «Ниве» (12 тт., изд. 3-е, А. Маркса, СПб.). «Литературные воспоминания Григоровича переизданы изд. «Academia», Л., 1929.

II. Бродский Н. Л., Ст. в «Истории русской литературы XIX в.», т. II, изд. «Мир»; Коган П. С., Очерки по истории новейшей русской литературы, т. II, изд. 5-е, М., 1926; Воляголова И. Я. Л. Н., История русской литературы XIX и XX вв., ч. 1, Гиз, М., 1926.

III. Венгеров С. А., Изюжинский словарь русских писателей, т. II, СПб., 1910; Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924. М. Клавовский

ГРИГОРУК Эвген Максимович [1898—1922] — украинский поэт. Один из самых активных участников революционной борьбы на Украине в период после Октября. По происхождению — крестьянин, окончил Феодосийский учительский институт. С 1917 принимает активное участие в революционной борьбе, главным образом на правобережья Украины, в районе Умани. Член украинской партии социалистов-революционеров боротьбистов, а в дальнейшем — УКП(б), Г. участвует в организации восстания против правительства Центральной рады и гетмана Скоропадского. Во время оккупации поляками части Украины Г. руководит в подполье повстанческой работой. С 1920 начинается широкая издательская деятельность Г. Он работает в Киевском отделении ГИУ, в Харьковском отделении того же издательства, а с 1921 — в правлении Гиза РСФСР, в Москве. Пoesия Г. отражает бурные события и переживания гражданской войны на Украине. Его стихотворения, лишённые совершенства поэтической техники, с глубокой искренностью отражают настроения человека, живущего в самом вихре революционных событий. Болезнь, симптомы которой были резко ощутительны для поэта в расцвете его жизненных сил (он умер от саркомы на 24 году),

окрашивает стихотворения Г. в пессимистические тона. Начавши с русских стихотворений, навеянных романтической поэзией Новалиса и Эдгара По, Г. впоследствии переходит к творчеству на родном украинском языке, пронизанному пафосом социальной борьбы.

Библиография: I. «Творца», редакция, в порядке убывания та передмова В. Галзвиньского, ДВУ, 1928.

II. Лейтес А. і Яшек М., Десять років української літератури, т. I, ДВУ, 1928. М. Ч.

ГРИГОРЬЕВ Аполлон Александрович [1822—1864] — русский критик и поэт. Р. в Москве, в семье чиновника. По окончании юридического факультета служил чиновником в Петербурге. В 1846 выпустил книжку стихотворений. Печатаёт статьи и переводы в разных малозначительных изданиях, изредка помещая свои работы в более крупных (театральные рецензии в «Отечественных записках»), пока не становится членом так наз. «молодой редакции» «Москвитянина», которой Погодин — издатель этого журнала — передал свой орган, находившийся в состоянии упадка. «Молодая редакция» группировалась вокруг двух писателей, сотрудников «Москвитянина» — Островского и Писемского. Литературно-критические статьи Г. являются в значительной степени прославлением обоих этих писателей, в особенности Островского. В своей автобиографии Г. сам красноречиво свидетельствует о том, какое огромное значение имел для него Островский. Не Пушкин, не Тургенев, о к-рых он был такого высокого мнения, а именно автор «Бедной невесты» и «Бедности не порок» позволил ему осознать себя. Отсюда — восторженный культ Островского, провозгласившего, по мнению критика, «новое слово» в лит-ре. В третьем номере «Москвитянина» за 1853 год появляется статья Григорьева, специально посвященная Островскому: «О комедиях Островского и их значения в литературе и на сцене». «Новое слово Островского, — заявляет он, — есть самое старое слово — народность». Но что такое собственно народность? Ответу на этот вопрос посвящена статья Г., написанная в форме письма к И. С. Тургеневу и напечатанная в 1860 году в «Русском мире». Народность в данном здесь толковании есть конечно не что иное, как национальность. Г. прекрасно отдавал себе отчет в том, что, говоря о нации, нужно иметь в виду не весь «народ», а «передовые его сло». Кого же разумел Григорьев под «передовыми слоями» русской нации? Так как речь идет о пьесах Островского, так как Островский назван именно национальным поэтом, то очевидно передовые слои русской нации — это те самые, которые изображены этим писателем, сказавшим свое большое новое слово, т. е. выросшее из крестьянства и мешанства русское купечество, близкое по своему умственному тону к своей исходной ячейке, к крестьянству и мешанству, еще не затронутым европейской цивилизацией. А что это именно так, что под нацией Григорьев мыслил купечество на фоне крестьянства, с

совершеннейшей точностью сказано им в его письме к старшим славянофилам, с которыми «молодая редакция» «Москвитянина» находилась в несомненном, хотя и довольно далеком родстве. «Убежденные, как вы же, — говорит здесь Г., — что залог будущего России хранится только в классах народа, сохранившего веру, нравы, язык отцов, в классах, не тронутых фальшью цивилизации, мы не берем таким исключением одно крестьянство: в классе среднем, промышленном, купеческом по преимуществу, видим старую извечную Русь». С точки зрения инстинктивного, ощущая шедшего идеолога «среднего класса», «преимущественно купеческого», расценена Г. и вся лит-ра дворянского периода. Наибольшее значение придается критиком «Москвитянина» тем двум дворянским писателям, к-рые в своей психике и в своем творчестве отразили и воплотили процесс эмансипации самосознания общества из-под власти идеологии «касты» во имя утверждения идеологии «народности», к-рые на место типа кастового, аристократического, «хищного» поставили тип национальный, народный, «смирренный». Это, с одной стороны, Пушкин, — творец фигуры Белкина, — с другой — Тургенев, — автор романа «Дворянское гнездо».

Как итог борьбы национального против кастового, родился у Пушкина образ Белкина — первое художественное оформление «критической стороны нашей души, очнувшейся после сна, в к-ром грезились ей различные миры». Дело Пушкина продолжил Тургенев. Белкин, — еще только «отрицательное состояние», некоторого рода схема, — превращается в живого человека — в Лаврецкого. Между тем как отец Лаврецкого — представитель касты, вольтерианец, грезил во сне о чужих мирах, герой «Дворянского гнезда», в чьей душе глубоко отзываются «вспоминания детства и семейные предания, быт родного края и даже суеверия», возвращается «на родную, его взрастившую почву», и здесь он «живет впервые полной, гармоничной жизнью». Белкин и Лаврецкий рисуются так. обр. критику «Москвитянина» как два момента в развитии и росте национального самосознания или как два этапа на пути к раскрепощению общества от власти идеологии касты (дворянства) во имя утверждения самосознания «среднего класса», купеческого, буржуазного. Процесс этот нашел свое завершение в творчестве Островского, который закрепил в своих пьесах победу «нации», «народности», над «кастой» и являл так. обр. по отношению к Пушкину и Тургеневу уже не «контурами» набросанный, а «красками» исполненный «образ народной нашей сущности».

Как идеолог «среднего класса» (хотя и недоработавшийся до четкого самосознания), Г. должен был относиться одинаково сдержанно как к славянофилам, так и к западникам. От славянофилов классического направления его отделяло убеждение, что будущее России — не в крестьянстве, а именно

в «среднем классе», «преимущественно купеческом». Разногласие Г. и Хомякова — К. Аксакова было расхождением между славянофильством буржуазным и славянофильством помещичьим. Ему, идеологу купеческого класса, должен был претить и тот «социалистический» оттенок, который лежал на учении об общине старших славянофилов — славянофилов-помещиков. Расходясь со славянофилами, Г. не мог дружить, естественно, и с западниками. Если славянофильство было для Г. неприемлемым, как идеология известных слоев помещичьего класса, то западничество он отвергал главным образом за



его централизаторские тенденции и за его культ идеи «человечества», следовательно как формальную идеологию прежде всего промышленной буржуазии европейского типа. Расходясь как со славянофилами, так и с западниками, Г. не мог сочувствовать, естественно, и социализму.

Отвергая и славянофильство, и западничество, и социализм, Г. вместе с тем инстинктивно находился в поисках такой теории, которая могла бы служить опорой для его собственной позиции как идеолога того класса, на который он очень отчетливо ориентировался. Но мыслитель не очень крепкий, идеолог класса, социально и политически незрелого, он не сумел изобрести ничего иного, как ту теорию, к-рую он назвал «органической». В одной из своих статей («Парадоксы органической критики») Г. пытается собрать все те книги, которые могло бы назвать своими то «направление мышления», к-рое он окрестил «органической критикой» (критика здесь не только в смысле лит-ой критики), и уже один этот перечень книг — достаточно пестрый и сумбурный. Это — сочинения Шеллинга «во всех фазах его развития», Карлейль, отчасти Эмерсон, несколько этюдов Ренана, сочинения Хомякова. Это — книги, «собственно принадлежащие органической критике». Затем имеется ряд книг, которые могут служить

«пособиями», например труд Бокля, книга Льюса о Гёте, сочинения Шевырева, статьи Белинского «до второй половины 40-х годов» и т. д. Основным базисом «органической теории» является философия Шеллинга. Метафизика Шеллинга, перенесенная в область общественно-историческую, учит тому, что «народам и лицам возращается их цельное самоответственное значение». Эта формула «разбивает кумир, к-рому приносились требы идольские, кумир отвлеченного духа человечества и его развития» (Гегель). «Развиваются народные организмы. Каждый таковой организм, так или иначе сложившийся, вносит свой органический принцип в мировую жизнь. Каждый таковой организм сам по себе замкнут, сам по себе необходим, имеет полномочие жить по законам, ему свойственным, а не обязан служить переходной формой для другого...» («Взгляд на современную критику искусства»). Формула Шеллинга (в противовес гегелевскому апофеозу человечества) служила оправданием права на самостоятельное существование русской народности, а «русская народность» была представлена в глазах сторонника органической теории преимущественно «средним классом», «еще не тронутым фальшью цивилизации».

Эстетические и литературно-критические взгляды Г. не только не противоречат его позиции идеолога «среднего класса», но вполне гармонически с ней сочетаются и логически из нее вытекают. Для него, как для идеолога здорового, поднимающегося, оформляющегося класса, естественно, совершенно неприемлема теория чистого искусства, и он прекрасно чувствовал и понимал, что подобная теория есть плод упадочного состояния общества и классов. «Не только в нашу эпоху», но «в какую угодно истинную эпоху искусства», так называемое «искусство для искусства» по существу немислимо. А если истинное искусство не может быть «чистым», отрешенным от жизни, то естественно теряет всякий смысл, всякое право на существование так называемая эстетическая, «отрешенно художественная», или «чисто техническая» критика. Все эти рассуждения о плане созданий, о соразмерности частей и т. п. бесполезны «для художников», ибо последние «сами рождаются с чувством красоты и меры», и для «массы», ибо «несколько не уясняют ей смысл художественных произведений». Всякое истинное искусство всегда представляет собой выражение «жизни общественной». «Через посредство жизни творца» произведения искусства связаны «с жизнью эпохи». «Они выражают собой то, что есть живого в эпохе, часто как бы предугадывают вдаль, разъясняют или определяют смутные вопросы, сами несколько, однако, не поставив себе такое разъяснение задачей». «Как в фокусе», искусство «отражает то, что уже есть в жизни, и то, что носится в воздухе эпохи. Оно удовлетворяет вечно текущую, вечно несущуюся вперед жизнь, отливая моменты ее в вековые формы. Творцом художественного

произведения является даже не столько художник, а скорее народ, к к-рому он принадлежит, и эпоха, когда он творит. Художник вносит в свои произведения — и свою личность и свою эпоху». «Он творит не один, и творчество его не есть только личное, хотя, с другой стороны, и не безличное, не без участия его души совершающееся». Поэтому-то «художество есть дело общее, жизненное, народное, даже местное». «Искусство воплощает в образы, в идеалы сознание массы. Поэты суть голоса масс, народностей, местностей, глашатаи великих истин и великих тайн жизни, носители слов, которые служат к уразумению эпох — организмов во времени — и народов — организмов в пространстве». А если искусство есть «выражение жизни», то единственной законной критикой является та, к-рая «присвоила себе название исторической». «Историческая критика рассматривает лит-ру, как органический продукт века и народа, в связи с развитием государственных, общественных и моральных понятий. Так. обр. всякое произведение лит-ры является на суд ее живым отголоском времени, его понятий, верований, убеждений и постольку замечательным, поскольку отразило оно жизнь века и народа». «Историческая критика рассматривает (далее) литературные произведения в их преемственной и последовательной связи, выводя их, так сказать, одно из другого, сличая их между собой, но не уничтожая одно в пользу другого». Наконец, «историческая критика рассматривает лит-ые произведения, как живой продукт общественной и моральной жизни, определяет, что произведение принесло, или лучше, отразило в себе живого, т. е. непреходящего, каких новых струн коснулось оно в душе человеческой, что, одним словом, внесло оно содержанием своим в массу познаний о человеке». Историческая критика может, однако, при известных условиях пойти по «ложному пути», а именно, стать критикой публицистической. В такую «ошибку» может впасть и «признанный критик», каким был «покойный Белинский», Белинский «второй половины 40-х годов». В конце 50-х и начале 60-х годов на арену русской общественности выступила, в лице Добролюбова и в особенности Чернышевского, революционная мелкобуржуазная интеллигенция, восторжествовала по всей линии публицистическая критика шестидесятников, и Григорьев, раздосадованный победой этих «семинаристов-социалистов», резко восстал против Чернышевского, на тот «варварский взгляд на искусство, который ценит значение живых созданий вечного искусства постольку, поскольку они служат той или другой поставленной теории, цели». Если раньше Григорьеву приходилось отстреливаться от дилетантов, превращавших искусство в забаву, то теперь он обрушивался с еще большей ненавистью на социалистов, для которых «вечное» искусство было лишь средством «рабски служить жизни».

В лице Г. выступает так. обр. на арену лит-ой критики, и отчасти публицистики, тот же самый класс, который в лице Островского нашел своего писателя-драматурга. Этот класс — «средний», «купеческий по преимуществу», — стоял в 40-е и 50-е гг. между классом помещиков и промышленников, с одной стороны, и классом мелкой разночинной буржуазии — с другой. Идеология Г. обращена поэтому с большей или меньшей враждебностью против обоих этих миров. Отсюда — его расхождение со славянофилами, его неприязнь к чистым западникам, его отрицание социализма. Этот класс стоял и между деградировавшим барством и восходившей разночинной интеллигенцией. Отсюда в области эстетической и литературно-критической — враждебное отношение Григорьева одинаково как к эстетическому взгляду на искусство и к эстетической критике, так и к утилитарному взгляду на искусство и к критике публицистической. В противовес обим этим теориям — дворянской и мелкобуржуазной — Григорьев пытался построить из чужеземных материалов, главным образом из мысли Шеллинга и Карлейля, свою теорию «органической критики», которая под флагом «русской народности» должна была отстоять право на существование в жизни и в литературе среднего класса, «нетронутого фальшью цивилизации», «сохранившего веру, нравы и язык отцов» — патриархальной и консервативной русской купеческой буржуазии.

Как поэт Г. заинтересовался лишь в XX веке. В его поэзии нашли отзвук воззрения идеолога торговой буржуазии. В стихотворении «Москва», где говорится о том, что когда-нибудь вновь зазудит умолкнувший вечево колокол, он прославляет древнюю торговую республику. С этой же очерченной выше идеологией связаны и его протесты против знати и абсолютизма. В драме «Два эгоизма», в поэме «Встреча» он зло высмеивает аристократию и дворянскую интеллигенцию, как западничскую, так и славянофильскую, «столбовых философов». Но в лирике Г. есть другая, особая сторона. В ней отразилось чувство великого общественного сдвига его времени, крушения старого, патриархального быта. Сам поэт — питомец Замоскворечья, оторвавшийся от своей мещанско-чиновнической среды, — интеллигентный пролетарий, не находящий себе места ни в старом, ни в новом. Вечный скиталец, он недаром любит цыганский романс с его тоской и безудержностью. Этот культ «цыганщины» и привлек к Г. внимание крупного поэта, к-рому эти мотивы также были близки, — А. Блока. Блок заинтересовался Г., нашел в нем и его судьбе много общего с собой и тщательно собрал стихотворения Г., снабдив их примечаниями и вступительной статьей (изд. Некрасова). Влияние Г. на поэзию Блока несомненно (ср. «Снежную маску», «Вольные мысли» и др.). В отношении формы Г. также был предшественником Блока: он уже применял дольник, впоследствии разработанный Блоком.

Деятельность Г. как переводчика Беранже, Гейне, Гёте, Шиллера, Шекспира, Байрона, Софокла — должна быть также отмечена.

Библиография: 1. Собр. сочин., под ред. и с вступит. ст. Н. Н. Страхова (вышел лишь I т., СПб., 1876); Собр. сочин., под ред. В. Саводника, М., 1915—1916 (14 выпусков); Стихотворения, М., 1915; Мои литературные и нравственные оккультности, под ред. и с послесловием П. Сухотина, изд. К. Ф. Некрасова, М., 1915; А. А. Григорьев. Материалы для биографии, ред. В. Княжнина, П., 1917 (произведения, письма, документы); Поля. собр. сочин., под ред. В. Спиридонова, т. I, П., 1918.

2. Языков Н. (Н. Шелгунов), Пророк славянофильского идеализма, «Дело», 1876, IX; Венгерова С. А., «Молодая редакция» «Москвитинина», «Вестник Европы», 1886, II; Саводник В., А. А. Григорьев (Сочинения Григорьева, М., 1915, т. I); Княжнина В., Ап. Григорьев-поэт, «Русская мысль», 1916, кн. V; Лернер Н., Ст. в «Истории русской лит-ры XIX в.», изд. «Мир»; Гроссман Л., Основатель новой критики, сб. «Три современника», М., 1922; Зем А., Оценка А. Григорьева в прошлом и настоящем, «Русский исторический журнал», 1913, V; Сакуляев П., Органическое мировоззрение, «Вестник Европы», 1915, VI; Его же, Русская литература и социализм, т. I, Гл. 1924; Благоев И. Д., А. Блок и А. Григорьев, сб. «О Блоке», «Никитинские субботники», М., 1929; Фриче В. М., Ап. Григорьев, Ст. в «Истории русской критики», ред. Вал. Полянского, М., 1929, т. I; Рубинштейн Н., Ст. о Григорьеве в журн. «Литература и марксизм», кн. II, 1929.

3. «Библиографию о Григорьеве» (328 номеров) см. в указ. выше «Материалах», под ред. В. Княжнина, стр. 352—363 и у Влацелавлева, Русские писатели, изд. 4-е, Л., 1924.

В. Фриче

ГРИГОРЬЕВ Михаил Степанович [1890—] — современный литературовед. Ранние работы Григорьева посвящены разработке проблем психологической поэтики (в духе учения Потебни и Гершензона). В настоящее время Г. приближается к марксистской постановке литературоведческих проблем. Из работ Г. следует особо отметить его полемику с формалистами.

Библиография: Введение в поэтику, ч. 1, изд. В. В. Думнов, М., 1924; Спевическая композиция чеховских пьес, изд. КУБС ВЛХИ, М., 1924; К вопросу об объективном истолковании худ. жезственного произведения (Психология критики), в сб. «Проблемы поэтики», М., 1925; Поэтика материала и приема в теории литературы, «Экзед», 1926, II; Обнаженная формальная теория (по поводу книги В. Энгельгарда), «На лит-ом посту», 1927, № 21; Кривые формализма, Печать и революция, 1927, VIII; Биологический уклон в литературоведении, «На лит-ом посту», 1928, № 3; Творческие пути пролетарской литературы, «На лит-ом посту», 1928, № 9; Задачи критики, «На лит-ом посту», 1928, № 18; Форма и содержание литературно-художественного произведения, М., 1929. Большинство этих статей вошло в книгу М. Григорьева «Литература и идеология», М., 1929.

ГРИГОРЬЕВ Рафаил. Этот лит-ый псевдоним принадлежит двум современным писателям: 1. марксисту, автору критико-биографических очерков о Горьком и Короленко (М., 1925), старому сотруднику соц.-дем. изданий и 2. беллетристке Райсе Григорьевне Лемберг-Лифшиц [1883—]. Широкое внимание читательских масс и оживленную критику (от черносотенных до марксистских органов печати) вызвал написанный в 1907—1909 и выпущенный в свет лишь в 1913 роман Г. «На ущербе». Здесь изображено начало распада мелкобуржуазной интеллигенции после неудачной революции, отход революционеров-попучиков от пролетарских масс. Не характеризуя социальных взаимоотношений эпохи (пролетариат служит лишь фоном для драматических переживаний героев), этот роман отображает исторические судьбы русской интеллигенции в революции.

Библиография произведений Лемберг-Лифшиц: На ущербе, Роман, СПб., 1913, два изд. (последнее изд., Гиз, М., 1927), Недавнее, Роман, 1915.

П. О романе «На ущербе» см. статьи Л. Н. Войтоловского, «Литературная мысль», 1913, № 43 и В. Крайнихфельда, «Литературные отклики. Метаморфозы, Современный мир», кн. 3, 1913.

III. Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке русских марксистской критики, изд. 4-е, Глаз., М., 1923.

ГРИГОРЬЕВ Сергей Тимофеевич [1875 —] — современный детский писатель. По своей тематике произведения Г. делятся на три цикла. Первый — посвящен эпохе военного коммунизма, героическим эпизодам гражданской войны («Тонькин танк», «Белый враг», «Красный бакен»), борьбе за хлеб («С мешком за смертью») и т. д. Другая группа повестей Г. — исторические повести: «Мальчий бунт» (стачка морозовских ткачей), «Флейщик Фалалей» (декабрьское восстание), «Берко кантонист» (быт николаевской казармы, с ее муштровкой и бесчеловечным режимом). Третья группа — рассказы Г. на технические темы («Волга и Волчок», «Радио на море Сале» и др.).

Книжки Г. всегда построены на свежем, умело собранном фактическом материале. Однако они чересчур сложны для детского читателя своей композиционной структурой и сжатостью языка. Что всего важнее, Григорьев не справляется в них с современными социальными заданиями. В «Коммуне Мак-Гиля» [1926] образы коммунаров даны схематично, история создания коммуны — неубедительна. Эти темы и образы выходят за пределы социальных возможностей Г. как писателя иного класса.

Библиография: I. Писатели (автобиография и портреты русских прозаиков), изд. «Современные проблемы», М., 1926 (краткий биографич. очерк).

II. Григорьев М. А., Детские книги Григорьева, «Печать и революция», 1928, кн. III (характеристика творчества).

III. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия, т. I, Глаз., М., 1928.

ГРИЗАР Эрих [Erich Grisar, 1898 —] — современный немецкий рабочий поэт, работавший долго на фабрике, но сейчас отошедший от своего класса. С 1924 — писатель-профессионал. Свои лучшие стихи Г. написал после войны, когда он после тяжелых переживаний в окопах стал снова на фабричную работу.

Библиография: На русск. яз. перев.: «Бьет ее сердце земля», перев. Б. В. Гиммельфарба, изд. «Недра», М., 1925. Сб. стихов: Morgenruf, 1923; Das Herz dar Erde hämmert, 1924; Unser ist der Tag, Ein Spiel, 1924; Gesänge des Lebens, 1925; Schreie in der Nacht, 1925; Роман — Heinrich Volkman, 1927.

ГРИЛЬПАРЦЕР Франц [Franz Grillparzer, 1791 — 1872] — немецко-австрийский писатель. Сын адвоката. С 1813 — 1832 служил чиновником, с 1832 — 1856 — директором архива министерства финансов. Первые драмы Г. сделали его популярным, последующие его произведения разочаровали публику, но после революции 1848 — 1849 гг. он стал пользоваться огромным успехом и был провозглашен национальным поэтом. Эта странная лит-ая судьба объясняется характером его творчества и его эпохи. Творчество Г. компромиссно по своей природе. В нем уживаются элементы немецкого классицизма и романтизма. Благодаря огромному дарованию Г. временами достигает синтеза этих стилей. В эпоху, когда Австрия превращалась из страны феодально-помещичьей в страну капиталистическую, в эпоху

ожесточенной борьбы между меттерниховской реакцией и буржуазной оппозицией Г., не примыкавший ни к той, ни к другой, отвергался обеими борющимися сторонами. Когда же после революции 1848 капитализм из страха перед рабочим классом пошел на открытый компромисс с феодализмом, драмы Г. всем выраженным в них умонастроением (идеи просвещенной монархии, философский идеализм Канта), двойственностью своего художественного стиля как нельзя лучше соответствовали процессу частичной психо-



идеологической феодализации буржуазии, явившемуся следствием ее примирения со старым врагом.

Первая драма Г. — «Blanca von Castilien» (Бланка Кастильская, 1807 — 1809), написанная в классическом стиле Шиллера, осталась неопубликованной. Вторая — «Ahnfrau» (Праматерь, 1816) — является типичной трагедией рока (Schicksalsstragödie) романтизма. Следующие произведения — «Sappho» (Сафо, 1817) и трилогия «Das goldene Vlies» (Золотое руно, 1822) — также написаны еще в классическом стиле, но это одновременно и преодоление классицизма: спокойное созерцание Гёте и Шиллера переходит в психологический конфликт, являющийся следствием столкновения варварства и античной цивилизации. В «Золотом руно» главная героиня, Медея, вырывается из своего дикого, но целостного бытия, цивилизация приносит ей ревность, отчаяние и чувство ответственности. Хотя в тяжелой душевной борьбе ей и удается вернуть свою прежнюю силу, но лишь для того, чтобы погубить себя и своих близких.

Если классицизм был частично преодолен в «Золотом руно», то в следующей крупной драме — «König Ottokar» (Король Оттокар, 1825) — Г., правда, разрабатывает романтическую тему и пользуется романтическими приемами, но уже порывает с Schicksalsstragödie романтиков: Оттокар погибает не

вследствие неотвратимой судьбы и даже не вследствие собственной вины; вся драма основана на личных свойствах героя, душевных страданиях и т. п. Очень характерными для Г. как выразителя психоидеологии австрийской буржуазии являются и другие его исторические драмы. Так в «Ein treuer Diener seines Herrn» (Верный слуга своего господина) правитель Банкбан должен сохранить верность королю, хотя эта верность и разрушает его семейное счастье и личную жизнь. Рудольф II в «Brüderzwist im Hause Habsburg» (Вражда братьев в доме Габсбургов, 1850) обязан как верховный глава империи вмешаться в раздоры между протестантами и католиками, хотя это и ускоряет его личную катастрофу и вынуждает его осудить собственного сына. В «Jüdin von Toledo» (Еврейка из Толедо) Альфонс должен отказаться от любимой женщины, ибо этой жертвы требует его сан (Альфонс — король Испании). Везде личность подавлена обязанностями, вытекающими из ее общественного положения, высокого или низкого («Der Traum, ein Leben», 1834). Герои этих драм обуреваются противоречиями, их психика является ареной борьбы двух сил — стремления к независимости и своеволию, вытекающего из человеческой природы, и необходимости подчинять свое «я» нормам социального быта. Наиболее часто встречается у Г. образ человека, ощущающего эти нормы как гнет над ним стоящих сил и стремящегося через самоотречение к примирению с ними, либо же гибнущего при попытках отстоять от них независимость своего «я», противопоставив себя обществу и его законам. Это преклонение перед «устоями», перед роковой мощью общественной традиции и морали и привлекло к Г. симпатии отрешившейся после 1848 от былой революционности буржуазии. Мотив отречения во имя долга, продиктованного человеку данным социальным порядком, оттенен в его сказках. Лишь в мире сказок и саг можно, по Г., быть свободным от гнета общественных обязанностей. Свою мечту о гармонии и свободе личности Г. и воплотил в прекрасную романтическую сказку «Des Meeres und der Liebe Wellen» (Волны моря и любви, 1831); правда, герой Леандр и здесь посвящает свою жизнь другому человеку, но он эту обязанность возлагает на себя добровольно. В комедии «Weh dem der lügt» (Горе лгущему, 1838) герой также добровольно берет на себя обет не лгать, довольствуясь внутренним сознанием своей правоты. В сказке «Libussa» (Либусса, 1844—1847) дочь эльфы, хотя и жертвует своей природой, отдаваясь человеку, но поступает так сознательно.

Г. писал и стихи, эпиграммы, новеллы: «Der arme Spielmann» (Бедный музыкант), «Das Kloster bei Sendomir» (Сендомирский монастырь) и др.; изучал старую испанскую драму (Кальдерон, Лопе де Вега) и подражал ей (что также роднит его с деятелями романтической школы).

Сам поэт усматривал свое значение в верности заветам немецкого классицизма, но

оно не в этом. Оно и не в романтизме, который Г. пытался примирить с классицизмом.

Свое новое слово Г. сказал тогда, когда использовал классическую и романтическую тематику для более ясной и резкой постановки психологических проблем. Он вводит в немецкую драму интимные переживания, часто проявляющиеся в бессознательных выражениях и жестах его персонажей. Подсознательная жизнь, иррациональные моменты, а не сознательные решения, определяют действия его героев. Конфликты и развязка драм подготавливаются деталями психологической характеристики. Элементом немецкой буржуазно-психологической драмы в творчестве Г. и принадлежало будущее. Он проложил дорогу ее крупнейшим творцам — Геббелю, Р. Вагнеру и О. Людвигу.

Библиография: I. Полное собр. сочин. под ред. H. Laube, 1872, 10 т.; с 1910 выходит академическое собр. сочин. под ред. А. Зауэра, изд. «Grillparzer-Gesellschaft» [основ. в 1890] и изд. «Jahrbuch» [с 1891]. Русск. перев. из Грильпарцера: Сафо, Трагедия, перев. Н. Арбеншиа, М., 1896; Праматерь перев. А. Блока, СПб., 1909; Песня, т. I, перев. А. Блока, Е. Р. Маликовой, С. Тужимы, ред. Н. Гумилева и М. Лозинского, Петупит. ет., предисл. и примеч. Ф. Ф. Зелинского М. — П., 1923 («Вестник лит.-ра»).

II. Schünbach A., Grillparzer, 1870; Laube H., Grillparzers Lebensgeschichte, 1884; Volkelt J., Grillparzer als Dichter des Tragischen, 1888; Trabert A., F. Grillparzer, 1890; Koch M., Grillparzer. Eine Charakteristik, 1891; Sauer A., F. Grillparzer, 1892; Reich E., Grillparzers Dramen, 1894; Farinelli A., Grillparzer und Lope de Vega, 1894; Ehrhard A., Grillparzer. Le Théâtre en Autriche, 1900 (немецк. изд., 1902); Wartnegg W., v., Erinnerungen an F. Grillparzer, 1901; Lessing O. E., Schillers Einfluss auf Grillparzer, 1902; Ergo же, Grillparzer und das neue Drama, 1904; Sittenberger H., Grillparzer, sein Leben und Werke, 1903; Strich F., Grillparzers Aesthetik, 1905; Smekal, Grillparzer und Raimund, 1910; Bücher W., Grillparzers Verhältnis zur Politik seiner Zeit, 1913; Tibal A., Etudes sur Grillparzer, 1914; Ebner-Eschenbach M., von, Meine Erinnerungen an Grillparzer, 1918; Kleinberg A., F. Grillparzer, der Mann und das Werk, 1917; Fries A., Intime Beobachtungen zu Grillparzers Stil und Versuch mit Exkursen zu Klopstocks, Goethes und Shakespeares Stil, 1922; Katan O. U. A., Grillparzer Studien, 1924. Ф. Шиллер

ГРИММ братья [Grimm] — Якоб [1785 — 1863] и Вильгельм [1787 — 1859] — знаменитые немецкие ученые, основатели германской филологии. Детство и юность провели в суровой бедности, почти нищете. Воспитание получили в одном из закрытых учебных заведений, соединявших благие намерения с нелепейшей программой; поступили затем, согласно воле родителей, на юридический факультет университета, вразрез с личными склонностями. По окончании его работали из-за куска хлеба в коллегиях и библиотеках, пока не получили профессорских кафедр и места в Академии наук. Наиболее ярким моментом в их политической жизни является отказ от присяги нарушившему конституцию королю Ганноверскому [1837], повлекший их изгнание из университета. Научные заслуги братьев Г. в разных областях знания огромны. Наряду с историей культуры и историей яз. Г. уделяли много внимания вопросам, имеющим более непосредственное отношение к литературоведению. В области сравнительной мифологии Якоб Гримм открывает исследованию новые материалы — мифологию континентальных

немцев, указывая ее пережитки и в поверьях новейшего времени («Deutsche Mythologie» — «Немецкая мифология», 2 тт., 1835; 2-е перераб. изд., 1844; 3-е, 1854; 4-е, под ред. Е. Н. Meger, 1875 — 1878). Большую роль



Фогель. Иллюстрация к сказке бр. Гримм «Волк и семеро козлят», изд. 1893

в свое время сыграла и теория происхождения животного эпоса, изложенная Якобом Г. в предисловии к его изданию «Reinhart Fuchs» (Рейнеке Лис, В., 1834; ср. Колмачевский А. Л., Животный эпос на Западе и у нас, Казань, 1882).

Для истории немецкой литературы очень важны работы братьев Г. по изучению средневековых немецких текстов («Der arme Heinrich» — «Бедный Генрих», 1815; «Rosengarten» — «Цветник», изд. В. Г., 1828; «Vridanks Bescheidenheit» — «Поучения Фриданка», изд. В. Г., 1834 и др.) и по переводу памятников других германских лит-р («Altdänische Heldenlieder» — «Стародатские героические песни», перев. В. Г., 1811; «Lieder der Edda» — «Песни Эдды», 1815, новое изд., 1885); для понимания средневековой немецкой лит-ры имели в свое время большое значение положения Г. о естественной (народной и героической) и искусственной (куртуазной) поэзии; их взгляды по вопросу о делении средневековой немецкой лит-ры на периоды, о немецком героическом сказании изложены в работах: Jacob G., «Ueber den altdeutschen Meistergesang» (О старонемецком майстерпезанге, 1811); Wilhelm G., «Die deutsche Heldensage» (Германские героические сказания, 1829, издание 3-е, 1889) и др.

Но величайшая заслуга братьев Г. в области литературоведения — это реабилитация прозаической устной «народной сказки» и «сказаний» путем собирания и издания знаменитых «Kinder- und Hausmärchen» (Детские и семейные сказки, 1812, множество изданий) и менее известных, но сыгравших

все же большую роль — «Deutsche Sagen» (Немецкие сказания, 1816, изд. 3-е, 1891). В сказке Г. открывают одну из древнейших форм человеческого творчества, один из драгоценнейших памятников «народного духа», отражение древнейшей мифологии народа и его древнейшей истории. В сказаниях они выявляют пережитки исторических преданий, раскрывают причины их географической локализации. Особенно настаивают собиратели на необходимости точной неприкрашенной записи сказок. В примечаниях к своему сборнику Г. отмечают многочисленные параллели, существующие между сказками различных европейских народов, и выдвигают гипотезу, по которой эти сходные черты являются общим наследием этих народов от их единого народа-предка (так наз. «арийская теория» Якоба Г.).

Влияние «Kinder- und Hausmärchen» Г. на развитие фольклористики огромно; можно сказать, что именно с этого сборника начинается свое существование наука о сказке (Märchenforschung) как особый отдел изучения устной словесности; недаром и в настоящее время фольклористика пользуется классификацией сказочных типов, в основном опирающейся на сборник Г. (A r n e A., Verzeichnis der Märchentypen, Helsing., 1911; F. F. Comunic. № 1—4). И столь же большое значение имели в развитии сравнительного метода «примечания» братьев Г. из к-рых в настоящее время выросли три толстых тома исследования Volte u. Polivka, «Anmerkungen



Фогель. Иллюстрация к сказке бр. Гримм «Гензель и Гретель», изд. 1893

zu den Kinder- und Hausmärchen» [1914 — 1918], систематизирующего весь огромный материал общих сюжетов и мотивов вокруг сборника бр. Гримм. Правда, «арийская теория» Якоба Г. довольно скоро уступает место

менее рискованным научным теориям: «теории заимствований» Бенфея (см.), «антропологической теории» Ланга (см.). Но все же за Г. остается незабываемая заслуга — первая попытка сравнительного изучения сказок.

Наряду с реабилитацией сказки как объекта литературоведения, сборник Г. реабилитировал сказку и как форму художественного творчества. Г. заставили впервые взрослого «образованного» читателя оценить специфические формы сказочного стиля, ввели их в литературу. Отсюда — огромное влияние сборника Г. на форму лит-ой художественной сказки XIX в. В этом отношении особенно поучительно сопоставление сказки старших романтиков (Тика и даже Брентано и Гофмана) со сказками Гауффа и в особенности Андерсена.

Библиография: I. На русск. перев. «Сказок» бр. Grimm надо указать: Сказки, иллюстр. Ф. Грот-Иоганном и Р. Лейнвербером, перев. под ред. П. Н. Полевого, изд. Маркса, СПб., 1893; Сказки и легенды, перев. А. Фришман, 2 тт., с рис., изд. О. Поповой, СПб.; Briefwechsel der Brüder J. u. W. Grimm mit K. Lachmann, hrsg. von A. Leitzmann, mit einer Einleitung von K. Burdach, 2 Bde, 1925—1927; Kinder- und Hausmärchen, Vorwort v. Max Cornicelius, Volksbildungsverein, Wiesbaden, 1927; Kinder- und Hausmärchen, mit 75 Holzsnitten von Ludwig Richter, Hegel & Schade, Lpz., 1927; Märchen, Urfassung nach der Original Handschrift der Abteil. Oelenberg im Elsaß, hrsg. von J. Leffitz, Heidberg, C. Winter, Berlin, 1927. II. Фельдман Ю., Бр. Гримм, «Атеней», 1858, XLVII, XLVIII; Шерер В., История немецкой литературы, т. II, СПб., 1893; О влиянии бр. Гримм на русскую науку см. у Пышина А. Н., История русск. этнографии, т. II, СПб., 1891; Duncker A., Die Brüder Grimm, Cassel, 1884; Steig R., Cl. Brentano und die Brüder Grimm, St., 1914; Schultz F., Die Märchen der Brüder Grimm in der Urform nach der Handschrift herausg. (2 Jahresausgabe der Frankfurter Bibliophilen-Gesellschaft), 1924. См. также «Сказки». Р. Шор

ГРИММЕЛЬСГАУЗЕН Ганс Якоб Кристоффель [Hans Jacob Christoffel v. Grimmelshausen, 1625 — 1676] — немецкий писатель XVII в., автор популярного романа «Приключения Симплициссимуса» (Der abenteuerliche Simplicissimus, 1668). Сын крестьянина, принимал участие в 30-летней войне; служил денщиком, затем мушкетером в протестантских войсках; по окончании войны [1648] странствовал по Европе. В 1667 — деревенский староста.

Г. — реалист; ему свойственна несколько грубоватая манера письма. В его произведениях фигурируют представители низов буржуазного класса. В романе «Симплициссимус» (к-рый по своей структуре близок к плутовским повестям) изображается жизнь Германии времен опустошительной 30-летней войны. Начавшись как борьба германских областных князей с императорской властью, стремившейся преодолеть партикуляризм, война вскоре приобрела международный характер. Она подорвала экономическую мощь Германии, явилась причиной страшного обнищания широких слоев населения. В центре произведения — история простака Симплициссимуса (см.), претерпевающего нескончаемые приключения. Симплициссимус попеременно: пастух, отшельник, шут, повар, вор, охотник, слуга, гусар, богат, актер, лекарь, мушкетер, разбойник, пилигрим, офицер, нищий, пустынный. Ставя Симплициссимуса

в разные положения, сталкивая своего героя с жизнью различных слоев тогдашнего общества, Г. получает возможность изображать самые разнообразные стороны немецкой действительности: страдания горожан и крестьян, ужасы войны, одичание военщины и мн. др. Апофеозом романа является



Титульный лист 1-го изд. «Симплициссимуса» Гриммельсгаузена

уход Симплициссимуса от жизни, столь беспокойной и превратной: он становится отшельником и вдали от людей кончает свое существование. Покой найден, но это покой необитаемого острова. В романе нашли отражение настроения мелкой буржуазии, особенно пострадавшей от 30-летней войны: бесильный ужас перед разбушевавшейся военной стихией и мечты о мирной жизни, к-рые в романе символизированы в образах уединенного острова и анахорета. Не столь значительны, как «Симплициссимус», другие произведения Г.: «Trutz Simplex oder Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche» [около 1669], «Der seltsame Springsfeld» [1670], «Das wunderbarliche Vogelnest» [1672], сатирические сочинения: «Schwarz und Weiss» [1666], «Der deutsche Michel» [1670], «Das Rathstübel Plutonis» [1672] и др.

Г. писал под псевдонимами: Samuel Greifenson v. Hirschfeld, Seigneur Messmahl, Michael Rehulin v. Sehmstorf, German Schleifheim v. Sulsfort и др., к-рые являются (это было обычно в эпоху Барокко) анаграммами его настоящего имени.

Библиография: 1. На русск. яз. имеется сокрац. перев. «Симплициссимуса» — «Чудаковатый Симплициссимус, или описание жизни одного чудака по имени Мельхиор Штерфельд ф. Фуксгейм», перев. Е. Г. Гуро, изд. «ЗИФ», М., 1925 (фактически 1924). Новые сочин. Г.: в «Bibl. des Lit. Vereins in Stuttgart», 1854 — 1862, 4 Bde; Ped. A. v. Keller, *Simplicianische Schriften*, 1854 — 1862, 4 Bde; Ped. H. Kurz; Ped. J. Gittman (1877, 2 тт.); Insel-Verlag, 2 Bde, 1905—1908; R. Buchwald, 1916; H. Borchardt (Werke), 1922, 4 Bde).

II. Antoine J., *Etude sur le Simplicissimus de Grimmelshausen*, 1882; Neumann F., *Ueber den Abenteuerlichen Simplicissimus und die Simplicianischen Schriften*, 1888; Bledau C.-S., *Simplicissimus und seine Vorgänger*, Berlin, 1906; Bechtold A., *Grimmelshausen und seine Zeit*, Heidelberg, 1914; Loehner K., *Grimmelshausen*, 1924; Ermatinger E., *Weltdeutung in Grimmelshausens Simplicius Simplicissimus*, 1925; Köpcke G., *Quellen und Forschungen zur Lebensgeschichte Grimmelshausens*, 1 Bd., 1926, 2 Bd., 1928.

В. Пуршева

ГРИН Александр [1880 —] — псевдоним Александра Степановича Гриневского, беллетриста. Р. в семье мелкого служащего, поляка (мать — русская). «Талантливый эпитом Гофмана, с одной стороны, Эдгара По и английского авантюрно-фантастических беллетристов — с другой» (Лелевич), Грин в современной буржуазной литературе занимает особое место романтика и фантаста. Начал печататься в 1906 («Биржевые ведомости»). До 1924 напечатал более 350 произведений. Ни к каким литературным группировкам Г. не принадлежит.

Библиография: 1. Черный алмаз, Рассказы, Л., 1923; С 1923 выходит полное собр. сочин. Грина в изд. «Мысль».

II. Войтовлевский Л. Н., газ. «Киевская мысль», 1910, № 172 и 1914, № 120; Крайнихфельд В. Б., «Современный мир», 1910, V; Автобиографические сведения см. в сб. Лядина В., «Писатели», М., 1926; Динамов С., Современная авантюрная литература, «Красное студенчество», 1926, II.

III. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия (1917 — 1927), т. I, Гл. V, М., 1928; Писатели современной эпохи, т. I, изд. ГАНХ, М., 1928.

ГРИН Жюльен [Julien Green, 1903 —] — современный французский романист, по происхождению американец. Приобрел мировую известность романами «Mont-Cinègre» [1926] и «Adrienne Mesurat» [1927] — русский перевод — «Адриена Мезюра» (изд. «Время», Л., 1927), с большой реалистической силой изображающими трагедию задавленной семейным деспотизмом современной французской женщины. Один из основных мотивов в творчестве Грина — патологическая психология героев, приводящая их к преступлению или самоубийству.

Библиография: 1. Кроме упомянутых: *Le voyageur sur la terre*, 1927; *Christine*, 1928; *Léviathan*, 1929; сб. кратк. ст. «Suite anglaise».

II. Jaloux Edm., *J. Green, «The Bookman»*, 1928, III; Gandon Yves, *Sur le «Léviathan» de Julien Green, «Vient de Paraître»*, 1929, V.

ГРИН Роберт [Robert Greene, ок. 1560 — 1592] — английский драматург, один из предшественников Шекспира. Биографические данные о нем крайне скудны. Известно, что Грин учился в Кембридже и Оксфорде, ездил за границу, в 1579 получил степень магистра искусств. С этого приблизительно времени переехал на жительство в Лондон. Умер заброшенным, в нищете. Сперва Г.

писал романы, новеллы, пасторали и любовные памфлеты, но постепенно начал писать для театра, так как это было выгоднее. Время написания его драм тоже не установлено. Из них «Альфонс, король Арагонский» и «Неистовый Орланд» напоминают произведения Марло (см.). «Монах Бэкон и монах Бэнгэй» и «Король Джеймс IV» отличаются от первых значительной простотой. Действие происходит на фоне сельской жизни и английского быта. Комедия «Векфильдский полевой сторож», принадлежность к-рой Г. еще оспаривается, местами переходит в фарс. Сюжет ее взят из древней повести «History of George-a-Greene», типа баллада о «Робин Гуде». Творчество Г. представляет наиболее удачную комбинацию трагического и комического в дошекспировской драме, одним из виднейших представителей которой он и является. Многим обязан Шекспир и «Монаху Бэкону» и «Векфильдскому полевому сторожу» (ср. «Цимбелин»). Новелла Г. «Пандосто» — источник «Зимней сказки» Шекспира. Грин считается одним из творцов так наз. народно-романтической драмы, основанной на преданиях и на изображении народного быта.

Библиография: 1. Наиболее полное собрание сочинений Г. изд. А. Б. Гровартом, 15 тт., 1881—1886. К нему приложена работа Сторожко о Г. в англ. перев. как вводная статья. Драм. изданы в 1905 Колинсом. Отдельные драмы Г. выходят до последних дней.

II. Сторожко Н., Грин, его жизнь и произведения, М., 1878; Gayley Ch., *Representative English comedies*, 1903; Jordan J. C., R. Greene, N.-Y., 1915; Harvey G., *Robert Greene, four letters*, 1923.

С. Б.

ГРИНЕВИЧЕВА Катря — украинская писательница, выступившая в 1903 во Львове с полемическими статьями в защиту символизма в украинской литературе. Идеино примыкала к нашумевшей в Галиции группе украинских модернистов «Молода муза». В 1926 в Львове вышел сборник рассказов Гриневиичевой «Непоборні» на темы о войне 1914—1918. Этот сборник проникнут мистикой и национализмом.

Библиография: 1. *Непоборні*, Львів, 1926.

II. Корак В. Нарис історії Української літератури, т. II, ДВУ, Харків, 1929.

ГРИНЧЕНКО Борис Дмитриевич [1863 — 1910] (псевдонимы: Василь Чапченко, Ив. Перекати-поле и др.) — украинский писатель и общественный деятель, идеолог особого вида национально-культурнического народнического движения — «просвітанства» (от слова «просвіта» — просвещение, образование). Лозунгом этого движения, возникшего в среде нарождающейся сельской буржуазии, было: «не в волнах кровавых, как говорят революционеры, надобно омыть наш край, чтобы он воскрес для новой жизни, а в ясных поющих волнах широкого украинского просвещения» (из рассказа Гринченко «Спроба» — «Попытка»). Культурнические задачи вместо активной революционной борьбы, просветительные товарищества вместо общественно-политических кружков, ориентация на украинское село, а не на руссифицированный город, национализм против «космополитизма», т. е. зарождения революционных идей в среде

украинской интеллигенции, — вот основные мысли, изложенные Г. в его публицистике («Листи з наддніпрянської України») и являющиеся полемическим ответом на выступления М. Драгоманова (см.). Те же мысли Г. последовательно проводит в своих многочисленных рассказах и повестях: «Сонячний промінь», «На розпутьті», «Серед темної ночі», «Брат на брата», «Під тихими вербами» и т. д. Лишь последняя повесть представляет некоторый интерес и для современного читателя, показывая зачатки расхождения крестьянства и социальной борьбы в украинском селе.



Вся многосторонняя лит-ая деятельность Г., — его стихи, беллетристические и драматические произведения, — служила средством пропаганды «просвещения» и в годы реакции конца XIX в., при отсутствии украинской прессы, жестоко гонимой царским правительством, являлась почти единственным способом выявления общественно-политической мысли. Отсюда ее значение и влияние, несмотря на риторичность изложения, ходульность и идеализацию героев, сравнительную бедность художественных приемов.

Вплоть до Октябрьской революции произведения Гринченко пользовались громадной популярностью, так как в лозунгах «просвещения» оформлялась кулацкая идеология и украинский мелкобуржуазный национализм.

Как и его великий современник, Иван Франко — основоположник украинской пролетарской литературы, неизмеримо выше его стоявший по силе таланта и в идеологическом отношении, — Гринченко обладал неутомимой энергией и колоссальной продуктивностью. Его перу принадлежит множество популярных брошюр «для народа», масса разнообразных переводов (среди них — «Вильгельм Телль» и «Мария Стюарт» Шиллера, несколько стихотворений Гёте, Гейне и др. поэтов); Г. был также редактором капитальнейшего «Российско-украинского словаря» Уманца, вышедшего в 1907 в 4 томах и

служащего до настоящего времени одним из основных трудов в этой области.

Библиография: П. О. Гринченко см. в новейшем полном собр. сочин., изд. «Рух», Харьков, 1923—1929. С. Пидлипко

ГРИППЕНБЕРГ Бертель [Bertel Grippen-berg, 1878 —] — современный финляндский поэт, пишущий на шведском яз. Г. — представитель националистической шведской аристократии в Финляндии. Принадлежа к старому дворянскому роду, он стал наиболее ярким выразителем крайнего индивидуализма, шведского шовинизма и фашистских настроений.

Его первый сборник стихов («Стихи», 1903), был ударом по обывательщине. В своих ранних произведениях Г. — поэт юношеского сенсуализма и любовных страстей. Он сразу обнаружил себя мастером стихотворной формы. Книга эта взбудоражила общественное мнение, была лит-ым событием в смысле формальных достижений.

В его третьем сборнике «Решетчатые ворота» [1905] горячие, бурные чувства, владевшие им в первый период, оказались уже значительно охлажденными. Еще рельефнее это «нисхождение» выразилось в «Розовом городе» [1907]. Сенсуализм сменяется пессимизмом, чувством одиночества и пустоты. Не жизнь, а смерть становится центральным мотивом поэта («Поземка», 1909). Но по форме эти стихи продолжали быть наиболее блестящими во всей шведской поэзии того времени. Стихи «Осколки» [1917] уже — поэзия крайнего упадочничества.

Революция 1917, однако, расшевелила этого последнего могокана помещичьей литературы. Во время гражданской войны в Финляндии [1918], когда финляндская белогвардейщина с помощью германского милитаризма подавляла финляндскую рабочую революцию, Г. вступил в ряды наиболее непримиримой контрреволюции. Его книга «Под знаменем» [1918], которой Г. завершил свой лит-ый путь, — поэзия типично обывательского ура-патриотического толка, лишенная даже формальных достоинств.

В общем Г. — один из наиболее ярких представителей умирающей шведской аристократии. Его творчество — лебединая песь сходящего с исторической арены класса. Исключительное формальное мастерство ставит его в первые ряды шведской лит-ры.

«ГРИФ» — московское издательство (С. А. Соколова), к которому примыкала крайняя религиозно-мистическая группа символистов, противостоявшая эстетизму Брюсовской группы (изд-во «Скорпион»). К «Г.» тяготели «младшие символисты», группа «аргонавтов» (см.). Изд-вом «Г.» выпущено 4 альманаха «Г.» (1903, 1904, 1905, 1914) с участием А. Белого, А. Блока, В. Иванова, Эллиса, Бальмонта и мн. др. В альманахе 1903 впервые появились в печати стихи Белого и Блока. «Г.» издан первый сборник стихов Блока, книги Белого, Бальмонта, Анненского и ряда второстепенных авторов, примыкавших к символизму — Н. Петровского, Миропольского, С. Кречетова и др. См. «Символизм» (русский).

ГРИФИУС Андреас [Andreas Gryphius, 1616 — 1664] — крупнейший немецкий драматург эпохи Барокко (см.). Был домашним учителем, с 1650 — синдиком княжества Глогау. Основной психоидеологический комплекс его творчества — устремленность к потустороннему, страх жизни. Дух поэта пребывает в постоянном смятении — «...я не прожил без боязливого чувства ни одного дня» (сонет «Der Welt Wollust»). «Здесь мир — брэнен — «...вмиг рассеется мир и его великолепие» («Katharina von Georgien»). В основе всего земного лежат горе и ужас — «...где наслаждения, — там ужас, где радость, — там стенания» (сонет «Der Welt Wollust»). Герои трагедий Грифиуса порываются к нездешнему, к богу, радостно принимают смерть (Екатерина Грузинская, Карл Стюарт, Карденио и Целинда), презирают красоту, богатство, наслаждения. Творчеству Г. чужды гедонистические настроения, столь типичные для произведений барочных поэтов дворянства. Ему свойственен эпический пафос, он отрицательно относится к гипертрофированной орнаментике, ко всему вычурному, чрезмерно пышному, в этом сказывается его буржуазная природа, в минимальной степени подвергшаяся аристократизации. Из немецких драматургов эпохи Барокко лишь Г. ввел в трагедию представителей «третьего сословия» (трагедия «Cardenio und Celinde»). Эта пьеса справедливо считается предшественницей «Мисс Сарры Сампсон» Лессинга. Характерно и ее возрождение в драматическом творчестве «Молодой Германии» (Иммерман, «Карденио и Целинда»). Как и другие писатели Барокко, Г. склонен пользоваться антитезой. Его сопоставления контрастны: буря — увеселительный сад, кладбище — ночь любви, красота — могила, богатство — руины. Учителя Грифиуса — Сенека и Вондель.

Г. написаны: трагедии — «Лев Армянин» (Leo Armenius, 1650), «Екатерина Грузинская» (Katharina von Georgien, 1657), «Карденио и Целинда» (Cardenio und Celinde), «Карл Стюарт» (Carolus Stuartus), на современный автору сюжет — «Папиниан» (Aemilius Paulus Papinianus, 1659); комедии: «Г-н Петер Сквенц» (Herr Peter Squenz, 1663), «Хоррибликрибрифакс» (Horriblicribrifax, 1663) — картина нравов немецкого общества по окончании 30-летней войны, «Влюбленная Дорнроза» (Die geliebte Dornrose, 1660), — комедия, написанная на силезском диалекте (Дорнроза — здесь собственное имя).

Библиография: I. В «Bibl. des Literarischen Vereins in Stuttgart»: «Lustspiele» (1879); «Trauerspiele» (1880); «Lyrische Gedichte» (1885). Избранные стихотворения: «Das dunkle Schiff», ред. Klabund (1916).

II. Kolléwijn R. A., Ueber den Einfluss des Holländischen Dramas auf A. Gryphius, Amersfoort u. Heidelberg, 1880; Wysocki, Gryphius et la tragédie allemande au XVII^e siècle, P., 1893; Mannheim V., Die Lyrik des A. Gryphius, 1904; Haring W., A. Gryphius und das Drama der Jesuiten, 1907; Keppeler E., A. Gryphius und Shakespeare, 1921; Fleming W., A. Gryphius und die Bühne, Halle, 1921; Schieck W., Studien zur Lebensanschauung des A. Gryphius, 1924; Ermatinger E., A. Gryphius. Ein protestantischer Dichter der Barockzeit (Zeitwende, I Jg.), 1925; Gundolf Fr., A. Gryphius, 1927.

В. Пугачев

ГРИЦОВ Борис Александрович [1885—] — литературовед, искусствовед и беллетрист. Р. в семье чиновника. Окончил Московский университет по философскому отделению историко-филологического факультета.

Печататься начал с 1906 (журнал «Зори»), позже участвовал в журналах и газетах — «Русской мысли», «Софии», «Власти народа» и др. В своем главном литературоведческом труде — «Теория романа» (М., 1927) — Г. стремится стать «ближе к вопросам литературной техники», разрабатывая их в духе зап.- европейского формализма. В русском литературоведении специальные монографии о романе крайне немногочисленны. Книга эта, весьма спорная в теоретическом отношении, содержит разнообразный, хотя далеко не полный материал.

Библиография: I. Три мыслителя (К. Леонтьев, В. Розанов Л. Шестов), М., 1911; Искусство Греции, М., 1923; Бесполозные воспоминания, Повесть, Берлин, 1924 и др.

II. Писатели современной эпохи, т. I, изд. ГАХН, М., 1928; Нусинов И., ред. в «Печать и революция», 1929, VI.

ГРИШАШВИЛИ Иосиф Григорьевич [1889—] — современный грузинский поэт-лирик. Происходит из мелкокупеческой семьи. Был наборщиком грузинской типографии, затем суфлером и актером на второстепенных ролях. С 1910 года Г. целиком отдался лит-ой деятельности. Печататься начал еще с 1907. Мировоззрение Г. складывалось в период реакции после 1905 г., когда большая часть городской буржуазной интеллигенции отошла от революционного движения. Пoesия Г., выражая упадочнические настроения этой интеллигенции, была насыщена эротическими мотивами. После Февральской революции Г. попытался подойти к социальным темам. Большевикскую революцию в Грузии [1921] Г. как поэт не принял. Он почти перестал писать стихи: эпоха советского строительства чужда его творчеству. В настоящее время Г. отдался исключительно критико-библиографической работе. Стихи Г. отличаются ритмичностью и музыкальностью. Под его влиянием формировалось много молодых поэтов, примкнувших потом к школе грузинских символистов. Стихи Г. привлекают внимание композиторов, некоторые из них переложены на музыку. Гришашвили принадлежит также ряд стихотворений для детей.

Из критико-библиографических работ большую научную ценность представляет его монография о народном поэте XVIII в. Саят-Нова [1918] и исследовательская работа — «Лит-ая богема старого Тифлиса», в к-рой Г. дает весьма ценный материал о социальном быте и культурной жизни старого Тифлиса. Г. является также переводчиком крупного армянского поэта О. Туманяна на грузинский яз. (Тифлис, 1924). Отдельные сочинения Г. переведены на русский, французский, немецкий, армянский и тюркский языки.

Библиография: I. Сочин. Г., т. I, 1914, т. II, 1923, Гиз Грузии, Тифлис; Саят-Нова, Тифлис, 1918; Литературная богема старого Тифлиса, Гиз Грузии, Тифлис, 1927. На русск. яз. перев.: С. Горюнцева, Мандельштама и др.: «Гришашвили», Тифлис, 1921.

II. Критич. ст. о Г. разбросаны по разным грузинским журналам и газетам. Г. Т-ли

ГРОБИАНИЗМ — особое течение в немецкой лит-ре, появившееся в конце XV в. и достигшее своего расцвета в XVI в.; возник как пародийное подражание лит-ре «Tischzuchten» (см.). Первое произведение такого рода — «Grobianus Tischzucht» — появилось еще в 1538; здесь, как и в ряде последующих произведений гробрианской школы, преподавались иронические наставления, как себя вести неблагопристойно за столом. Основателем этого течения является Фр. Дедекинд [1525—1598], написавший латинскими дистихами «Grobianus» [1549], сатиру на пьянство и грубость нравов того времени и, получившую широкое распространение и переведенную Каспаром Шейдтом на немецкий язык рифмованными стихами. Гробрианизм — типично бюргерское течение, осмеивавшее подражание романским (французским и итальянским) модам, — отсюда и латинский суффикс слова «Grobianus». Ударяя по студенческой богеме, с одной стороны, по подражательности дворянства и тяготеющих к нему кругов общества — с другой, гробрианская сатира (с типичным для бюргерства лицемерием) упивается той самой грязью, к-рую она якобы бичует. Отсюда — позднейший протест против этих форм сатиры — антигробрианизм — тех же бюргерских кругов.

Библиография: П. Hauffen A., Kaspar Scheidt, der Lehrer Fischarts. Geschichte der grobianischen Literatur in Deutschland; Его же, Grobianische Dichtung. Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, hrsg. von P. Merker und W. Stammer, I B., Berlin, 1920—1926 (там же подробная библиография).

ГРОМЫКО М. [1887 —] — современный белорусский драматург и поэт. Р. в интеллигентской семье, окончил Московский университет. С 1918 Г. пишет исключительно по-белорусски; его произведения пользуются популярностью, главным образом у читателя-интеллигента.

Г. особенно популярен как драматург. Уже его первый опыт в этом направлении («Змігрок з высокай Буды») свидетельствовал о драматургических способностях автора. Его драмы «Над Нёмнам» (из жизни и революционной борьбы крестьянства в Западной Белоруссии) и «Калы тэрасы» (из эпохи Октября в Белоруссии) имели большой успех на сцене Белорусского государственного театра. Драмы Г. написаны преимущественно в реалистических тонах.

ГРОССМАН Леонид Петрович [1888 —] — современный литературовед. Р. в семье одесского врача. По образованию юрист. Преподавал в ВЛХИ, состоял ученым секретарем литературной секции ГАХН. В настоящее время работает в литературно-художественном отделе Госиздата.

Методологические воззрения Г. близки к формализму. «Углубленное исследование языка, композиции, поэтической техники, особенностей художественной манеры данного автора понемногу ликвидирует все господствовавшие недавно историко-литературные приемы, от социологии и культурной истории до биографии и психологии» (ст.

«Метод и стиль», 1922). Однако Г. остаются чуждыми и технологический практицизм формалистов, и их небрежение вопросами тематики. Констатируя исконный разрыв между «формой» и «содержанием», Г. предлагает заменить эти метафизические термины старинным понятием «стиля» — самого видного наружного выражения самой внутренней сокровенной жизни духа» (Леонтьев). «Вместо истории идей, игнорирующей один из важнейших признаков лит-ого произведения — его форму, вместо исключительного формального анализа, изучающего автора как неодоушевленный предмет, исследование стиля способно охватить облик поэта во всей его цельности и полноте...» Представление о литературоведении как о «новой углубленной эстетике, построенной на создании художественного слова», сближает Г. с такими представителями эстетического интуитивизма в русской историографии, как Евлахов, а его импрессионизм — с Айхенвальдом.

Работы Г. многочисленны. Они посвящены самым различным вопросам: исследованию поэтической техники («Онегская строфа», прототипология («Вакуни в „Бесах“»), анализу критических систем («Аполлон Григорьев»), установлению лит-ых воздействий («Композиция романов Достоевского»), эволюции поэтических жанров («Поэтика сонета», «Мадригалы Пушкина») и пр. «В план лит-ого исследования необходимо включать все, что служит выразительности и своеобразию данного творческого облика. В этом смысле вкус поэта, его умственные наклонности, его увлечение теми или иными философскими системами часто совершенно равноправны с вопросами строения и выбора его художественных форм» («Метод и стиль»).

В каком же взаимном отношении находятся эти компоненты стиля, какова их функциональная роль в создании поэтического целого, чем обусловлен наконец самый стиль, какие социальные причины вызвали его к жизни? От решения этих капитальных проблем Г. или уклоняется, или решает их неправильно. Его понимание стиля всецело импрессионистично. «Синтетический облик Брюсова являет нам черты бесстрашно укротителя слов, поэта-комбатанта, уверенного мастера и отважного конкистадора в безбрежных даях российской поэзии». Как воспитался этот «синтетический облик», волю каких групп выполнял в лит-ре Брюсов, рупором чьего сознания он являлся — Г. нам не сообщает. Детерминированность творчества им просто-напросто отрицается. Автор «Записок охотника» рисовал образы дворовых, разрабатывал крестьянские мотивы. И то и другое очевидно обусловлено было социальным генезисом тургеневского стиля, вызывалось к жизни тягой «охотника» к «простой жизни», его мечтательностью, мягкосердечностью и т. п. По мнению же Г., здесь имел место «умный технический ход и совершенно правильный художественный прием»: «Темы любви оказались

недостаточными для придания очеркам нужной динамичности. И как новый действенный фермент драматизма Тургенев принимает для своих охотничьих рассказов явление крепостничества». Автор поступил не так, как требовала от него социальная природа его образов, а так, как ему самому казалось удобнее!

Аналогичным образом разрешаются проблемы лит-ой динамики. Исследуя историю русского мадригала, Г. обходит совершенным молчанием причины его упадка в 40-х годах, хотя связь этого жанра с аристократической культурой очевидна. «Эволюция поэтического рода являет нередко картину органического развития живого существа с тем же процессом накопления жизненных сил, их концентрации и затем их медленной утраты и даже подчас полного исчезновения» («Мадригалы Пушкина»). На самом деле деградация жанров обусловлена деградацией культивируемых их классовых групп.

Изложение Г. увлекательно, его «эссе» и «портреты» всегда построены по тщательно обдуманному плану, композиция их отчетлива, язык образен. Однако изложение его часто грешит излишней манерностью. Г. питает пристрастие к эффектам. Самые обыкновенные факты быта превращаются им в «примечательные», «обостренные» и «фатальные» происшествия. «Не фатально ли совпадение столетнего юбилея Лермонтова с разгаром кровопролитнейшей войны?» «Пути Брюсова снова так фатально и знаменательно скрестились с путями молодого Артура Рембо...» «Действие последнего романа Тургенева происходит в 1870. События „Нови“ разворачиваются в момент прелюдии к катаклизму 1914. Но даже пушки, штурмующие Страсбург, бессильны заглушить для Тургенева переливчатый звон старинного клавесина» («Портрет Манон Леско»). Как ни соблазнительно это «фатальное предзнаменование», в нем нет ни грана истины: события «Нови» датированы 1868 годом!

Библиография: I. Собр. сочин. Г. выпущено в 5 тт. издательством «Современные проблемы», М., 1928.

II. Биография Г. см. в сб. «Писатели современной эпохи», т. I, М., 1928 (здесь и библиография); Благой Д. Д., Новая книга по истории литературы, «Человек и революция», 1926, II (о книге Г. «От Пушкина до Блока», М., 1926); Поповский Вяч., Три статьи в сб. «Спор о Бакуинне и Достоевском», Л., 1926 (совместно с Г.); Боровой А. А. и Отвержицын Н., Мафэ Бакуинне, М., 1925; Цейтлин А. Г., «Преступление и наказание» и «Les Misérables», «Лит-ра и марксизм», 1928, кн. V; Немеровская О., Леонард Гроссман по весь рост, «На лит-ом посту», 1929, VI.

И. Э.

ГРОССМАН-РОЩИН Иуда Соломонович [1883 —] — современный критик. Родился в зажиточной купеческой семье. Начал политическую работу в возрасте 17 — 18 лет, неоднократно арестовывался. В 1905 был сослан в Сибирь, откуда бежал за границу, где примкнул к анархистам, организовав фракцию «чернознаменцев». Отошел от анархизма в 1921 — 1922.

Основную работу Г.-Р. ведет в настоящее время в РАППе (см.). Напечатал (в журн. «На литературном посту», «Октябрь» и др.) ряд работ о творческом методе пролетарской лит-ры, полемизировал с теоретическими

противниками РАППа — с левовцами, группой Воронского и прочих. В художественных произведениях Г.-Р. интересуется преимущественно их идейной стороной. Выпустил сборник статей «Художник и эпоха» (М., 1928) и книгу «Искусство изменять мир» [1929]. Марксистский метод применяется в них не всегда правильно.

Библиография: III. См. перепись работ Г.-Р. у Мацуева Н. И., Художественная литература и критика русская и переводная, 1928 — 1928, М., 1929.

ГРОТ Яков Карлович [1812—1893] — лингвист и историк литературы, академик. Будучи с 1840 г. профессором русского языка и словесности в Гельсингфорсе, Г. опубликовал целый ряд сочинений по истории финской и шведской лит-ры, скандинавской мифологии и фольклору. В 1852 — 1862 гг. занимал кафедру русского яз. в Александровском лицее. За этот период он особенно много работал в области филологии; целый ряд написанных им статей — «О системе звуков русского языка», «Об областных великорусских словах» и др. — составил впоследствии обширный труд: «Филологические разыскания. Материалы для словаря, грамматики и истории русского яз.» (СПб., 1873); второй том — «Спорные вопросы русского правописания от Петра Великого доныне» (СПб., 1873) — во 2-м издании переработан и издан отдельно (СПб., 1876 г.). С 60-х гг. Г. отдался изучению многих русских писателей и деятелей культуры; им написаны этюды о Ломоносове, Державине, Хемницере, Карамзине, Дмитриеве, Пушкине, Крылове, Плетневе, Жуковском, Екатерине II и других. Из многочисленных трудов Г. по истории русской литературы и яз. наиболее значительны: издание сочинений Державина (9 тт., 1864 — 1883) и «Русское правописание» (СПб., 1885); первое положило начало особому — «гровому» — типу изданий классиков, снабжаемых подробными историко-литературными примечаниями, другое — первоначально не встретило единодушного признания, но постепенно начало входить во всеобщее употребление и наконец установилось как обязательное.

С 1891 стал издаваться под редакцией Г. «Словарь русского языка».

Библиография: I. Труды Я. К. Грота, под ред. К. Я. Грота, в 5 тт., СПб., 1898—1903; Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым, в 3 тт., СПб., 1896.

II. Плетнев П. А., О профессоре и академике Я. К. Гроте, СПб., 1856; Грот К. Я., Материалы для жизнеописания академика Я. К. Грота, СПб., 1912; Его же, Хронологическое обозрение жизни и деятельности Я. К. Грота, СПб., 1912; Памяти акад. Я. К. Грота (горестное торжество 100-летней годовщины). Речь акад. А. А. Шахматова, Е. В. Петухова и П. О. Морозова, восьмидесяти И. В. Ягича и А. Ф. Коны, СПб., 1913.

III. Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. II, СПб., 1910; Материалы для словаря деят. членов имп. Акад. наук, ч. I, II, 1915 (биография, очерк, сост. К. Я. Гротом, и обширная библиография сочин. Г. и литературы о нем).

ГРОТЕСК. — **ПРОИСХОЖДЕНИЕ ТЕРМИНА.** — Термин Г. заимствован из живописи. Так называлась древняя стенная роспись, которая была найдена в «гrotтах» (grotte) — подвалах Тита. Рафаэль использовал ее как образец

для украшения лож Ватикана, а его ученики — для росписи потолков и стен дворцов. Знаменитый итальянский мастер эпохи Возрождения, Бенвенуто Челлини, гравировал Г. на клинках мечей. Историки, описывающие этот род живописи (Вазари), подчеркивают его фантастически-комический характер — порождение самой безудержной фантазии.

ИСТОРИЯ ПОНЯТИЯ. — Флэгель, первый исследователь Г. (*Geschichte des Grotteskomi-schen*, 1788, изд. 2-е, 1862), не дает определения самого понятия. «В изобразительных

преувеличит до невозможности (термин Флэгеля), т. е. когда у нас явится чувство, что данное изображение не может встретиться» (*Einleitung*). Фолькельт (*System der Aesthetik*, В. II, 1910) говорит, что «в Г. выражается нечто смелое, предприимчивое, дающее впечатление возвышенного, великого, проявляющееся в колоссальном и неслыханном стремлении, которое впадает в такое же великое ничтожество... поэтому для Г. в искусстве должны быть взяты фантастические линии. На Г. можно смотреть как на карикатуру в обширном смысле слова, по



Дорэ. Иллюстрация к «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле

искусствах гротескно-комическое является в карикатуре... — в индивидуализации, доведенной до грани невозможного (*zur Unmöglichkeit*), а также в юмористическом контрасте, где могут сочетаться сами по себе некомические вещи». Для Флэгеля, так. обр., Г. — высшая степень карикатурного изображения и комического контраста. В эстетиках намечаются две основные точки зрения. Одна, считающая основной сущностью Г. карикатурный элемент (Краузе, Эбергарт и Гартман), и другая (Фишер и Костлин) — выдвигающая на первый план фантастический элемент. Синтезом обеих точек зрения является исследование Шнееганса (*Geschichte der Grottesken Satire*, 1894), в котором Г. определяется как «фантастическое преувеличение». «Карикатура состоит в преувеличении ничтожного с целью его высмеивания... гротеском она будет лишь тогда, когда она

характерное преувеличено здесь до искаженности». В своем исследовании Фолькельт исходит от определения сущности комического вообще, как понятия родового, а затем рассматривает отдельные его виды. Комическое складывается из двух основных моментов: 1. напряжения (*Spannung*) — когда явление представляется нам как нечто достойное, мы обращаемся к нему с ожиданием, 2. разрешения (*Erleichterung*) — когда ожидание падает, т. е. обнаруживается ложная претензия на достоинство (VI гл.). В Г. этот переход совершается внезапно, резко и воспринимается как контраст. Следовательно отличие Г. от комического — не качественное, а лишь количественное. Это — лишь высшая степень, «самая характерная форма» комического. В отличие от предыдущих исследователей, Фолькельт рассматривает Г. не в статике, а в динамике, следя за его развитием

во времени («нарастание», «крушение») — следовательно, он строит свои выводы в расчете на лит-ру, а не на изобразительные искусства. На русской почве термин Г. встречается издавна, напр. мы находим его в статье Надеждина о «Полтаве» Пушкина. Но особое внимание истории Г. было уделено «формальной школой» современного нам литературоведения (Эйхенбаум, Виноградов), не давшей, однако, его теоретического определения. Попытки такого рода имеются в работах Словимского, Зунделовича и др.

определение. — Исходя из истории понятия, можно было бы так определить Г.: Г. — это высшая степень комического, проявляющаяся: 1. в виде чрезмерного преувеличения, карикатурного искажения, к-рые могут достигать границ фантастического; 2. в виде композиционного контраста, внезапного смещения серьезного, трагического в плоскость смешного. Такое построение представляет собой цельный, замкнутый внутренне комплекс и является Г. чистого рода — Г. комическим; 3. но может произойти обратное движение, если комическое завершится резким трагическим срывом — это будет композицией гротескного юмора. Наконец трагическое и комическое могут быть лишь внешне смежны, не составляя единого комплекса. Такое сочетание надо отличать от Г., называя его «гротескно-трагическим», обычно оно служит целям некомическим. Этим формам подачи лит-ого материала соответствует особый гротескный стиль. Характерные признаки его таковы: 1. преднамеренное разрушение сюжета путем вставок, отступлений, перерывов, притотливых перестановок частей повествования; 2. культивирование асимметрии, беспорядочности и беспланности композиции; 3. ряд словесных эффектов, рассчитанных на контрастное воздействие: звуковые нагромождения, стремление к звукоподражательности, игра словами, синонимами, неожиданные словопроизводства, употребление метафорических выражений в прямом значении, гиперболические сравнения, нарушение серьезного тона рассуждения алогизмом вывода, несоответствие тона повествования содержанию.

Основным недостатком приведенного выше аклектического определения будет, однако, чисто формалистический подход к явлению Г., устраняющий возможность его более глубокой социологической интерпретации. Между тем, и в трагической, и в комической, и в юмористической форме Г. можно указать ряд общих черт, позволяющий установить общность лежащей в их основе психоидеологии и определить ее. Этими чертами, общими для всех видов Г., являются: расхождение с реалистическим отображением соответствующего явления не только благодаря гиперболизации его [прием, типичный

для «грубой комики» (Derb Komisches), например бурлеска], но и благодаря искажению реальных взаимоотношений между его отдельными элементами, смещению их; использование общего для всех видов комики контраста не только для смещения планов возвышенного и вульгарного, но и для смещения планов реального и ирреального, для введения двух-плановой действительности. Поэтому-то, будучи одной из излюбленных форм «высокой комики» и юмора, Г., вместе с тем, является характерной формой «поэзии ужасов». Эти основные черты, свойственные Г. в целом, позволяют определить особенности лежащей в основе его психоидеологии; последняя, очевидно, характеризуется так сказать нарушенным (дуалистическим, иррациональным) восприятием действительности, связанным с эмоциональным и мистическим мироощущением; отсюда, как мы увидим ниже, характерное тяготение к гротеску сентиментализма и романтизма. Подобная психоидеология, отражая в себе осознание надломанности, ущербности, неустойчивости бытия соответствующей общественной группы, обычно появляется в эпохи экономических, политических и идеологических кризисов; наиболее типична она для упадочнических настроений отмирающих, отмирающих с арены истории общественных групп. Однако при изучении истории Г. как лит-ого явления не следует упускать из виду, с одной стороны, что искусство эпигонов далеко не всегда находит адекватное выражение своей упадочнической идеологии и часто продолжает традицию эпохи расцвета классовых культур, пользуясь, как штампом, ее формами (ср. например пережитки «неоклассицизма» в немецкой лит-ре первой половины XIX в. — Платен — или пережитки реализма в современной русской эмигрантской литературе); с другой стороны, войдя в канон лит-ых форм, Г. может быть использован как средство карикатурного и пародийного изображения противников и в сатире молодого поднимающегося класса (ср. напр. гротескные моменты в творчестве Sturm und Drang'a — Ленц).

история г. — Проблема Г. в поэзии и мифологии первобытного и древнего (восточного) мира представляет большие трудности для разрешения. Бесспорно, с точки зрения современной эстетики, здесь налицо многочисленные гротескные элементы, — такие например произведения, как ведийские гимны к лягушкам и игральным костям, как египетская сказка об обреченном царевиче, как античные мотивы гарпий, сирен, Кирке, Полифема, производят впечатление Г. на современного читателя. Однако почти с такой же уверенностью можно утверждать, что впечатление гротескного не только не входило в задачи автора или авторов подобных произведений, но что в столь же малой мере гротескность их воспринималась

слушателем. Впечатление гротескности достигается здесь коренным переломом в эстетических воззрениях далеко отстоящих друг от друга эпох, окончательным освобождением человечества от пережитков примитивного «дологического» мышления с его смещением планов реального и ирреального, причин и следствий.

Поэтому о Г. в собственном смысле слова можно говорить лишь там, где смещение планов и нарушение естественного взаимоотношения элементов изображения носит характер нарочитого художественного приема, отнюдь не воспроизводящего подлинного

гротеск становится орудием сатиры в руках молодого поднимающегося третьего сословия. Лит-ра XVI века создала целый ряд образов гротескного стиля в его чистом виде. Социальная почва для этого была чрезвычайно благоприятна. Писатели эпохи Возрождения подвергли критике все устои общественной жизни и орудием борьбы за новые идеи сделали сатиру и карикатуру, поэтому Г. выразился здесь гл. обр. в формах «чрезмерного преувеличения» и «комического контраста». Такова так наз. «макароническая» поэзия в Италии, наиболее известные представители которой — Бартоломей Бола и



Домье. «Похоронная процессия»

мировосприятия автора. В этом смысле в античной поэзии гротеск расцветает в эпоху своеобразных романтических настроений начала упадка Империи (Апулей, Лукиан). В литературе христианского средневековья первыми представителями Г. являются ваганты — деклассированные клирики; в своей сатире они мастерски используют комический Г., тогда как авторы фавлю и фарсов — выразители еще смутно-революционных настроений третьего сословия — предпочитают формы «грубо комического» (*Derb Komisches*). Экономический кризис послевоенного разорения и сдвиг социальных отношений во Франции XV в. порождают такого мастера Г., как Вийон (*см.*). Во всех перечисленных здесь лит-ых явлениях форма Г. отражает упадочнически настроенные. Иначе — в лит-ре Ренессанса: здесь наряду с приемами «грубой комики», пользующимися большим успехом (такие формы сатиры, как *Narrenliteratur*, повесть об Эйленшпигеле),

Фоленго. Описывая напр. войну мух и комаров, Фоленго пародирует бесчисленные войны итальянских государств, он высмеивает духовенство, для к-рого «желудок — это бог, еда — закон, а бутылка — священное писание», и создает ряд сатир на нравы современников. Самые фантастические приключения передаются с соблюдением реалистической точности, о комических героях и их поступках рассказывается в патетическом тоне. Во Франции знаменитым мастером Г., испытавшим на себе влияние Фоленго, был Франсуа Рабле. В его пятитомном романе «Гаргантюа и Пантагрюэль» загрохоты все принципиальные основы мировоззрения Ренессанса и осмеяны его враги. В Германии — последователь Рабле, знаменитый полемист и памфлетист Фисарт, перевел на немецкий язык «Гаргантюа» [1575], превзойдя подлинник в его гротескном колорите. Он уснастил рассказ отступлениями, каламбурами, синонимами, ассонансами, новыми словами.

В то время как в творчестве Свифта Г. продолжает играть роль приема политической и социальной сатиры, он получает существенно новые функции в творчестве английского сентиментализма середины XVIII столетия (Стерна) как форма юмора. Стерновский «Тристрам Шенди» создает целую школу «шендиизма». Среди его многочисленных подражателей следует отметить: во Франции — Ксавье де Местра («Путешествие вокруг моей комнаты», русск. перев. появился в 1802), а в России — своеобразного, забытого мастера Г. — Вельтмана с его «Странником» [1831], «Кашею Бессмертным» [1833] и т. д. Упадочнические настроения, достаточно заметные в сентиментализме середины XVIII в., выступают еще отчетливее в Г. романтиков конца XVIII и начала XIX веков. Вместе с тем именно в романтическую эпоху гротеск получил свое теоретическое обоснование и явился основой целого мировоззрения. И это имеет свое социологическое объяснение: начало XIX века — эпоха экономических, политических и идеологических крушений. На арену экономической и политической жизни выступает буржуазия, дворянство вынуждено уступить ей первенствующую роль. Но в самой буржуазии происходит расслоение. Выделяется «мелкая буржуазия», политически бесправная и экономически неустойчивая, положение которой в данный момент совпадает с состоянием мелкого деклассированного дворянства. На этой почве вырастает Г., являясь стилем мелкобуржуазного класса и отражая в себе восприятие ущербности, неустойчивости бытия. Действительно, эпохи социально-экономического равновесия не знают Г. Так классицизм, отразивший в лит-ре устойчивость дворянского класса и его бытия, создал свою рационалистическую поэтику, изгнавшую из «высшей сферы» лит-ры комическое и не допускавшую смешения жанров. Напротив, романтическая поэтика выдвинула Г. в числе своих основных лозунгов и впервые обосновала его философски. Виктор Гюго посвятил этой теме свой манифест — предисловие к драме «Кромвель», основные положения которого таковы: «Дуалистическое мировоззрение открывает искусству новый тип, новую форму — Г. — Муза увидит сразу вещи высокие и низменные, гротескные и возвышенные и смешает их, подобно природе, в своих созданиях. Настоящая поэзия — это гармония контрастов, и как средство контраста Г. — самый богатый источник, который природа открывает искусству. Романтическая драма должна поэтому сочетать в себе трагедию с комедией, низменное с возвышенным». В Гюго осуществляется это сочетание не только в драмах, но и в романах: «Собор парижской богородицы», «Человек, который смеется» и др.

Немецкая романтика, в лице Гофмана (см.), провозглашает также, что «величайший трагизм должен явиться посредством особого рода шуток». Образцом для своего стиля Гофман избирает Г. художника Калло, «смешные образы которого открывают

серьезному наблюдателю все таинственные намеки, скрытые под покровом комизма». Реализм — расцвет искусства ощущающей прочностью своего бытия буржуазии — не знает гротеска в целом. Но у отдельных писателей — выразителей настроений общественных групп, понавших под колесо истории, — не трудно отметить тяготение к Г. Как форма юмора Г. широко используется Диккенсом (гротескность образов Диккенса отмечена еще Тэнном) и его школой; в России им умело пользуется Достоевский, который также стремится в своих романах «забавной перетасовкой деталей опарашать сердце читателя» (слова Гофмана). Достоевский вообще прошел хорошую школу гротескного стиля — у него мы найдем все виды этого жанра. Но Г. в его творчестве играет служебную роль. Натуральная школа культивировала Г. вслед за Гоголем в повестях-анекдотах; присоединяя к ним неожиданную трагическую концовку, она стремилась вызвать у читателя сочувствие к угнетенным и обездоленным (повести Буткова, Гребенки). С другой стороны, в творчестве таких писателей, как Эдгар По и Барбэ д'Оревилли, Г. теряет всякую связь с комикой, становясь адекватным выражением кошмарно-бредового восприятия действительности. Огромные потрясения мировой войны 1914 — 1918, ощущение неустойчивости казавшихся неизблемыми отношений, сильный рост упадочнических настроений в кругах средне- и мелкобуржуазной интеллигенции порождают последний по времени расцвет Г. в послевоенной западной литературе. Характерно, что Г. представлен не только в литературе стран, особенно пострадавших от войны (возрождение романтического Г. в немецком экспрессионизме, Г. «кошмара» в художественной технике различных направлений французской лит-ры — Мак-Орлан), но — правда, значительно слабее — и в американской лит-ре.

В современной русской лит-ре Г. наиболее ярко представлен (в качестве сатирического приема) творчеством правобуржуазных писателей (Булгаков, Эренбург). В этом случае Г. носит явно упадочнический характер, отражая раздвоенность и неустойчивость мирозерцания соответствующей общественной группы — обломков буржуазной интеллигенции. Пролетарские поэты, предпочитая в области сатиры формы *Derbe Komik*, пользуются иногда гротеском как формой юмора, продолжая традицию сентиментально-реалистического Г. (Светлов, Уткин).

Библиография: П. Эякенбаум В., Как сделала «Шинель», сб. «Поэтика», П., 1919 (перечень в его сб. «Сквозь лит-ру», Л., 1924 и в его книге «Лит-ра», Л., 1927); Виноградов В., Стиль петербургской поэмы «Двойник», сб. «Ф. М. Достоевский», Статьи и материалы, под ред. А. С. Долинина, изд. «Мысль», П., 1922; Словенин А., Техника комического у Гоголя, изд. «Academia», П., 1923; Зундлович Я., Поэтика гротеска, сб. «Проблемы поэтики», под ред. В. И. Брюсова, «ЗИФ», М., 1925; Ефимова З., Проблема гротеска в творчестве Достоевского, «Научки запяси наук», докладный материал Игор. европейской культуры, 1927, II, 145 — 170; Яеизе, Начальный период литературной деятельности А. Ф. Вельтмана, сб. «Русский романтизм», изд. «Academia», Л., 1927; F 18 g e 1, Geschichte des Groteskromatischen, 1788, 2-е Aufl., 1862, 3-е Aufl., 2 Bde, 1914; Jean-Paul Richter, Vorlesung der Aesthetik, 2-е Aufl., 1813, I,

23; Bohtz, Ueber das Komische und die Komödie, 1844; Krause, Vorlesung über Aesthetik, 1862, 275 — 276; Fischer, Aesthetik, I, 400 — 409; Schneegans, Geschichte der grotesken Satire, 1894; Folkelt, System der Aesthetik, B. II, 1910; Ernst Fr., Die romantische Ironie, 1915; Hugo, Préface de Cromwell, Œuvres complètes, t. I, Bruch., 1837; Gautier T., Les grotesques. З. В. и Р. Ш.

ГРУЗДЕВ Илья Александрович [1892 —] — современный литературовед. С 1914 помещал фельетоны в газете «Жизнь искусства», рецензии и критические статьи его печатались в различных журналах, альманахах и сборниках. Г. примыкает к содружеству «Серрапионовы братья» (см.), в организации которого он участвовал. В отношении методологии Г. тяготеет к формализму. В последнее время Г. разрабатывает биографию Горького; ввел в научный оборот много малоизвестных фактов из этой области.

Библиография: И. Максим Горький, Биографич. очерк, Гиз, Л., 1925 (изд. 2-е, М. — Л., 1928); Жизнь и приключения М. Горького, Гиз, Л., 1926 (изд. 2-е, Гиз, 1928); Упрямая кобыла (О творчестве П. Романова), журн. «Звезда», 1926, № 6; Критика как труд, там же, 1927, № 3. Готовится к печати: Книга о Горьком, Очерки по истории критики и др.

И. Писатели современной эпохи, т. I, изд. ГИИ, М., 1928.

ГРУЗИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. ЦЕРКОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА. Древнегрузинская церковная лит-ра, с ее особым письмом (хуцури — см. «Грузинский язык»), выделяется в особый участок грузинского литературоведения. В дошедших до нас лит-ых памятниках раннего периода грузинского средневековья (до X—XI веков) представлены образцы почти исключительно церковной лит-ры. Однако наличие ряда весьма важных лит-ых памятников, в связи с данными как лингвистики, так и материальной культуры, решительно говорят в пользу факта сосуществования обоих лит-ых течений: церковного и светского за указанный период. Орудующее традиционным восприятием методом исследования, современное грузиноведение ищет научного решения вопроса о начале грузинской лит-ры, базируясь на данных грузинской палеографии, к тому же еще слабо обследованной. Неоспоренный этот метод, порой и вовсе несостоятельный, оставляющий вне поля зрения общественно-хозяйственные факторы развития языка и письма, оторванный от материальной базы в силу и объективных причин: скудости памятников, односторонности их и т. д., ставит судьбу памятников в зависимость от оценки технических их особенностей.

Ряд эпиграфических и рукописных памятников, предположительно по палеографическим признакам относимых к VII—VIII вв., при поддержке, с другой стороны, уже датированных рукописей, из которых древнейшей является синайский «многоглаз» («Мравалтави», 864), укрепляет в грузинской научной лит-ре (еще с 80-х гг. прошлого столетия) мысль, что грузинская письменность своим началом должна восходить может быть ко времени колонизации греками черноморских побережий (греческая теория происхождения грузинской письменности).

Возбуждая при неодинаковости взглядов занимающихся вопросом ученых, большинство из них все-таки склоняется к мысли о происхождении грузинского письма задолго до христ. эры; специальный интерес представляет мнение акад. Марра о такой давности не одного грузинского церковного письма (хуцури), но и военного или рыцарского (мхедрули).

«Армянская теория» происхождения грузинской письменности ищет оправдания свидетельства армянского писателя Корюна и относит таким образом начало грузинской письменности к V в. христ. эры.

Гипотеза о финикийско-еврейско-арамейском происхождении грузинского письма (проф. Джавахишвили) связана с находкой (в Тифлисе в Музее грузинского общества истории и

этнографии) и дешифровкой ряда палимпсестов (в том числе оксфордского из Водянской библиотеки); при попытке датировать их VI веком выдвигается положение, что вновь прочитанные палимпсесты как памятники уже высоко развитого каллиграфического искусства должны насчитывать по меньшей мере шесть-семь веков развития грузинского письма, и стало быть зарождение последнего должно восходить ко времени, далеко опережающему V в.

Эта лингвистическая концепция однако встречает серьезные возражения, в особенности по части датировки палимпсестов, со стороны акад. Марра.

Первые письменные памятники, относящиеся ко времени вплоть до XI в., поскольку они дошли до нас, писаны исключительно



Грузинская миниатюра XVII в. (иллюстрация к поэме Ш. Руставели)

церковным (хуцури) письмом, и только с этой поры наряду с первым постепенно выступает в наличных памятниках рыцарское (мхедрули) письмо. Отсюда и наиболее популярная теория развития рыцарского письма из церковного (проф. Джавахишвили), которая принципиально расходится с общелингвистическим положением акад. Марра, по которому рыцарское письмо, языческое вначале, имело иные пути развития.

Древнейший период Г. л., поскольку можно об этом судить по уцелевшим памятникам и свидетельствам о них, начинается с переводов священных книг. Агиографические памятники V—VI вв. уже цитируют евангельские стихи. Вновь прочитанные палимпсесты тоже сохранили отрывки текстов священного писания.

Из дошедших до нас в древних списках евангелий известны: Шатберское, гесп. Адиеское [897], Опаское [913], Джерутское [936], Пархальское [973], Тбетское [995] и др. Не говоря уже о значении их для истории развития грузинского языка, письма и т. д., они, и вообще библейские книги, проливают свет на вопросы о культурных встречах Грузии с различными народами. В связи с этим важное значение приобретает то обстоятельство, что грузинский переводчик священных книг, Георгий Афонский (XI в.), помимо редакции Евангелия, принадлежащей Евфимию [X в.] и самому ему, различает редакции так наз. ханмат и свато-саввианского, т. е. происходящую от Свято-саввианского монастыря в Палестине.

Первые переводы Библии делались с армянских текстов (акад. Марр).

Вообще уже эти библейские тексты намечают веки развития, в частности, межнациональных или международных отношений, в фокусе которых нам представляется историческая Грузия.

В этом смысле характерен факт напечатания в 1743 в Москве, под руководством царевичей Бакара и Вахушта, грузинской Библии, в основе своей представляющей древний грузинский список, путем сверки с славянскими и исправления и дополнения по славянским же текстам Библии.

Этот факт стоит в тесной связи с фактом вынужденного политическими обстоятельствами переселения из тогдашней Грузии в Москву грузинского царского двора (Вахтанг V) с многочисленной свитой.

Богатство древнегрузинской литературы свидетельствуется таким образом самой продукцией. Насчитывающая 1 500 слишком лет своей истории грузинская церковность стимулировала самую оживленную литературную работу как в самой Грузии (знамениты в этом отношении южно-грузинские древние монастыри: Шатбердский, Пархальский и другие, или Гелатский в Западной Грузии и т. д.), так и за ее пределами, в монастырских центрах на Афонской и Синайской горах, в Палестине, а то и в древней Болгарии и т. д.

Наряду с библиологическими капитальными трудами до нас дошло множество догматических, полемических, аскетических и т. п. сочинений. Среди прочих отраслей церковной лит-ры особенный интерес представляет агиография, представленная в так называемых «житиях» или «мученичествах» святых. Если не принять во внимание все-таки гипотетически определяемой давности библейских текстов, то древнейшим по дате написания оригиналом считается принадлежащее перу Якова Худеса [V в.] мартирологическое сочинение («Мученичество Шушаники»), список к-рого как наиболее древний из полных списков дошел до нас от 1713; большой древности также и другое оригинальное сочинение «Мученичество Евстафия Мцхетского» [VI века] и т. д. Однако для приблизительного определения начала агиографической, притом оригинальной лит-ры, между прочим принимается в соображение то, что, как вытекает прямо из слов Якова Худеса, у Шушаники [V в.] имелись «евангелие свое» и «святыя книги мучеников». В церковном быту с самого начала широко применялось чтение подобных сочинений, имеющих предметом жизнеописание лиц, в церковной практике усвоивших имя «святых». В чтениях и проповедях, в целях пропаганды, широко оповещали мирян о деяниях, подвигах отличившихся в этом отношении лиц. Спрос на подобные сочинения удовлетворялся гл. обр. переводными житиями и мученичествами, из к-рых составляются и целые сборники или хрестоматии — «многоглавы».

«Многоглав» 864 года является древнейшим из датированных памятников грузинской письменности. В тифлиских рукописных собраниях имеются многоглавы, происходящие из исторической Южной Грузии (Тао-Кларджин). В многоглавы включено много гомилетических произведений, проповедей (эпикоми), произошедших в честь святых и пр. В проповедях особый интерес представляют светские мотивы.

От грузинской оригинальной агиографической лит-ры до нас дошли во множестве лучшие ее образцы. Имея шаблонным сюжетом описание жизни и подвигов грузинских «святых отцов» и «святых матерей», они однако явно перерастают в увлекательные, стилистически выдержанные рассказы исторического характера. В них церковные и светские начала органически переплетаются между собой.

Первые источники, проливающие свет в той или иной степени на некоторые стороны грузинской действительности в период V—VI вв., это сочинение Якова Худеса [V в.] и «Мученичество Евстафия Мцхетского» [VI в.]. В первом раскрывается картина борьбы между общественно тогда активными нехристианскими, маздеянскими традициями части той социальной среды, которой в Грузии принадлежала руководящая роль, и все более усиливавшимся христианством; а в ходе рассказа изображается бытовая сторона жизни той же среды, социальное положение великовещетой женщины и т. д.; в «Мученичестве Евстафия Мцхетского» даны ценные сведения о судебно-административных учреждениях эпохи и пр. Трагический эпизод борьбы между возмущенным христианством и языческой культурой, к-рая вопреки мнению, традиционно укоренившемуся в истории Грузии, долго еще существовала в стране после официального ее обращения, дан в маленького размера сочинении неизвестного автора: «Мученичество девяти отроков Колайцев» [не позднее VI в.]; в нем рассказывается о том, как в области Колай (в верховьях р. Куры) родители умерщляли своих детей, когда последние без их ведома принимали крещение. Подобный эпизод дан и в «Мученичествах отроков Давида и Таричана» [первая половина VII в.], умерщвленных своим дедам за принятие христианской веры. Особого внимания заслуживает сочинение, посвященное жизнеописанию Або Тпилели (Тифлисского). Автор его, Иоанн сын Сабана [VIII в.], раскрывает картину борьбы между влияниями мусульманским и христианизации. Або, родом из Багдада, попал в Тифлис, принимает христианскую веру, за что подвергается казни своими же соплеменниками. Иоанн сын Сабана, воодушевленный героизмом Або Тпилели, объявляет его национальным мучеником, широко и впервые ставя вместе с тем принципиальный вопрос о заслугах, наряду с иноземными, и «стуженских», национальных святых. Неизвестному автору [около 853] принадлежит жизнеописание Константина — Кахала. Любопытно, что в этом сочинении автор пытается между прочим дать краткую историю происхождения Библии. В этом сочинении автором использован грузинский переводный агиографический рассказ «Житие Иоанна Златоуста», представленный в списке X в. Степан Мтшенар (Тбетский епископ) составил около 914 г. «Мученичество Гоброна». Эпизод мученичества Гоброна изображен на фоне исторических событий 914, когда в Грузии имело место нашествие арабов с миром Абуль-Касимом во главе. Историческими сведениями изображен цикл жизнеописаний, посвященный грузинским монастырским подвижникам, деятельность к-рых протекала как в самой Грузии, в Тао-Кларджинском Куропалатстве [VIII—X вв.], так и за ее пределами. В этом цикле видное место занимает «Житие Григория Хандитийского», написанное в 951 Георгием Мерчули. Строительная деятельность Григория, при покровительстве правителя и сотрудничестве с ним его учеников, к-рая вызвала к жизни множество поселений с монастырскими центрами в крае, до того пустовавшем, его культурно-государственная работа достаточно широко раскрывают перспективы перед автором «Жития»; орудуя в значительных размерах пущим для его целей свежим материалом, Георгий Мерчули дает ценные сведения о самых разнообразных явлениях современной ему жизни, по истории грузинской церкви, по географии Грузии, о монастырском быте и пр. Перу Василия Заремского принадлежит написанное около 951 «Житие Серапиона Заремского». В этом «Житии» впервые излагается история постройки первой церкви, одного из ценнейших археологических памятников — Заремского монастыря в Грузии, к-рая была осуществлена Серапионом Заремским при содействии Георгия Чорчанеца.

К X веку агиография завершает полный цикл развития, на ее смену приходит метафразическая агиография, ведется работа над исправлением и пополнением житийных текстов; в Грузии метафразировались

житийная литература как иностранная, так и национальная.

В особенности по переводу с греческого, равно и самостоятельному составлению метафрастов, много труда положили монастырские деятели, переселявшиеся в разное время в греческие центры образованности: на Афоне, Синае, Палестине и т. д. Однако их культурно-историческое значение далеко выходит за пределы не только интересов церкви, но и национальных интересов грузинского народа. О многосторонности литературных заслуг этих просвещенных людей свидетельствуют как лит-ые их труды, дошедшие до нас во множестве, так и биографии их, «жития».

Георгий Афонский [XI в.], автор «Жития» Иоанна и Евфимия, подробно описывает строительные подвиги Иоанна, сосредоточенные вокруг знаменитого Иверского монастыря на Афоне, и писательскую деятельность Евфимия, к-рый фактически первый положил начало греко-афонскому течению Р. л. В списке лит-ых трудов Евфимия, сохранившемся в двух экземплярах, значится 25 главнейших переводов им с греческого произведений философско-религиозного характера.

В последние годы отразился век с его культурными запросами. Среди них наша место труды представителей мировой церковной лит-ры: Василия Великого, Григория Богослова и т. д. О соотвественной философской подготовке афонского переводчика и о широких культурно-литературных возможностях, к-рые таила в себе грузинский язык, может свидетельствовать уже факт перевода Евфимием апокрифического сочинения Макария Исповедника. Евфимий среди грузиноведов стал популярным писателем в связи с критическим изучением «Мудрости Балазара», представляющей собой грузинскую версию «Душеполезной истории о Варлааме и Иоасафе» (см.), морально-аскетического рассказа иудейского происхождения. Грузинская версия рассказа признана переведенной с арабского языка в IX—X вв. (акад. Марр), в греческой же версии его, от к-рой получило означенное произведение столь широкое распространение по всей Европе, ряд исследователей видит перевод с грузинского языка, исполненный Евфимием. Значение этого периода углубляется тем, что в рассказ оказался внесенной рукой переводчика часть ныне утраченного сочинения известного апологета Аристиды.

Непосредственным продолжателем переводческого дела, начатого Евфимием, явился сам автор «Жития» Иоанна и Евфимия, Георгий Афонский [XI в.], из-под пера к-рого вышло множество его трудов редигированных работ (по библиологии и пр.) и метафрастов, переводных и оригинальных. Его «Жития» составлено афонским же деятелем, Георгием.

Поскольку в оживленных центрах Грузии взаимно перекрещивались культурно-национальные устремления представленных там народов, естественно грузинские деятели тоже были увлечены общим потоком этих национальных стремлений. Георгий Афонский ведет оживленные споры с противниками автокефалии грузинской церкви. С другой стороны, обработка и развитие грузинского языка составляют предмет забот для просвещенных грузин. Знаменательно для времени, что в оде, восхваляющей специально грузинский яз., найденной в приписке «Синайского многоглава» [864], автор сулит грузинскому языку «во второе пришествие» стать языком, на котором «бог обличит все языки». Однако национальная идея в эту эпоху носит печать времени. Идеологии, диалектически строящейся на межнациональных отношениях, чужды национальная исключительность и религиозная ограниченность.

В лице Иоанна Петрицкого [рубеж XI—XII вв.] Грузия имеет своего представителя неоплатонизма. Ему принадлежит перевод философско-теологического сочинения Нем. Эмесского «О природе человека». В переводах Иоанна Петрицкого представлен ряд трудов Прокла, Диадох, Аристотеля, историка Иосифа Флавия и т. д. За ним имеются заслуги по обработке грузинской философской терминологии. К группе

означенных грузинских писателей тесно примыкает их современник [XI в.], автор многих трудов, ученый переводчик, филолог Ефрем Мцарэ (Младший). В своих записках, предисловиях к тем или иным переводам он развивает методологические вопросы, делится с читателями своими соображениями о приемах, к-рым должно прибегать переводчику, классифицирует на основные виды исторические сочинения и т. п. Ефрему Мцарэ принадлежит оригинальное историческое исследование «Повесть о причине обращения Грузии и о том, в каких книгах о нем упоминается». «Повесть» должна была служить историческим справочником и оправдательным документом в руках апологетов автокефальности грузинской церкви. На тему о крещении грузин составлена еще в IX в. неизвестным автором историческая краткая хроника «Обращение Грузии», к-рая представлена в двух вариантах, из к-рых так наз. Челишский вариант подробнее излагает события, чем Шатбердский. По общему замыслу хроника является памятником церковной историографии.

К циклу рассказов об «Обращении Грузии» тесно примыкает «Житие Нины», к-рое до нас дошло в двух — Шатбердском и Челишском — вариантах. Житие составлено ранее X в. Достоинство особенного внимания то обстоятельство, что автор решительно порывает со старыми преданиями, которые просветителями Грузии называют: одно — апостола Варфоломея (сирийско-армянская версия), а другое — Григория, просветителя Армении (греко-армянская версия); автор, выразитель идеологии своего времени, когда в высших слоях общества стихийно пробивало свой путь национальное самосознание, ставит своей задачей дать новое построение истории обращения Грузии и достигает цели тем, что, отводя имена Григория и его сподвижников, в роли просветителя Грузии выводит молодую девушку — Нину, — которая самостоятельно, как национальная просветительница, обращает весь грузинский народ в христианскую веру. Памятники, в которых представлен материал по истории взаимоотношений между армянской и грузинской церквами, сохранились от разных времен. В частности, споры и полемика сторон, сосредоточенные вокруг догматических и культурно-национальных вопросов, приведшие в начале VI в. к расколу до того единой армяно-грузинской церкви, и после акта официального разделения последней время от времени вспыхивали с новой силой. Католикос Арсен [855 — 882] оставил историческое полемическое характера сочинение «Разделение Грузии и Армении». Споры становились актуальными, поскольку в них находила выражение борьба против армянского влияния в Грузии. В XVIII в. католикос Антоний пишет «Мзаметквелеба» (Готовый ответ), которое должно было служить руководством для участвовавших в полемике против монофизитов.

Вообще грузинская церковная лит-ра, господствовавшая в ранние эпохи, выйдя из их пределов, обнаружит большую живучесть. В XVIII в. она еще будет иметь большой размах, о чем внешним образом будет свидетельствовать уже один факт выпуска в Тифлисе в 80-х гг. означенного столетия из печати, когда типографское дело в Грузии только начинало налаживаться, 14 тысяч экземпляров книг церковно-религиозного содержания. Позднее же, в начале XIX века, она из широкого общественного одно время

национального течения обратится в узкую вероисповедную идеологию вырождающихся сословий.

Церковная поэзия. В Грузии рано, еще до VII в., начинает развиваться литургическая поэзия и, как ее вид, гимнография. Сначала преимущественно переводят гимны в честь святых — по преданию, с греческих оригиналов. Как поэтическая форма широко применяется ямбик; развитие получает и акrostих. Классиком гимнографии явился Георгий Афонский [XI в.], католикос Николай, царь Давид Строитель, Иоанн Петрицкий [XII в.] и другие. Сохранились целые сборники гимнов и, в частности, от IX века (в папирусно-пергаментной рукописи). Грузинская оригинальная гимнография представлена в классических образцах еще с X в. Оригинальные гимны, в отличие от переводных, обозначались термином «грузинские» (картули), причем эти гимны составлялись в честь не только национальных святых.

Наряду с литургическими, начинают писать также гимны, не относящиеся к богослужению, на общерелигиозные темы: авторы в них дают выражение своим религиозно-моральным устремлениям. Сюжеты берутся ими из «Житий», библейских книг. Ямбические стихи все еще сохраняют свои исключительные права вплоть до XVIII в. В этот век как светская, так и церковная поэзия обнаруживают тенденцию к взаимному сближению. Ямбик более не удовлетворяет запросам жизни, и на помощь ему приходят формы, выработанные в светской поэзии. Особенным успехом пользуется 16-сложный руставелиевский стих.

Классиком эволюционировавшей церковной поэзии XVIII в. явился поэт духовного звания: католикос Антоний, еп. Николай Тпилели, еп. Иосиф Тпилели и др. Но в ней остались яркие следы и светские поэты: царь грузинское — Арцл, Теймураз первый и второй, Вахтанг VI и пр. Все они соединяют как оды в честь святых или национальных героев, так и апокрифические стихи, напр. о Аврааме, Исааке и др.

ГРУЗИНСКАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ ЛИТ-РА чрезвычайно богато представлена в памятниках. Грузинские историки, являясь, по большей части приближенными людьми царей, преимущественно ставят себе задачей описание их царствования. С одной стороны, официальное, а также привилегированное социальное положение авторов обуславливает их тенденциозность в освещении фактов; но с другой — образованность их, знакомство с методологическими требованиями современной им науки или широкая осведомленность благодаря доступности для них государственных архивов и пр., особенно осведомленность в некоторых национальных, равно и ненациональных источниках, ныне для науки утраченных, делают то, что многие из них высоко ценятся и новейшими учеными-грузиноведами.

Наиболее древними, до нас дошедшими историческими сочинениями являются: «О разделении Грузии и Армении» католикоса Арсена и «Обращение Грузии»; последнее, между прочим, заключает в себе и список языческих царей и богов, равно и христианских царей и католикосов, составленный в порядке хронологической последовательности и дошедший до времени первых багратидских царей [X в.]. От XI в.

дошла «Жизнь Вахтанга Гаргасара», труд Джуншера. Автор излагает историю Грузии в V в., учреждение католикосата и пр., дает сведения о печенгах, зихах и т. д. Наиболее равный компактный труд «Жизнь грузинских царей» принадлежит Леонтию Мровели [XI в.]. Автор между прочим воспроизводит, очевидно, популярную в его время теорию о происхождении грузин и вообще кавказских народов, следуя за библейским построением всемирной генеалогии; останавливается на вопросе о возникновении из развалин патриархального родового строя царской власти и т. д.

Неизвестный автор «Хроника Грузии» [XI века] охватывает период времени от V до VI в. В ней прослеживается история укрепления царской власти в Грузии путем постепенного объединения отдельных грузинских царств и княжеств. Ефрем Мцире (Младший) в XV в. составляет «Повесть о причинах обращения грузин». В переводе с греческого, принадлежащем перу Иоанна Петрицкого [XI—XII в.], предостален исторический труд Иосифа Флавиуса «Иудейские древности». С классическим мастерством исполнены истории царя Давида Строителя [1189—1194] и царя Тамара [1184—1213], составленные авторами современниками. Неизвестному автору принадлежит труд, охватывающий события за XIII—XIV вв.

В Грузии в XIII в. уже был составлен летописный сборник, так наз. «Жизнь Грузии» (Нартли Цховреба). Сборник, постепенно пополняющийся, дошел до нас во многих списках. Наиболее древними являются — сборник, исполненный в XIII в. и дошедший до нас в рукописи XV в., и сборник, сохранившийся в рукописи XVII в.

В историческом труде Парсадана Горгиджидзе [XVII в.] наибольший интерес представляет описываемый автором как современным период времени от 1636 до 1696. Сехна Чхеидзе является автором истории Грузии, охватывающей события от 1653 до 1739. Оману Херхеулидзе принадлежит история царствования Ираклия II, доведенная до 1780.

Первая попытка составления полной истории Грузии с применением научных методов осуществлена в капитальном труде знаменитого историка и географа царевича Вахушти, сына Вахтанга. Труд окончен в 1745 «в царственном граде Московском, на Пресне».

Библиография: I. Марр Н., Из поэзии на Афон, «ЖМНП», март, стр. 1—24; Е го же, «Мудрость Балазара», грузинская версия «Душепоисительной истории о Варлааме и Иосаафе», ЗВО, т. III, стр. 223—260; Е го же, Предварительный отчет о работах на Синае, веденных в сотрудничестве с И. А. Давидовым, и в Иерусалиме, в поездку 1902, Сообщ. правления Палест. о-ва, т. XIV, ч. 2, 1903, стр. 1—51; Е го же, Иоанн Петрицкий, грузинский неоплатоник XI—XII в., ЗВО, т. XIX, 1909, стр. 53—61; Е го же, Георгий Мерчул, Житие Григория Хандзтийского, Груз. текет, Введение, изд. и перев. с дневником поэта в Шавшии и Кларджии, СПб., 1911; Е го же, Кавказ и памятники духовной культуры, ИАН, 1912, стр. 69—82; К е к е л я д з е К а р н., проф., История грузинской литературы, т. I. Древняя лит-ра, Тифли, 1923 (на груз. яз.); Д ж а в а х и ш в и л и И в а н, Задачи, источники и методы истории раньше и теперь, кн. I. Древняя грузинская историческая литература [V—XVIII в.], Тифли, изд. 2-е (на груз. яз.); Серия «Тексты и разыскания по армяно-грузинской филологии», изд. Фак. вост. яз. СПб. универс., Серия «Христианский Восток», изд. АН.

Варлаам Дондуа

СРЕДНЕВЕКОВАЯ СВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА.

Как древний период грузинской литературы, изучаемой обычно по традиционному методу, с изоляцией конфессионально-религиозной ее стороны от мирской, принято считать периодом церковным, так лит-ру средневековья, по господствующей в ней тенденции и общим устремлениям, с еще большим основанием приходится признавать и называть светской; она оформляется в эпоху феодализма, дает пышные цветы в период наиболее ярко выраженного национально-государственного идеала феодальной Грузии [XI—XIII вв.], замирает или, точнее, не заявляет о себе в памятниках в течение почти трех столетий [XIII—XV вв.] со времени вторжения монголов и, наконец, вновь возрождается к началу XVI века при турецко-персидском господстве, обострившем государственный и экономический кризис

раздробленной уже на отдельные царства некогда единой Грузии [XVI в.]. Средневековые естественно охватывают и всю последующую светскую лит-ру эпохи Возрождения [XVI—XVIII вв.], отразившую длительную борьбу социальных слоев с тягой одних на Восток, других — на Запад, борьбу, которая продолжалась вплоть до момента включения Грузии в состав русского государства [1801] и тем самым включения ее в социально-экономическую среду Европы.

Таковы главные вехи развития средневековой грузинской лит-ры. Однако по внутреннему своему содержанию, она с трудом укладывается в очерченные здесь исторические рамки: светские мотивы тесно связывают ее с лит-рой по преимуществу церковной (см. *миссе*), почему ни XI век, ни тем более XII не могут служить гранью, отделяющей древнюю, в тесном смысле, или церковную грузинскую лит-ру от позднесредневековой. Эта грань отодвигается в значительно более ранний период, и если не выходить за пределы точно датированных памятников изящной лит-ры, то уже самое начало второй половины X в. дает нам образцы подлинного светского романа, правда, пока только в зачаточной его форме.

Так, в произведении агнографа Георгия Мерчула «Житие Григория Хандзетийского» [851] не только известно слышим отголоски решительной борьбы церкви и духовенства с плотской страстью, но здесь же дана и стильная канва, на которой живо развертывается целая драма соблазненного дьяволом властителя, куропалата Апота, к-рый, будучи «разжигаем демоном любви», «грешил» с «блудницей»; блаженный Григорий и возделанная мать Феврония пекутся о спасении души этой скромной женщины, к-рая, сделавшись невольной «соблазном для великого властителя», «отгоргалась между мужем и женщиной вечную гибель себе от злого греха». Любви Апота и женщины вне брака терпит поражение: «телесно могущественного властителя победила духовно сильная женщина», он судилил измание плотской страсти и уразумел свой позор. В творении же Мерчула ирими штрихами набросана и другая романтическая драма из семейной жизни куропалата Адаргереза, сына Апота куропалата; там же рассказывается про любовное приключение сестры богобоязненного Зенона, соблазненной «вечным недобрим мужем» «при содействии дьявола».

Языческая Грузия, отступившая, казалось, в решительной схватке с органически чуждой ей византийской схоластикой и ортодоксальной церковью, оставила однако яркие следы своей идеологии и в церковной живописи, и в песнопениях, и в проповедях, и в житийной лит-ре, в самой речи, которой пользовалась и церковь, когда уже недостаточно было одних стереотипных и бесцветных формул проклятья и когда явилась необходимость отлить борьбу против земных помышлений и плотской страсти в увлекательную лит-ую форму. Драматическая разработка сюжета, но уже иного, чем у Георгия Мерчула, порядка обращает на себя внимание в произведении Иоанна сына Сабана (Сабанисдзе) «Ж и т и е А б о Т п и л е л и (Т и ф л и с с к о г о)» [IX—X в.]. Это один из лучших памятников церковной лит-ры и пожалуй самый замечательный в отношении общей архитектоники, строгой выдержанности стиля и последовательности в нарастании отдельных событий. По своему внешнему оформлению «Житие Або» являет образец особого литературного

жанра — проповеди, вышедшей из-под пера опытного и тонкого мастера, повидимому прекрасного знатока современных ему светских вкусов и литературных приемов. Современное состояние грузиноведения, науки сравнительно молодой, не позволяет пока исследователю смелее размотать весь клубок нитей, связывающих светскую поэзию с духовной письменностью, рассмотреть каждую такую нить в отдельности и найти ей соответствующее место в истории развития грузинской лит-ры. Более или менее ясной представляется лишь общая схема взаимоотношений между этими двумя лит-ыми течениями: церковная письменность вообще, и духовная поэзия — в частности, не только унаследовали (правда, в весьма скромных размерах) необходимые литературные ресурсы, с одной стороны — у христианского Востока, с другой — у «мирских» певцов и сказителей, у лишенных возможности письменного закрепить свою творческую продукцию разноплеменных профессиональных поэтов из языческой Грузии, но и сами в свою очередь содействовали возобладанию светского направления в грузинской литературе. Помимо оригинальных произведений духовного содержания, вроде «Мученичества св. Шушаники» (древнейший по описываемым событиям памятник) и упомянутых выше житий Або и Григория Хандзетийского, в этом отношении внимания заслуживают также переводы с греческого ряда памятников византийской литературы, из коих особо следует отметить творения Григория Назианзина, переведенные в X в. Евфимием Афонитом. Благодаря этим переводам заметно усиливается интерес, вообще, к античному миру, в частности, к греческой мифологии. Видное место среди переводных памятников, которые должны были сыграть значительную роль в деле обогащения средневековой Г. л. реально-жизненными мотивами, безусловно следует отнести популярной назидательной повести о Варлааме и Иосафе, известной в Грузии под названием «Мудрость Балавара» и переведенной, по мнению акад. Н. Я. Марра, в IX—X веках с арабского языка; как древнейшая из всех существующих, грузинская версия повести представляет вместе с тем большой историко-литературный интерес далеко не одного лишь местного грузинского значения. О богатстве мирских тем, которые должна была унаследовать грузинская лит-ра позднего средневековья, говорит также и факт широкой популярности в древнегрузинской письменности псевдокалисфеновского романа «Александрия». Хорошее знакомство с ним обнаруживает еще неизвестный автор «Обращения Грузии» [около IX в.], памятника, кстати сказать, в достаточной степени насыщенного вообще реминисценциями из международной, известной историке, светской лит-ры. Усиление государственной мощи феодальной Грузии, начавшееся на рубеже X—XI в. и достигшее своего зенита в эпоху

Давида Строителя и особенно царицы Тамары, не вызывает следовательно к жизни, а лишь содействует окончательному закреплению позиций, значительно ранее завоеванных светской литературой. Успешная борьба с мусульманским миром и торжество национально-государственной идеи в пределах разноплеменного объединения дают возможность Грузии постепенно занять одно из первенствующих мест на Ближнем Востоке. Вместе с тем заметно падает сильное некогда в лит-ре обаяние христианской Византии. Военно-рыцарское сословие и придворная знать ищут и находят отклики своей идеологии в мусульманской, главным образом в персидской лит-ре. Спрос удовлетворяется на первых порах переводами, из коих особенное значение приобретает «Амирандареджаниани», а еще более «Висрамиани». Первый из них представляет сокращенный перевод, сделанный Моисеем Хонели в начале XII века [в конце XI?] с персидского сборника героических рассказов, по свидетельству царя Баграта, будто бы с «Kisai Namza». Значительно большей популярностью пользовался в средневековой светской лит-ре «Висрамиани», прозаический перевод [XII века] с персидского стихотворно произведений Фахр-ед-дина Гургани «Вис и Рамин». Язык и особенности перевода придают ему значение оригинального памятника грузинской художественной литературы. Исключительная популярность мотива двух влюбленных и их несчастной любви засвидетельствована обилием соответствующих образов в устной лирико-эпической поэзии грузин, и естественно, что имена влюбленной пары, Вис и Рамина, как и двойников их, долго сохранялись в литературе грузинского средневековья и служили символом страстной и неуязвимой любви. Переводчик персидского романа унаследовал своеобразную технику и особенности, отличающие грузинские переводы духовных произведений до греческого периода: оставаясь верным оригиналу, он тем не менее свободно распоряжается сокровищницей родной речи и перед лицом подлинника не теряет чутья к грузинскому стилю и грузинским реалиям. Переводы с персидского языка отнюдь не ограничиваются «Висрамиани» и «Амирандареджаниани». Имеются довольно ясные намеки на то, что грузинская средневековая лит-ра среда была знакома и с иными образцами персидской поэзии (так напр. с «Шах-Намэ» Фирдоуси), однако от эпохи средневековья переводы их не дошли до нашего времени. Средневековая переводная лит-ра естественно предвяряет пышный расцвет оригинальной грузинской светской поэзии. Оды Шавтели и Чахрухадзе и поэма Руставели — это три шедевра, украшающие так называемый «Золотой век» грузинской литературы. Каждый из этих трех крупнейших художников имеет свою самостоятельную ценность и каждый из них представляет особый историко-литературный и культурно-общественный интерес. Оды Шавтели [XII в.] и

Чахрухадзе [XII] дошли до нас в позднейших списках. Они долго лежали, как мертвый капитал, ими в должной мере (если не сказать, ни в какой мере) не могла воспользоваться научная лит-ра. Поздние переписчики, далекие от литературных традиций XII — XIII вв., не могли совладать с трудностями, которые представляли стиль и лексика одописцев, и оды, естественно, должны были пострадать и пострадали местами существенным образом. Шавтели и Чахрухадзе впервые для науки ожили в критическом издании акад. Н. Я. Марра, давшего блестящий анализ речи и слога одописцев и наметившего правильный путь к решению вопроса о месте их и значении в грузинской лит-ре. Предмет восхваления Шавтели и Чахрухадзе — это могущественные венецы: Давид Строитель (и Тамара) у первого, царица Тамара — у второго. В период военной славы и торжества грузинской национальной государственности хвалебная ода как нельзя лучше отвечала настроениям двора и государственных людей. Здесь, в этих одах, впервые в светской литературе провозглашена идея божественного происхождения грузинской царской власти; история ветхого и нового завета рассматривается лишь как пролог к царствованию Тамары (Чахрухадзе). При общности основной темы одописцы однако значительно разнятся друг от друга как в отношении слога и лексического материала, так и в отношении лит-ых приемов и внешнего оформления. Однако неизвестная до них мастерская отделка стиха, доведенная, особенно у Чахрухадзе, до виртуозности, является достоянием обоих поэтов. В одах не редкость омонимные рифмы, внутренние и внешние; встречаются порой разные по значению, но сплошь однозвучные стихи, целиком рифмующие между собой. Известно одно четверостишие Чахрухадзе, состоявшее сплошь из эпитетов царицы Тамары, где все шестнадцать стихов объединены одной и той же рифмой.

Основной размер (пятисложные четверостишия), одинаковый у обоих одописцев, носит название «чахрухаули», от имени Чахрухадзе. В связи именно с таким совершенным мастерством одописцев и их необычайной виртуозностью особенную действенность приобретает вопрос о времени появления названных од и личности их авторов. Существует предположение, что Шавтели — предшественник Чахрухадзе и что деятельность его следует приурочить к эпохе Давида Строителя (Марр); памятник же, известный под названием «Тамариани», — не есть одно цельное произведение, а представляет собою сборник од, написанных в разное время, каждая по особому случаю (Марр). Поэтические образы и сравнения, а также обороты речи и выражения весьма схожи в одах и «Барсовой шкуре»; это делает вероятным предположение, что Чахрухадзе и Шота Руставели одно и то же лицо (Марр); некоторые исследователи, недостаточно учитывавшие социальные факторы, влияющие на

идеологию и форму произведений, считали возможным приписать оду, дошедшую до нас с именем автора Шавтели, — певцу Тамары, Чахрухадзе (Кекелидзе). Все эти и ряд других не менее важных вопросов, связанных с именами одописцев, не получили еще в научной литературе должного и окончательного освещения.

Значительно больше трудностей представляет выяснение личности третьего — и самого крупного из художников средневековья — автора романтической поэмы «Витязь в барсовой шкуре» (Венхис-ткаосани), Шоты Руставели (см.). «Творец мировой ценности в местной областной оправе» (Марр), Шота Руставели пользуется исключительной любовью и популярностью по всей Грузии; его необычайно легкий, музыкальный стих (шестнадцатисложный, порой напоминающий восьмистопный трохей) нередко цитируется как афоризм или поговорка. Имеющиеся переводы поэмы в отрывках или полностью, на европейских и восточных языках, далеко не отвечают требованиям научной критики.

После почти трехсотлетнего затишья, наступившего не на одном только литературном фронте Грузии монгольского периода, грузинская светская лит-ра вновь начинает оживать в начале XVI века при династии Сефевидов — в самую мрачную и в экономическом и в культурном отношении пору в истории грузинского народа. Культурные связи с Персией (в меньшей степени с Турцией, укрепившей к тому времени свою власть в западных областях Грузии) не могли, естественно, полностью восстановить рассыпанное в монгольский период и частью окончательно похороненное литературное богатство, завещанное древней Грузией; эти связи способствовали лишь частичному оживлению забытых литературных традиций, которые, порою бледно, порою сравнительно ярко отразились на творчестве писателей эпохи «Возрождения».

Из литературных памятников этой эпохи обращают на себя внимание прежде всего переводные сочинения. Здесь центральное место должно быть отведено переводам (в прозе и стихах) отдельных частей из «Шах-Намэ» Фирдоуси, как напр. «Придонияни» (Повесть о Феридуне), «Заакниани» (Повесть о Зохаке), особенно «Ростомиани» (Повесть о Рустеме) и «Бежаниани» (Повесть о Бежане и Манижаке), весьма популярным в грузинской народной среде. При специальной работе над грузинскими переводами или переложениями из «Шах-Намэ» приходится учесть обилие народных грузинских версий эпоса и исключительную популярность некоторых из его героев. Народные версии и сказания нередко помогали правильному восприятию как метода грузинских переводчиков Фирдоуси, так и самого переводного текста. Среди переводов эпохи Возрождения особого внимания заслуживает также «Иосеб-Залиханиани» (Юсуф и Зулейха), имеющийся в двух редакциях, одна из которых принадлежит

перу Теймураза первого; царь Теймураз I [1589 — 1663] занимает видное место среди писателей XVII века. Его «Спор весны с осенью», «Лейла и Меджнуги», «Беседа розы с соловьем», «Беседа свечи с бабочкой», равно упомыная уже «Иосеб-Залиханиани» и ряд других переводных и оригинальных произведений обнаруживают в нем большое художественное дарование; преувеличенно лестную оценку его поэтического таланта находим у современника, тоже поэта и тоже царя, Арчила [1647 — 1712], к-рый не задумывается ставить его рядом с Руставели. Теймураз, несомненно, один из лучших подражателей творцу «Витязя в барсовой шкуре», как несомненно и то, что ему далеко до руставелиевской виртуозности и руставелиевских художественных глубин.

Наряду с переводами и подражаниями, сыгравшими положительную роль в деле литературного строительства и обогащения общего фонда грузинской поэзии, эпоха Возрождения дала ряд ценных оригинальных произведений, до сих пор не утративших своей художественной силы и суггестивности. Оживленные сношения с Западом и Востоком, напряженное политическое и экономическое положение Грузии, раздираемой извне и изнутри, постепенно подвели новую идейную базу под литературную жизнь эпохи Возрождения. Первое робкое, но новое устремление дает о себе знать еще в произведении Пешанга Пашвиберткадзе. В его «Шахнавазиани» уже имеется попытка осмыслить современную ему реальную обстановку; герой его эпопеи — живое историческое лицо, Вахтанг, царь Карталини. Обильный материал из родной современности и прошлого Грузии появляется в поэтическом труде «Арчилиани». Но значительно сильнее в живом и реалистическом изображении Грузии их преемник Давид Гурамишвили (см.). Подлинные гражданские мотивы, пронизанные тонким житейски-философским юмором, делают его «Вавитиани» настоящим шедевром грузинской поэзии Возрождения. Особенным обаянием пользуется его «Пастух Кацвиа», дидактическая поэма, насыщенная здоровым юмором реалиста, причудливо сочетавшего в себе религиозную скромность духовного наставника со смелой фривольностью певца инстинктов пола. Стихотворная техника Гурамишвили представляет специальный интерес для исследователя. Заброшенный судьбой на далекий север, участник войны с Пруссией [1757], поэт успел ознакомиться с новым для него стихосложением славянских народов и сумел самостоятельно использовать его в целом ряде своих лирических произведений. Почин в освобождении грузинского стиха от сковывавших уже его традиционных норм версификации принадлежит современнику Давида Гурамишвили — Мамуке Бараташвили. В своей поэтике («чашники»), основных морально-дидактических принципов которой, кстати сказать, на практике менее

всего придерживается сам автор, Мамука дает образцы грузинской метрики, где, наряду с господствовавшими в поэзии «шари» (руставелиевский шестнадцатисложный стих), «чахрухаули» (см. выше) и другими, впервые отводится почетное место и народному размеру уже нового времени. Отличительной чертой поэзии Мамуки является именно это разнообразие стихотворных размеров; в ней нашло свое отражение также знакомство поэта с некоторыми песенными мотивами славянских народов; однако вопрос о сущности и реальном содержании откликов Мамуки (впрочем, как и Давида Гурамишвили) на перодную для него поэзию остается по существу незатронутым в научной литературе.

Лит-ые связи с Россией, а через нее (главным образом) и с прочим славянским миром, становятся особенно оживленными и действительными в XVIII веке, когда русская ориентация, наметившаяся еще в первые же десятилетия персидского и турецкого господства, окончательно восторжествовала в руководящих политических кругах Грузии. Грузинские цари, ищущие покровительства у «великой и единоверной» России, к тому времени заметно европеизовавшейся, эмигрируют вместе со своей свитой на север и здесь основывают лит-ые очаги, где кипит деятельная работа по обогащению как переводными, так и оригинальными произведениями сокровищницы родной грузинской литературы.

Помимо упомянутого выше царя и поэта Арчила, оставившего по себе память между прочим и в истории грузинского печатного дела (по его инициативе была учреждена грузинская типография в Москве в 1705), в области литературного строительства на чужбине видное место занимает царь Вахтанг VI, еще до переселения в Россию [1724] с успехом подвизавшийся на литературном и учено-просветительном поприще. Основатель грузинской типографии в Тифлисе [1709], первый издатель и комментатор поэмы Шоты Руставели (см. выше), кодификатор грузинских законов («Уложение царя Вахтанга VI»), переводчик с персидского ряда произведений самого разнообразного содержания («Бахтиар-Намэ», «Калилы и Димны», астрономических книг, в том числе известного труда Улуг-бека и т. п.), автор множества оригинальных лирических произведений, — Вахтанг VI, переселившись в Россию, окружает себя здесь людьми, знающими и преданными делу культурного возрождения родной страны, и в сотрудничестве с ними продолжает обширную работу по обогащению грузинской лит-ры переводными произведениями, в том числе и переводами разных учебников и практических руководств с русского на грузинский яз. Среди передовых сотрудников Вахтанга VI, приобщивших к европейской культуре частью непосредственно, частью через русскую научную и художественную лит-ру, особой известностью, помимо упомянутых

уже Давида Гурамишвили и Мамуки Бараташвили (написавшего, кстати, свою поэтику именно в Москве, по повелению самого Вахтанга), пользуется также выдающийся лексикограф и автор популярного сборника остроумных басен С а б а - С у л х а н - О р б е л и а н и (см.). Более тесные связи с русским лит-ым миром устанавливаются во второй половине XVIII в., особенно в царствование Ираклия II; все чаще и чаще мелькают в грузинской лит-ре имена крупных русских писателей; к этому времени переводят Державина (оду «Бог»), Сумарокова (комедии: «Рогоносец по воображению», «Пустая ссора», «Мать, совместница дочери»), Карамзина («Раиса») и пр.; постепенно проникают в литературу лексические варваризмы (русицизмы), спорадически встречавшиеся и раньше в поэтических произведениях Мамуки Бараташвили и Давида Гурамишвили. Так завершает свой круг развития светская литература эпохи Возрождения. Круг этот замыкается крупнейшими лириками, своей свежестью и оригинальностью затмившими славу многих из своих предшественников, современников и преемников. Это — Б е с и к и (Виссарион Габашвили) (см.) и С а я т - Н о в а (см.). Первый из них — сын своего века с его новыми веяниями и устремлениями, своеобразный синтез «европейского» и «азиатского»; в его любовной лирике и сатире нашли отклик мотивы, выношенные веками грузинской поэзией, как «искусственной», так и народной. Второй, Саят-Нова — сын вновь нарождавшейся народной городской среды; ашуг и сазандар, подобно Бесикам, — Саят-Нова поет не только про любовь и красоту, но с обязательной непосредственностью и наивностью, нередко, впрочем, окрашенной и тонкой иронией, откликается на простые вопросы житейской морали, возводя повседневность в настоящий перл лирики. Армянин по происхождению, но грузин по своим культурно-общественным связям, Саят-Нова вместе с тем является межнациональным поэтом — и для армян, и для грузин, и для турок, на языке которых он писал и пел, будучи придворным поэтом царя Ираклия II. Межнациональность Саят-Новы связана, прежде всего, с принадлежностью его, как и ряда его сородичей — ашугов, к торгово-ремесленному слою городского населения, его запросами и интересами, общими в соответствующих социальных группировках и в пределах и за пределами Грузии. Интерес представляет в связи с этим и лексика поэта, его простонародно-городская смешанная речь, его паронимы, турцизмы, арменизмы, столь же родные для торгово-ремесленного ядра городского населения Грузии, как и родная грузинская или армянская речь для нашего поэта-сазандара. — Социально новая общественная среда, давшая Саят-Нову и ряд менее известных, ныне частью уже забытых писателей, безусловно наложила яркий отпечаток демократизма на грузинскую поэзию XVIII в. В литературу все более и

более проникают реально-жизненные гражданские мотивы, непосредственные авторы к-рых на этот раз не придворные писатели, а народные певцы-ашуги, представители городских низов, властители дум городского простонародья. Поэзия ашугов, в частности Саят-Новы, обычно игнорируемая в литературоведческих изысканиях, лишь недавно нашла свою достойную оценку в двух прекрасных монографиях талантливого грузинского поэта и литературоведа И. Гришавили. Вообще, в работах по истории грузинской лит-ры средневековья, в частности литературы XVIII века, обычно не учитывается богатая устная литература, вообще, разноплеменного населения Грузии. До сих пор она изучается совершенно самостоятельно, вне связи с литературными памятниками, без должного учета ряда сказок, басен, пословиц, эпических или исторических песен, любовной и бытовой лирики, служивших источником оплодотворения литературы и в свою очередь подвергавшихся обратному ее влиянию. Между тем для правильного восприятия литературных явлений средневековья важным подспорьем могут служить не только народные версии и сказания о героях Руставели или Фирдоуси, но и ряд эпических отрывков с именами местных, часто областных героев, вроде Зезвы Гаприндаули, прославившегося при осаде крепости Бахтриона, или храброго и непоколебимого в схватке героя Солага (Солага Попадзе) и множества других полусторических, полупоэтических лиц, окруженных любовью и неизменным сочувствием народа. Сюда же следует отнести и представителей определенных социальных слоев, вроде разбойника Арсена (Арсена Одзелашвили), героя уже начальной поры русского владчества в Грузии [XIX в.], крепостного крестьянина, борца за правду и справедливость, воплощенного протеста против существовавшей социально-политической системы.

Библиография: М а р н., Возникновение и расцвет древнегрузинской литературы, «ИЗМНП», декабрь 1899; Е г о ж е, Ветушительные и заключительные строфы «Витязя в баровой коже» Шоты из Руставы (Тексты и разъяснения по арм.-груз. филологии, XII); Е г о ж е, Грузинская поэма «Витязь в баровой шкуре» Шоты из Руставы и новая культурно-историческая проблема, Известия Акад. наук, 1917, стр. 415—506; Е г о ж е, Древнегрузинские однопости (Тексты и разъяснения по арм.-груз. филол., IV); Х а х а н о в А., Очерки по истории грузинской словесности, вып. III, М., 1901 (во многом устаревшая книга); К е л е д и в е К., История грузинской литературы, т. II, Тифлисе, 1924 (на груз.). Гришавили И., Саят-Новы (на груз.); Е г о ж е, Литературная богема старого Тифлиса, Тифлисе, 1928 (на груз. яз.). К. Дондуа

НОВАЯ ЛИТЕРАТУРА. «Добровольное» присоединение Грузии к России [1801—1804] создало новую эру в грузинской общественно-политической и культурной жизни. Русский торговый капитал, к-рый еще с XVIII века стремился выйти на восточный рынок, чрезвычайно ускорил процесс разложения грузинского натурального (феодалного) хозяйства, укрепил в нем товарные формы производства и новые социальные отношения. Потеря политической независимости Грузии, превращение ее фактически в русскую

колонию и вместе с тем появление новой культуры создали весьма тяжелые условия жизни для представителей «старого порядка», т. е. феодального общества, сохранившего свое влияние почти до конца первой половины XIX века. Против русского самодержавия вспыхивали восстания и заговоры, которые подчас принимали национальный характер. Возникшая в таких условиях первая лит-ая школа — романтизм, имея по существу классовую (феодалную) природу, насквозь была проникнута идеями национального освобождения Грузии. Главные представители этой школы — поэт Александр Чавчавадзе [1786—1846] и Григорий Орбелиани [1800—1883] — воспевают национальное прошлое, хотя сами же сознают, что оно «похищено черным вороном, как беспомощная жертва».

В 40-е гг. часть грузинской интеллигенции уже рассматривала присоединение Грузии к России как неизбежное явление, но все же не могла с ним примириться. Н и к о л а й Б а р а т ш в и л и [1816—1845], крупнейший представитель грузинского романтизма и «мировой скорби», особенно ярко выразил это настроение. К той же школе принадлежит Вахтанг Орбелиани [1812—1890] — потомок царского рода, веривший, что «разоренная родина вновь расцветет». Его брат, мемуарист и драматург Александр Орбелиани [1801—1869], участник тайного заговора 1832, после раскрытия последнего признал свою вину перед правительством, впал в религиозный транс и искал «примирения» с богом.

В 50-е гг., с усилением темпа расслоения грузинской деревни и появлением «разночинной» интеллигенции, в стране оживилось общественно-культурное движение. Романтизм уступил место реализму. Талантливый драматург Георгий Эристави [1811—1861] ставил вопросы крепостного права, но как либерал он ограничивался только констатированием экономического и правового неравенства и идеализировал «доброе помещика», снисходительно обращающегося со своими крепостными. Он отразил захватническую роль «всемогущего» капитала, кризис феодальной идеологии и культурное возрождение страны, ставшей на путь европеизации. Беллетрист Даниил Чонкадзе [1830—1860], вышедший из среды крепостного крестьянства, резко выступил против всяких форм либерализма и примиренчества в крестьянском вопросе и провозгласил, что «пока крестьяне являются рабами — они никогда не смогут стать счастливыми». Единственно реальный метод борьбы за действительное освобождение крепостных он видел в вооруженном восстании против помещиков и в борьбе с представителями религии. Наряду с этим Д. Чонкадзе дал яркие типы грузинских крестьян, разложившихся под влиянием торгового капитализма. Л а в р е н т и й А р д а з и а н и [1818—1870] больше всех остановился на организационных формах первоначального накопления и выявил

идеологические особенности купца, стремящегося к наживе. В дальнейшем, уже после «освобождения» крестьян [1864], беллетрист и революционер, один из основателей марксистских кружков — Георгий Церетели [1842 — 1900] (см.) — в своей художественной прозе отразил следующую ступень экспансивного развития торгового капитала, стремящегося уже к внешним рынкам. Он дал также яркую характеристику разложения пореформенных помещичьих усадеб и феодального уклада жизни. Первые реалисты сделали большой шаг к сближению художественной лит-ры и широких масс.

В 60-е гг. грузинская лит-ра вступила в новую фазу своего развития. Общественно прогрессивные идеи, которые начали развиваться еще в предыдущем десятилетии, теперь, соответственно новой экономической структуре, получили более четкое оформление. Молодое поколение, к-рым руководила интеллигенция, получившая образование гл. обр. в Петербургском и Московском университетах («Тергалаули», буквально — «испившие воды Терека», т. е. побывавшие в России), уже приступило к осуществлению своих планов радикального переустройства грузинской культуры на новых основах. Это переустройство началось походом против старого литературного яз., против замкнутости лит-ры и лит-ых кругов, против ограничения творческой индивидуальности, против старой орфографии, а также против всех тех настроений, которые остались в наследство от феодального уклада и уходящей жизни. Эта борьба между старым и новым поколениями в 60-е гг. закончилась повсеместной победой последнего, в результате чего на общественно-культурную и литературную арену выступили новые литературные идеи, новая тематика и обновленный яз. Образовалась новая литературная критика, возникла серия журналов и других периодических изданий, учреждались разные культурные общества и организации, создавалась широкая читательская среда. По мере того как углублялась общественная дифференциация, возникали лит-ые партии и школы с определенными идеологическими программами. Из указанной творческой группы новаторов (И. Чавчавадзе, Н. Николадзе, Ак. Церетели, С. Месхи, Кир. Лордкипанидзе, Ан. Пурцеладзе, Петр Накашидзе, Д. Кипиани, И. Цинамдзгваривили, В. Тулашвили, Ив. Мачабели и др.) вышли и корифеи грузинской лит-ры.

Илья Григорьевич Чавчавадзе [1837 — 1907] (см.) — крупнейший поэт, беллетрист и критик и центральная фигура всего общественного движения второй половины XIX в. В разрешении национальных вопросов, обостренных развитием капитализма, Чавчавадзе прежде всего «патриот». Разрабатывая социальные проблемы, этот идеолог либеральной дворянской аристократии провозглашает мирное сожительство классов, своего «друга (т. е. помещика) в лицо порицает», для того чтобы заставить

его смягчить отношение к крестьянину, во избежание обострения классовых противоречий. Он — против крепостного права, но проблему «свободы» крестьян разрешает, исходя из экономических интересов помещиков. Философское мировоззрение писателя сводится к полному отрицанию аскетизма и к объединению личных побуждений с общественными интересами. И. Чавчавадзе усовершенствовал грузинскую художественную прозу, а также обосновал лит-ую критику. Чавчавадзе является кроме того талантливым публицистом, организатором общественной инициативы и «властителем дум» интеллигенции XIX в. Другой крупный писатель, лирик и беллетрист, Акакии Церетели [1840 — 1915] (см.), еще глубже был проникнут национальными идеями. Все созданное им в поэзии художественные образы представляют собой символический мир «ушедшей» и «истерзанной» Грузии, скалы и горы к-рой «облиты кровью». Капитализация шла с неумолимой быстротой, отставало общественное сознание многих, отстал и А. Церетели, и только идеалы исторического прошлого оживляли его. Искренняя лирика поэта волновала широкие круги общества. Имя его было окружено ореолом славы национального поэта. В социальных вопросах А. Церетели более радикален. Судьба трудящегося народа его искренно интересует. Его крестьянин сознает, что он «превращен в раба», «безмолвен, как скотина», и «работает не для себя», но поэт, находясь еще в плену господствующей идеологии, «нигде не видит спасения» и не указывает конкретных путей борьбы. В художественной лит-ре он создал целую школу, видными представителями которой были поэты — Григорий Абашидзе [1866 — 1903], М. Гурели [1836 — 1891] (см.) и др.

В 70 — 80-е гг. начинается следующий период грузинской истории. Со второй половины 70-х годов возникают и быстро множатся народнические организации. Во всех уголках страны возникают тайные кружки, в городах организуются нелегальные типографии и печатается нелегальная литература. Грузинское «хождение в народ» находилось под идеологическим влиянием русских народников. С 1881 грузинское народничество организовалось вокруг журнала «Имени» (Надежда), который развернул свою пропаганду и подготовил почву для создания кадров общественно-революционных деятелей (Г. Манашвили, А. Пурцеладзе, С. Мгалоблишвили, Самадшвили, Гр. Кипишидзе, Н. Ломаури, М. Кипиани, Чрелашвили, Д. Картвелишвили, Лев. Черкезшвили, М. Кереселидзе, Егн. Иоселиани, В. Деканозшвили, Ш. Давиташвили, Г. Читадзе, Гургенидзе, Урбиели, Д. Казбеги, А. Наненшвили, З. Гулисашвили, Д. Абдушелишвили, Е. Бослевели, З. Чичинадзе, И. Накашидзе и мн. др.), среди к-рых было много теоретиков и социалистов.

Художественная литература 70 — 80-х гг. обогатилась серией новых журналов, перио-

дических сборников и отдельных изданий. Литературно-эстетическая критика, кроме И. Чавчавадзе и А. Церетели, представлена была Н. Николадзе, М. Петридзе, А. Пурцеладзе, А. Цагарели и др. В художественной литературе естественно господствовали народнические идеи: поэт Рафиел Эристави [1824 — 1901] (см.) показал себя как народный писатель, с большой наблюдательностью отобразил разные стороны жизни крестьянства, лишенного после реформы земли и орудий производства. Поэт считал, что единственным средством, смягчающим эту трагедию крестьянства, является его трудовое объединение на основе общины. В ряде своих художественных произведений он призывает крестьянское население к общинным формам хозяйства. С. Мгалоблишвили [1851 — 1926] (см.) — изображает крестьянский быт более оптимистически. Его крестьянин сопротивляется тяжелым условиям своей жизни и борется за новую культуру. К народническому литературному направлению принадлежит также беллетристка Екатерина Габашвили [р. 1851] (см.), хорошо знающая грузинскую деревню и разрабатывающая животрепещущие вопросы переустройства социальной жизни крестьянства. Она особенно ярко выступила за равноправие женщин и за изменение старых норм семейных отношений. Поэт Иосиф Давиташвили [1850 — 1887] (см.) является по преимуществу крестьянским поэтом, он сам «сын крестьянина и хорошо понимает запросы сельских рабочих». В его свободных стихах, приближающихся к народному творчеству, так рельефно выявлены переживания бедняцких слоев деревни, что они заучивались и пелись во всех уголках Грузии. В дальнейшем, в силу экономических условий, заставляющих крестьян стремиться в город, И. Давиташвили захотел также «огоржаниваться», «изучить ремесло и грамоту». Близки ему были и рабочие мотивы, но тем не менее он остался гл. обр. поэтом сельской бедноты. Кроме означенных писателей крестьянский быт и вопросы расслоения деревни привлекали внимание беллетристов: А. Пурцеладзе, Н. Ломаури (см.), Т. Разикашвили, А. Эристав-Хоштария (см.) и др., затрагивавших иные стороны общественных отношений.

На рубеже двух эпох стоят особняком выдающиеся писатели неоромантики: беллетрист Александр Казбеки (см.) и поэт и беллетрист Важа-Пшавела (см.) — выходцы из горских племен Грузии. Главная тема этих писателей — конфликт между старым и новым, между обществом и личностью. Александр Казбеки [1848 — 1893] — тоже народник, но не ограниченный тематикой. Он видел, как у него на глазах капитал завоевывал и горы, разрушая общину и патриархальный уклад жизни. Община уносила с собой честь, свободу и совесть народа, старую культуру и вековые традиции гор. А. Казбеки хочет удержать этот

процесс, воспрепятствовать ему и «не уступать никому те места, где родились и похоронены его предки, где зарыты их кости». Но все же новое побеждает, оно приносит свои идеи, разорает общину, и «святым» законом последней уже не подчиняются отдельные ее члены, личности. Такова основная тема писателя. Покорение гор русским чиновничеством, полицейский гнет над местными жителями и самоотверженная борьба против этого сурового режима составляют другую его тему. Важа-Пшавела [1861 — 1915] в более ярких тонах отразил колорит этнологической культуры пшав-хевсуров (грузингорцев), их родовой строй и самобытное мировоззрение. Мотивы разлада между побуждениями индивида и общинными обычаями, между цивилизацией и первобытной культурой типичны для Важа-Пшавела, но он преодолевает эти противоречия в символическом одухотворении горной природы, ее явлений, чувствами и эмоциями человека, которые даны с изумительной экспрессией и насыщенной выразительностью. Наряду с антропоморфическими мотивами в творчестве поэта сильны и национально-патриотические мотивы. Развитие промышленности и укрепление буржуазии разрушали старый уклад культуры и общественной жизни, с к-рыми поэт органически был связан, и им овладели романтический пессимизм и глубокая грусть.

С конца 80-х гг. в Грузии развиваются промышленность и фабрично-заводское производство, возникает пролетариат и постепенно разрастается рабочее движение. Происходит кризис народничества, в Грузию проникает марксизм, возникают революционно-социалистические кружки. Представители научного социализма (Е. Ниношвили, Н. Жордания, Ф. Махарадзе, С. Джигладзе, М. Цхакая и др.) в 1894 основали соц.-дем. организацию, получившую условное название «Месаме Даси» (Третье поколение), к которому примыкали также Г. Церетели, И. Рамишвили и др. Один из лидеров и организаторов грузинской соц.-дем. партии, Е. Ниношвили [Ингорква (см.), 1861 — 1894], являлся и выдающимся беллетристом. Сотрудничая вначале и в народнической прессе, он в некоторых социально-экономических вопросах разделял взгляды народников, но затем совершенно порвал с народничеством. В своем творчестве он главное внимание уделял крестьянскому вопросу, революционизированию народного движения. Став марксистом, Ниношвили дал ряд типов, вышедших из крестьянской среды, но в силу социально-экономических обстоятельств тяготевших к промышленному городу. Революционный поэт Иродион Евдошвили [1873 — 1915] (см.), принимавший участие в рабочем движении, наиболее ярко осознал интересы молодого пролетариата и социалистической молодежи. Его поэзия насыщена революционным порывом и призывом к борьбе за «братское знамя». Стихотворения Иродиона Евдошвили в начале этого века распространялись рабочей

молодежью как агитационная лит-ра, а в революционные дни 1905 многие из них были боевыми гимнами. В лице крупного беллетриста Ч о л а Л о м т а т и д з е [1878 — 1915] (см.) рабочий класс нашел своего лучшего выразителя. Он твердо сознавал, что «рабочая партия, к к-рой он принадлежит, призвана переделатъ весь мир», и действительно вся его жизнь и деятельность являются борьбой за победу пролетариата. Семилетняя каторжная тюрьма, железные кандалы и длительные ссылки не могли ослабить его революционной бодрости и веры в социализм. Ч. Ломтатидзе — первый писатель, который, затронув национальную проблему, разрешил ее с интернациональной точки зрения и вместе с тем выдвинул также идею коллективизма.

Рабочее движение и развитие буржуазной демократии создали новую демократическую интеллигенцию, которая активно была втянута в революционное движение и руководила делом политического просвещения рабочих. Из нее вышло также много способных писателей, которые искренно сочувствовали развитию социалистических идей и победе трудящихся [Лалиони, Д. Мегрели, Гр. Рамишвили, И. Екаладзе (см.), Н. Накашидзе, П. Ирети, Б. Ахоспирели, Бабилина и др.]. После поражения революции 1905 кадры рабочих писателей сомкнулись теснее и ярче осознали роль художественной лит-ры в деле социалистической организации рабочих масс. Но годы черной реакции и деспотический режим царской власти лишили многих радикальных писателей надежды на будущее и вызвали среди них определенную депрессию. «Демократическое объединение поэтов» — Оболи-Муша, В. Рухадзе, А. Абашели (см.), Х. Вардосвили, Иасамаи и другие — в эпоху свирепой реакции потеряло революционный дух и «солнечный смех»; их сменила грусть. Это упадочничество особенно глубоко отразил в своем творчестве поэт Н о й Ч х и к в а д з е [1883 — 1920 гг.] (см.), жизнь которого отравлялась «окружающей действительностью», к-рый «ожидал смерти и бога теней у своей могилы». До революции 1917 к группе рабочих писателей по тематике своего творчества принадлежали также драматург и беллетрист И с и ф Г е д е в а н и ш в и л и [1873 —] (см.), писавший из жизни рабочих и революционной интеллигенции, поэт Г е о р г и й К у ч и ш в и л и [1886 —] (см.), примкнувший после советизации Грузии к пролетарским писателям, беллетрист Л. К и а ч е л и (см.), романист М а л а к и а ш в и л и, беллетрист Д. С у л и а ш в и л и, поэт Т у р д о с и р е л и и др. В этот же период вышли на лит-ое поприще первые пролетарские писатели: Н. З о м л е т е л и (см.), С. Э у л и (см.), Ш. Н а в т л у г е л и, Г. Ш и н а т е х е л и, Г. Х е ч у а ш в и л и, продолжающие писать до настоящего времени. В начале XX в. кроме рабочего движения внимание грузинских

писателей привлекали еще и другие стороны социальной жизни. Выдающийся беллетрист Д а в и д К л д и а ш в и л и [1862 —] (см.) с большой наблюдательностью дал целый ряд саркастических этюдов из быта обломков извортливого дворянства. Ш и о А р а г - в и с п и р е л и [1867—1926] (см.), основоположник психологической новеллы в грузинской литературе, отобразил тяжелое социально-правовое положение трудящихся слоев общества и крестьян, терпевших от безземелья и от полицейского режима. Но главный мотив его творчества заключается в провозглашении им, под влиянием буржуазной цивилизации, индивидуализма и отрицания общетрадиционных моральных норм. В а с и л и й Б а р н о в [1857 —] (см.) писал преимущественно на исторические темы; Ш а л в а Д а д и а н и [1874 —] (см.) разработал ряд тем как исторического, так и современного характера; К о т е М а к а ш в и л и [1875 — 1928] (см.), — поэт-лирик, с талантом юмориста; Н и к о Ш и у к а ш в и л и [1876 —] (см.) способный драматург, писал гл. обр. на отвлеченные темы; С. Ц и р е к и д з е положил начало миниатюре в прозе; творчество А. Ц а г а р е л и, В. А б а ш и д з е, А. Л е н с т, Гр. В о л ь с к о г о, З у р а б и ш в и л и, С и о Ч а н т у р и ш в и л и, В. Г у н и я, Г а н д е г и л и, Ц а х е л и и других отличалось разнообразной тематикой. До революции 1917 года выявили себя также Г а л а к т и о н Т а б и д з е [1892 —] (см.) — чуткий лирик; И с и ф Г р и ш а ш в и л и [1889 —] (см.) — лирический поэт; С а н д р о Ш а н ш и а ш в и л и (см.), определившийся впоследствии как крестьянский писатель; Ш и о М г в и м е л и (см.) — выдающийся представитель детской лит-ры; С и к о П а ш а л и ш в и л и, И. М ч е д л и ш в и л и и др., писавшие преимущественно на национальные темы. До революции 1917 года значительно окрепла также и научно-художественная литературная критика [М а р р Н. (см.), А б а ш и д з е К. (см.), Дж о р д ж а д з е А., К е к е л и д з е К. (см.), Р о б а к и д з е Гр. (см.), Х а х а н о в А. (см.), К и к о д з е Г е р., В а р т а г а в а И., Г о р г а д з е С., К о т е т и ш в и л и В., Х у н д а д з е С и л., И н г о р к в а П., Б е р и д з е В у к.; марксисты: М а х а р и д з е Ф. (см.), Х о м л е л и, Г о м а р т е л и, Г е л е и ш в и л и П. и др.], представлявшая собой весьма существенный фактор общественно-культурного развития Грузии.

СОВРЕМЕННАЯ ГРУЗИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА развивается как путем объединения в определенных ассоциациях, так и путем индивидуальной деятельности отдельных писателей. Из лит-ых ассоциаций последнего времени нужно выдвинуть два основных объединения: первое (хронологически) — символистское — «Голубые рога» и второе — Ассоциация пролетарских писателей. Литературное объединение «голуборожков» в Грузии впервые определено в 1916. Оно объединяет символистов, и многие из них до последних

дней отражают декадентское мироощущение оторванной от реальной жизни интеллигенции, рожденной «для вдохновения, для звуков сладких и молитв». «Голубые рога» — вначале «мистический союз поэтов», ушедших в мир хаотического вымысла и грез, — явились литературной апологией новой городской культуры и буржуазных тенденций. На формирование «ордена голуборожцев» сильное влияние оказали символисты Запада, особенно Франции, с одной стороны, и символисты России — с другой. Бодлер, Верлен, Маллармэ, Рембо, Верхарн, Бальмонт, Брюсов, Блок — вот имена поэтов, творчество которых оживляющей струей вошло в сознание грузинских символистов. Но если взять в целом литературную ориентацию «голуборожцев», то она ближе к Западу, чем к России. Характерная особенность грузинских символистов — в сильно выявленной у них национальной тенденции. «Любовь к Грузии — на первом месте», заявляли они в своих программах-манифестах. Мечтая о неведомом мире, они хотят «Грузию — страну солнца и поэзии — превратить в мечтательный город», каким, по их мнению, является «светлейший Париж». Выдающийся представитель и наиболее крупная фигура «голуборожцев», поэт Г. р. Р о б а к и д з е (см.), обладая высокой культурой слова, имеет целый ряд формальных достижений в области композиции и ритма; творчество его характеризуется мистичностью образов и влечением к «космическому солнцу». Другой поэт и теоретик грузинского символизма В. Г а п р и н д а ш в и л и (см.) выдвинул поэтическую личность как новый образ лирики и тему «двойника» в грузинской поэзии. Т. Т а б и д з е (см.) известен как наиболее колоритный представитель лирики символизма. Творчество означенных поэтов, так же как и всех остальных символистов — П. Я ш в и л и (см.), Н. М и ц и ш в и л и (см.), К. Надирадзе, Ш. Анхаидзе, Леонидзе, Р. Гветадзе и др., — можно разделить на два периода: первый — до советизации Грузии [1921] и второй — после нее до настоящего времени. В течение первого периода тематика всех символистов «голуборожцев» определяется историко-мифологическими, урбанистическими мотивами. Лирика наполнена образами былого патристического романтизма и отражает ультра-националистические тенденции грузинской «демократической» (меньшевистской) республики; она воспекает все уродливое и болезненное. Во втором периоде, т. е. после установления советской власти в Грузии, в творчестве «голуборожцев» наступил перелом. Выросшие в разных социальных и экономических условиях грузинские символисты не могли одинаково оценить рабоче-крестьянскую диктатуру. Часть из них восприняла действительность искаженно, сопротивлялась этой власти, видя в ней закат свободной Грузии. Но другая, жизнеспособная и здоровая часть, выступила с лозунгом — «Возврат к земле», влилась в революционную стихию

и до сегодняшнего дня стоит в рядах попутчиков. Грузинский символизм «голуборожцев» сыграл значительную роль в современной лит-ре, особенно в области радикальных реформ грузинского классического стиля.

Советизация Грузии [февраль 1921] открыла широкие возможности для возникновения и развития новой пролетарской литературы. Первая плеяда рабочих поэтов, начавшая свою литературную деятельность еще до советизации, теперь оказалась на твердой почве. Пролетарская поэзия раннего периода [1921 — 1924 гг.], развиваясь в пламени революционного подъема, отражала порывы страстной борьбы за укрепление рабочей диктатуры. Она была насыщена твердой верой в могущество пролетариата. Индустриальный ритм машин, фабрик и заводов вдохновляет поэтов С. Эули, П. Самсонидзе, И. Вакели, Н. Зомлетели (см. статьи, посвященные этим поэтам) и др. Находясь под непосредственным влиянием русских товарищей из группы «Кузница», они ограничились «Гимном фабрики» и «Голосом огня». Жизнь и быт хотя и отражены в поэтическом творчестве этих писателей, но слабо и схематично. В этот период выдвинулись поэты-рабочие: Г. Хечуашвили, Навтлугели, Г. Шинахтели и др. Грузинская пролетарская литература первого периода не смогла окончательно порвать с деревней (И. Вакели, Н. Зомлетели), но доминирующим началом в ней все же явился город с фабричными кварталами и революционной романтикой. Эти пионеры социалистической лит-ры работают до настоящего времени. От «космических» исканий они переходят к конкретным темам нашего строительства, расширяя тем самым диапазон своего художественного творчества.

Второй этап развития пролетарской литературы в Грузии характеризуется углубленным отношением к вопросам этики, к бытовым вопросам, к вопросам созидательной работы социалистического строительства. Даровитые поэты и беллетристы: А. М а ш а ш в и л и (см.), К. Л о р д к и п а н и д з е (см.), К. К а л а д з е (см.), Е. П о л у м о р д в и н о в (см.), К. Б о б о х и д з е, К. Ф е о д о с и ш в и л и, Л и с а ш в и л и, Ф. Н а р о у ш в и л и, Д. Р о н д е л и, Ц в е р а в а, А с л а м а з и ш в и л и и др., значительно расширили творческую сферу пролетарской поэзии и прозы. Некоторые поэты переживали кризис, были зигзаги и отклонения в патристизм, но эти уклоны носили индивидуальный характер. После советизации Грузии к пролетарской лит-ре примкнули: беллетрист Б. К у п р а ш в и л и, поэты — Г. К у ч и ш в и л и (см.), С. Е р т а ц и н д е л и (см.) и др. Все это показывает несомненный рост лит-ого пролетарского фронта.

Кроме двух означенных главных лит-ых группировок в Грузии существуют еще два объединения: объединение футуристов, именуемое в настоящее время «левым фронтом», и объединение писателей «академиков». Грузинский футуризм (ныне

Леф) имеет в своих кадрах Б. Жгенти, Чавава, Чиковани, Гачечиладзе, Абуладзе, Нозадзе, Гогоберидзе, Шенгелая и др. Являясь местной разновидностью общего лефовского течения, он развивался на основе общих же тенденций этой группировки (подробно см. «Футуризм» и «Леф»). Объединение «академиков» (бывшая группа «Иллиони») — Гамсахурдия (см.), Чумбадзе, Татишвили и другие, — начало с провозглашения самоцельности и «вечности» искусства, утверждая, что искусство должно стоять вне социально-политической жизни государства. Эти писатели не приняли большевистской революции, они не верили в торжество победившего класса. Но в последние годы «примирились» с советской действительностью, а некоторые из них (Чумбадзе и др.) приблизились к популярной литературе.

В начале 1928 в Грузии была организована еще одна ассоциация «Арифони», объединившая правое крыло грузинской лит-ры. Но в настоящее время эта ассоциация, успевшая выпустить лишь один сборник своих произведений, уже распалась. В Грузии много писателей, не связанных определенными группировками: С. Шаннишвили, Г. Табидзе, А. Абашиели, М. Джавахишвили, И. Гришавили, Д. Шенгелая, Ш. Дадиани, Л. Киачели, К. Чичинадзе, Мариджан, Мосашвили, Цецхладзе, Касрадзе, С. Кидишвили, Л. Метревели, Н. Таришвили и др. Некоторые из них стремятся органически подойти к актуальным темам современности (Сулиашвили, Киачели, Горгадзе, Ник. Лордкипанидзе и др.). Особой популярностью сейчас пользуется беллетрист М. Джавахишвили (см.), пишущий о роли старой интеллигенции в советском строе, о новой семье, о взаимоотношении города и деревни и пр. В своей трактовке этих тем он часто противоречит коммунистической идеологии. Писатель А. Шаннишвили, к-рый как поэт выявился еще до революции, в настоящее время пишет беллетристические произведения, преимущественно из крестьянской жизни. В его творчестве находит отражение и фольклор Грузии. Лео Киачели (см.), пишет о революции 1905. Другие беллетристы — «одиночки» — к темам сегодняшнего дня подходят сравнительно медленно.

Библиография: П. На грузинском яз.: Абашидзе А., Этюды по грузинской литературе, т. I и II, Кутаис, 1912; Кекелидзе К., История грузинской литературы, т. II, 1924; Махарадзе Ф., Собр. сочин., т. V, 1926; Котешвили В., История грузинской литературы, ч. I, II и III, Кутаис, 1925 — 1927; Капанели К., Грузинская литература, Тифлис, 1926; Его же, Социальный генезис грузинской литературы, Тифлис, 1928; Хуродзе В., Тематический анализ грузинской литературы, Тифлис, 1927; Буачидзе, Литература в современность, Тифлис, 1927; Киодзе, Литературная Грузия, Тифлис, 1927; Радиани Ш., Литературные портреты, Тифлис, 1929; Гришавили И., Литературная богема старого Тифлиса, Тифлис, 1928. На русском яз.: Хачапов А., История грузинской словесности, т. IV, М., 1906; Сутырин В., Очерки литературы Закавказья, Тифлис, 1928; Тавадарашвили Г., Основные вехи развития грузинской литературы, Минск, «Защита», 1927 (на белорусск. яз.). Лит-ра на иностранных

яз. очень скудна: из новейших работ можно указать ст. Г. Тавадарашвили о соврем. грузинской лит-ре на франц., англ. и немецк. языках. — «Литературный бюллетень», ВОКС, № 36 — 37, 1929. Г. Тавадарашвили

ГРУЗИНСКИЙ ЯЗЫК представляет многократно скрещенную классовую речь. С XII века он непрерывно демократизируется. Это объясняется рядом экономических и социальных сдвигов внутри страны, а также вторжениями великодержавных завоевателей — византийцев, турок и монголов. На последнем этапе демократизации лит-ого Г. яз. наблюдается скрещение языков разложившегося дворянства и народившейся в XIX в. мелкой буржуазии. Материально средства обогащения и развития Г. яз. черпаются в скрещении достижений и навыков унаследованного от древности мертвого литературного языка феодалов и в сокровищнице живой речи, отлившейся многоцветными красками диалектов, уже с давних пор осевших в многочисленных областях Грузии.

Г. яз. способен полноценно и без искажения передавать понятия отвлеченного мышления. Он легко роднится или сходится с «чужеродными» яз., легко усваивает достижения мысли и речи других народов.

Из неравной часто борьбы с другими культурными языками — древнегреческим, персидским, турецким и русским — Г. яз. всегда выходил с честью, давая опору самостоятельному существованию грузинского народа. Г. яз. ныне вступает в новую, чрезвычайно сложную фазу своего развития, и национализация культурных и научных ценностей при посредстве Г. яз. означает одновременно и внесение их в грузинские массы. В то же время нельзя упускать из виду, что Советская Грузия представляет собой живой лингвистический музей. Диалекты Г. языка представляют революционные сдвиги в развитии общественности и культуры Грузии и в своем развитии определяются сменой социального состава активных слоев общественности, оставивших в наследие свои так наз. племенные названия в устах различных народов, — наименования грузин: ивер, сомах, мехс (mex), гурдж, георгиец (франц. le géorgien, немец. — der Georgier) и др.

Проследование таких одноэлементных слов-примитивов, как напр. племенное название иег или ег, имеет прямое отношение к возникновению Г. языка, поскольку это конечно вклад не населения области Иег-еѳ, а осевшей в ней господствовавшей социальной группировки. Это же слово ег, которое ныне означает у грузин «нацию», в древнелитературном языке обозначало и «воинство», собственно «дружину», вожди которой эриставы (eris-bav-p-i) — «главы эров», «дружинначальники» — играли роль феодалов в древний период грузинской истории.

В эпохи сложения конкретного Г. яз. и его истории мы сталкиваемся с более сложными терминами и их многозначностью. Так, соотношение $\text{tarma-}\theta$ с $\text{so-me-}\dot{\text{q}}$ $\dot{\text{q}} \rightarrow \dot{\text{u}}$ shmer и i-ber , resp. $\text{i-mer}/\text{ki-mer}$ — это соотношение трех социальных группировок,

ГРУЗИНСКИЙ АЛФАВИТ

Церков- ный	Воен- ный	Яфети- дологич. транск- рипция	Церков- ный	Воен- ный	Яфети- дологич. транск- рипция
ჲ	ჳ	a	ბ	ბ	s(=)
ჴ	ჵ	b	բ	ბ	t
ჶ	ჷ	g	ვ	ვ	w
ჸ	ჹ	d	ღ	ღ	u
ჺ	჻	e	ფ	ფ	φ
ჽ	ჾ	v	ქ	ქ	q
ჿ	ჿ	z	წ	წ	g
჻	ჼ	eu	ჭ	ჭ	k
ჾ	ჿ	ð e	ყ	ყ	ш(-)
ჿ	ჿ	i	ჩ	ჩ	ჭ e
ჿ	ჿ	k	ც	ც	ჭ e
ჿ	ჿ	l	ძ	ძ	ǎ
ჿ	ჿ	m	მ	მ	i
ჿ	ჿ	n	ნ	ნ	t
ჿ	ჿ	y	ე	ე	q
ჿ	ჿ	o	ო	ო	δ°
ჿ	ჿ	p	პ	პ	d
ჿ	ჿ	j	რ	რ	h(=)
ჿ	ჿ	r	ს	ს	ou(ō)

лингвистически дифференцированных по фонетической классификации их языков — свистящей с аканьем *tar-ma-ð*, тотема сарматов, шипящей с оканьем или уканьем (*so-me-č* ← *šu-mer*), спирантной с эканьем или иканьем (*1-beg, resp. 1-mer/ki-mer*). В языке ни одной из трех групп этого времени нельзя искать примитива, и язык не иберский, переживший в древнелитературном Г. яз., является ярким видом скрещения спирантной группы с шипящей типа сванского яз.

Смена иберского языка грузинским — вопрос смены не народа, а господствующего слоя кимерского — скифским, у грузин сохранилось это имя в основе их национального названия *qar-ð-vel*, именно, *qar-ð*, в произношении шипящей группы *qor-ðu* и спирантной с эканьем **qer-ðu*, первично **qer-ðu*, что пережило в топонимике и в жилищных терминах, т. к. племенное название, некогда тотем, в разрезе космического мировоззрения означало «небо», а в связи с этим и «дом», равно «верх», «кров», «кровля».

Племенное название в грузинской разновидности *qarð* в полном виде *qarðl*, переобразование **qarðin* с архитипом **qarðin*, на самом деле первично является именем

лишь производственно-социальной группировки с ее соответственным тотемом, так же как и его разновидность «хал-дин» и «хал-ди», в IX — VII веках до христ. эры наименование халдов Вана, впоследствии армянской области, и в то же время их бога, великого Халда, бога солнца, мифологически бога солнца-коня. У грузин-христиан по сей день прямой его потомок «хат» (из **qal-t*), означающий в христианизованной общности Грузии религиозно «икону», вообще «образ», «рисунок» (отсюда производный от него глагол *qatva* — «рисовать»), а в народных слоях некоторых горских районов, так у хевсуров, пережиточно — «святыню», «святилище». В яз., отличаемом данным названием любой разновидности, имеем классовую звуковую речь халдской или картской социальной группировки, сменившей иберскую, также классовую речь.

Живую речь подлинных средневековых халдов или картвелов и представляет древнелитературный, уже мертвый ныне Г. яз., на котором сохранилась вся древняя грузинская, прежде всего культовая, письменность. Развитию иберской общности, а с нею и речи, в предшествующую эпоху способствовала также международная социально-экономическая ситуация, определявшаяся Ираном и Грецией; воздействие их сказывалось в борьбе двух христианских течений — сирийского и греческого. Появление и успехи картской общности связаны с хозяйственным переворотом мирового значения, совершившимся с развитием арабской культуры в борьбе иранской и византийской общностей с их изжитыми сословными устоями и молодой семитической организации, опиравшейся повсеместно на новые производственно-социальные группировки. Внутренне же своим оформлением классовый Г. яз., уже картский, обязан христианизации Грузии. Его развитие протекает на фоне длительной борьбы между феодалами и возглавившей местные экономически противоборствующие массовые силы церковью, которая закончилась феодализацией и национализацией церкви. В отношении Г. яз. эта борьба разрешилась выделением двух языков из яз. феодально-христианского. Возникли две классовые лит-ры, феодальная и христианская, выработалось рядом с христианским письмом, церковным, по-грузински «хуцур», т. е. «священническим», другое, противоборствующее ему — феодальное (мирское, раньше языческое), по-грузински «мхедрул», т. е. «всадническое», «рыцарское», — письмо новой грузинской феодальной знати. В средневековой лит-ре впервые письменно выступает и оформляется народный яз., создаваемый прозаиками-переводчиками и поэтами, предшественниками гениального Шоты из Рустава.

Смена великодержавных культур — византийской, турецкой и новоперсидской — завершается, благодаря завоеваниям монголов, дальнейшим расширением мирового рынка, дающим в Грузии толчок к взрыву

национально строившейся феодально-церковной общественности и народению международного, вне религиозных пут и в этом смысле антинационального для своего времени мышления, блестящим выразителем которого является Шота из Рустава с его поэмой «Витязь в барсовой шкуре». Шота — глашатай братства народов, собственно иршарских слоев, не на христианских началах, а в свободной от церковности иранско-мусульманской трактовке, имеющей домусульманские корни как в пехлевийских повестях, культивировавшихся и раньше в грузинской письменности, так и в фольклоре и эпосе родного яфетического мира. Творческие силы этого сдвига — выживание новых социальных слоев в борьбе местных краевых культур с великодержавными, объединение различных национальных образований Кавказа, абхазов, северных горцев, армян и курдов, независимо от вероисповедания, в одном хозяйственном строительстве, национально-грузинском лишь по названию. На этом этапе вскрывается сильное освежающее влияние народной речи — месхского языка.

Эта живая речь — средневековый язык грузинской придворной знати — была возрождена с началом новой истории Грузии. Новый общегрузинский язык, он же государственный яз. республики, язык новой и новейшей лит-ры, пережил ряд эволюций в зависимости от его демократизации, обусловленной демократизацией грузинского общества. Последнее, по мере втягивания знати в орбиту культурно-речевого влияния, сначала персидского, местами турецкого, впоследствии русского, т. е. по мере ее разложения, все более и более вовлекало в свои ряды сначала крупных дворян и служилых людей, затем мелкое дворянство, разночинцев и низовые слои населения. И в то же время Грузия полна живых так наз. говоров, реже наречий, которые являются пережитками самостоятельных некогда яз., как-то: карталинский, кахский (ках-ети-нский), верхне- и нижнеимерский, гурийский, рачинский, месхский (пережиточно в пределах Ахалцхского и Ахалкалакского уездов, а также в силу классовой экспансии клином вторгшийся в район мегрело-чанской социальной группировки и здесь прослеживаемый лишь как слой в скрещенном гурийском говоре), наречия хевсурское и др. Это не природные, девственные по чистоте, разовидности Г. языка, связанные своим происхождением с занимаемыми ими областями, а отложения некогда классово распространенных яз., стабилизовавшихся в путях скрещения, в пределах их оседания.

О других особенностях Г. яз. (безразлично — древнелитературный ли он или народный) как звуковой речи полистадиальной яфетической системы, а также о четырех элементах (А. В. С. Д.) и их функциях в создании всех систем, видов и подвидов звуковой речи человечества — см. «Яфетические языки», а также — Марр Н., Яфетическая

теория, Баку, 1928, и Мещанинов И. И., Введение в яфетологию, Л., 1929.

Трехступенная озвонченность шумных согласных свойственна обоим грузинским языкам, равно как и большая сохранность сибилянтных аффрикатов, чем спирантных. Из 37 звуков древнелитературного народный Г. язык утратил три, именно: заднеязычный аффрикат q и слабые согласные w и y , равно дифтонги eu и ou .

Синтаксис древнелитературного Г. яз. отличается постановкой определения (род. п. прил. на втором месте) и обилием союзов, отсутствующих в народном яз.

Вообще древнелитературный язык обладает своеобразным строем, характеризующим обилием формальных узюков — как имен с определяемыми словами, так и глаголов с их дополнениями.

Древнелитературный язык следует особым нормам как в образовании падежей (всего двух — именительного и косвенного — во множественном числе), так и самой формы множественного числа.

Что же касается единственного числа, поскольку в него не успели внедриться в путях скрещения падежные окончания народного Г. яз., древнеписьменный язык выявляет себя несложным, что последовательно выступает при выражении логического субъекта (так наз. неформленного падежа) в собственных именах. Изменения по падежам в косвенных падежах — активном (падеже логического субъекта) и исходном (орудийном) — древнелитературный Г. язык производит с помощью местоимения (так наз. дательный местоименный $m-an$ и творительный, он же исходный, послеложно-местоименный $m1-eg$ «через», буквально «через него», и «из», буквально «из него», «оттуда», т. е. приемом системы местоименного построения, переходной от аморфной к агглютинативной).

Спряжение в древнелитературном языке представляет скрещение древней системы, синтетической, с новой — флективной. В образованиях по первой системе глагольной основой служит имя без какого бы то ни было добавочного оформления: действие выражается постановкой при имени местоимений, логического субъекта и логического объекта (ныне часто лишь подразумеваемого). В образованиях по второй системе — глагольная форма представляет форму или причастия действительного залога, с помощью гласного e в настоящем и производных от него временах, или причастия страдательного залога с помощью гласного i , реже u , в аористе и производных временах.

В древнелитературном языке, как и в народном, имеются глагольные формы, образованные и по третьей системе, с помощью вспомогательного глагола, иногда типологически тождественные с образованием времен во французском спряжении действительного залога. В обоих языках они использованы для новообразований или третьей группы времен (прошедшее, давнопрошедшее,

прошедшее сослагательное), — в этих случаях с самостоятельным стоящим существительным глаголом, — или параллельных спряжений, — в этих случаях с наращением вспомогательного глагола — как состояния, как действия.

Древнелитературный Г. яз. сохранил не мало случаев моносиллабизма и полисемантизма; особенно ярко пережили эти черты в неизменяемых частицах, союзах, послелогах и предлогах.

Многие из особенностей древнеписьменного Г. яз. усвоены народным письменным яз., пережившим в лит-ре ряд эволюций и ныне насыщенным новыми вкладами из различных говоров живой речи.

Оба языка пользуются двадцатиричной системой исчисления, хотя в них прослеживаются зачатки пятиричной (6, 7) и десятиричной системы.

Феодалный язык как система сближается не только по нормам, но и по материальной части оформления, с феодальным, также древнеписьменным яз. Армении, а пережиточные черты аморфной системы сближают его с абхазским. Народный яз., агглютинативный, в такой же мере роднится с народным яз. Армении.

По формальной фонетической классификации, увязанной и с морфологией, благодаря и сродному подбору или распределению четырех лингвистических элементов (А. В. С. Д.) в составе словаря Г. яз. образует особую сибилантную ветвь вместе с мегрельским и чанским (лазским) языками, из коих последние два относятся к шипящей группе (при окании с позднее внесенным аканием), а Г. яз. — к свистящей (при окании с позднее внесенным эканием).

Основное отличие шипящей группы — большая отчетливость агглютинативности в ее яз., черт флективности значительно меньше. Расхождение грузинского народного яз. с древнеписьменным по этой классификации разъясняется тем, что народный язык, подобно яз. шипящей группы, агглютинативен в своих подлинных слоях, а древнелитературный в слоях, имеющих ближайшую связь с народным Г. яз., представляет спирантную разновидность (с эканием) той же системы или относится к аморфной, геср. синтетической системе, общей с абхазским.

Из других связей за пределами языков яфетической системы необходимо отметить могущее показаться неожиданным наличие целых слоев Г. языка как языка свистящей группы в чувашском, по яфетическим переживаниям относимом в целом к шипящей группе. Столь же разительны связи Г. яз. вместе с сочленами его ветви, вскрывшиеся как общие у него с финским суоми и с таким романским наречием Франции, как *béarnais*.

В морфологических слоях флективной системы Г. яз. роднится с семитическими яз. (префиксовое словообразование трехпадежного склонения), особенно с арабским, но родство Г. яз. вообще с семитическими многогранно; оно представляет интерес и по

норме трехсогласия корней и морфологической функции гласных, при этом наличие в Г. яз. то лишь двухсогласия, то четырехсогласия при трехсогласии соответственных семитических корней разъясняется как соотношения то одноэлементных (двухсогласие), то двухэлементных слов (четырёхсогласие), полнее сохранившихся в Г. языке, тогда как в семитических все они в подавляющем большинстве преобразовались по трехсогласной норме в корнях семитической системы. Пережитки яфетических взаимоотношений свистящей и шипящей группы наблюдаются между арабским и еврейским, а расхождения сибилантной и спирантной ветви — между южными и северными семитическими языками.

ГРАФИКА Г. яз. представляет 37 знаков, что дается с яфетидологической транскрипцией в трех видах; древнеписьменном, лапидарном или инициальном (*aso-mḡavḡul*), строчном священническом (*q̄idur*) и рыцарском (*m̄q̄edru*).

Древнеписьменный яз. располагает цельным начертанием для двугласных *eu* и *ou*, а современная письменность, обходящаяся не только без них, но и без *w* и *y*, иногда пользуется буквою *φ*, введенной для выражения *f* в словах, заимствованных из европейских яз. Лапидарное письмо, как и церковное строчное древних эпох, звук и пишет лишь описательно группой *ow*.

Библиография: П. Чубинов Д., Грузинская грамматика, СПб., 1887; Егo же, Грузинско-русский словарь, Тифлис; Егo же, Русско-грузинский словарь, Тифлис, 1901; М а р р Н. Я., Основные таблицы к грамматике грузинского языка с предварительным сообщением о родстве грузинского языка с семитическими, СПб., 1908; Беридзе В., Грузинский глоссарий по измерению и рачисл. говорам, Ак. наук, СПб., 1912; М а р р Н. Я., Яфетические названия деревьев и растений, П., Ак. наук, 1915; Чкониия Илья, Грузинский глоссарий, Мат. по яфет. языкознанию, I, СПб., 1916; М а р р Н. Я., Яфетический Кавказ и 3-й этнический элемент в создании средневековой культуры, Ак. наук, Лейпциг, 1920; Егo же, Племенная состав населения Кавказа, Ак. наук, П., 1920; Егo же, Грамматика древнелитературного грузинского языка, Матер. по яфет. языкознанию, XII, Ак. наук, Л., 1925; Егo же, К изучению современного грузинского языка, ЛИНВЯ, Л., 1926; Егo же, Пособие для изучения живого грузинского языка, Труды яфет. семинария, II, Л., 1926; Егo же, По этапам развития яфетической теории, сб. статей, Л., 1926; Егo же, Яфетическая теория, Баку, 1928; D i r r A., Theoretisch-praktische Grammatik der modern. Georgisch. Sprache, Wien u. Lpz., Hartleben (много ошибок); K l u g e Th., Georgisch-Deutsches Wörterbuch, Lpz., 1920; D i r r A., Einführung in das Studium der Kaukasischen Sprachen, Lpz., 1928.

III. Обзор старой грамматической лит-ры — у Цагарели (1873) (на русск. яз.). Библиография работ акад. Н. Я. Марра: М а р р Н. Я., Классифицированный перечень печ. работ по яфетологии, М., 1926. Библиография важнейших зап.-европ. работ: Немировский М. Я., Из истории кавказской лингвистики, Владикавказ, 1928; D i r r A., Einführung in das Studium der Kaukasischen Sprachen, Lpz., 1928. Н. Я. Марр

ГРУЗИНСКИЙ Алексей Евгеньевич [1858 —] — литературовед, этнограф и педагог. С 1905 по 1922 — председатель Общества любителей российской словесности. До 1922 преподавал в I Московском университете, в университете Шанявского, на Высших женских курсах и др. учебных заведениях. В последнее время — заведывал Толстовским кабинетом Ленинской библиотеки.

Работы Г. — преимущественно историко-литературные характеристики отдельных писателей (сб. «Лит-ые очерки», статьи в коллективной истории русской лит-ры XIX века, изданной «Миром»). Г. принадлежит также немало учебно-популярных пособий для средней школы и для самообразования. В последние годы Г. работал над текстами Льва Толстого (в связи с подготовкой 90-томного издания его сочинений).

Библиография: I. Литературные очерки, 1907; И. С. Турнепов, М., 1918; Биографические очерки о Лермонтове, Кольцове, Никитине при изобр. сочин. этих авторов в изд. «Моск. ком. грамотности», М., 1891—1894 и др.; ст. в сб. «Памяти Тихонравова», 10 чтений по лит-ре, М., 1895 и др.; под ред. Г.: Сказки Афанасьева, М., 1897; Сочинения Тихонравова, М., 1898; сб. памяти Белинского, М., 1899; Письма Л. Толстого, 1904; сб. «Песни, собр. П. Н. Рыбникова», М., 1909—1910; История русской литературы XIX в., изд. «Мир», 1910; Библиографика европейских классиков, изд. «Октябрь»; Историко-литературная биб-ка, изд. Скутина, 1 и 6 тт.; Полное собр. сочин. Л. Толстого под общей редакцией Черткова; неизданные тексты Л. Толстого (в журн. «Новый мир», 1925, в биб-ке журн. «Огонек», 1926) и др.; совместно с Алферовым — хрестоматия по допетровской лит-ре (1906), по русск. лит-ре XVIII в. (1907).

II. Словарь членов Общества любителей российской словесности, М., 1911 (автобиографич. сведения и библиография); Писатели современной эпохи, т. I, М., 1928.

ГРУНТВИГ — см. «Скандинавская лит-ра».

ГРУШЕВСКИЙ Михаил Сергеевич [Михайло Грушевський, 1866 —] — украинский историк, историк литературы и писатель. Р. в семье педагога, юношеские годы провел на Кавказе, где учился в Тифлисской гимназии. В 1890 Г. окончил Киевский университет по историко-филологическому факультету; вскоре эмигрировал за границу. В 1894, когда во Львовском университете была основана кафедра всемирной истории, Г. было предложено занять эту кафедру. Постепенно Г. становится руководителем всей научно-культурной жизни Галиции: в 1895 он стал редактором «Записок Наукового Товариства імени Шевченка», а в 1897 был избран председателем этого общества. В 1898 по инициативе Г. были основаны сыгравшие в истории украинской лит-ры большую роль журнал «Литературно-научный вістник» и издательство «Видавничка спілка». Лит-ая деятельность Г. началась в 1884, когда он, еще будучи гимназистом, напечатал в «Ділі» и «Зорі» несколько рассказов на украинском яз. В 1891 была издана в Киеве первая историческая работа Г. — «Очерк истории Киевской земли», в 1894 — «Барское старшинство». Во Львове Г. написал и издал большинство своих исторических работ: «Війми з жерел до історії України-Руси» (Л., 1895), «Описи королівщини в землях руських XVI в.» (Л., 1895 — 1903, 4 тт.), «Розвідки й матеріали до історії України-Руси» (Л., 1896 — 1904, 5 тт.) и восьмитомную «Історію України-Руси», над окончанием к-рой продолжает работать и в настоящее время. После революции 1905 Г., продолжая оставаться профессором Львовского университета и председателем «Наукового Товариства», пытается занять кафедру в Киевском университете, но получает жестокий отпор со стороны черносотенной профессуры. Он руководит деятельностью «Наукового Товариства в Київі», переносит сюда издание «Литературно-научного

вістника». В 1914 Г., после 20-летней работы во Львовском университете, переехал на жительство в Киев, где был арестован и выслан в г. Симбирск. После Февральской революции Г. возвращается на Украину, где избирается председателем Центральной рады и остается там до печального конца этого соглашательского парламента. Историк-идеалист, недооценивавший роль пролетариата и выступивший против его диктатуры во имя «общенационального движения, опиравшегося на «крестьянство в целом», Г. оказался недалезорким, мелкобуржуазным политиком и стал игрушкой в руках поднявшихся кулацких контрреволюционных сил. Политика Центральной рады, испугавшейся победы пролетариата и призвавшей немцев на Украину, увенчалась «скоропадщиной», во время разгрома которой и самому Г. пришлось жить на нелегальном положении. В 1919 Грушевский очутился в лагере украинской эмиграции. С 1922 у Г. началось расхождение с эмиграцией; он занялся исключительно научной работой, написал пятитомный труд по истории украинской литературы. В эмиграции Г. проявил себя как противник ориентации на Польшу Пилсудского и как противник интервенции. Порвав с эмиграцией, Грушевский занялся переоценкой ценностей, что и привело его, как и многих его последователей, на сторону советской власти. Как член Украинской академии наук Г. в 1924 переезжает в Киев, «намереваясь», — как говорит он в своей автобиографии, — повести интенсивную научную работу в новых условиях — на непосредственную пользу украинских рабоче-крестьянских масс и социалистического строительства на Украине». В настоящее время Г. состоит председателем исторической секции первого отделения академии, редактирует исторический журнал «Україна»; на последних выборах избран в члены Всесоюзной академии наук. В историю украинской литературы Г. войдет как беллетрист, драматург и историк литературы. Беллетристика Г. была или увлечением юности или опытами ученого, пытавшегося найти в художественном творчестве отдых от научных трудов. Из двадцати рассказов Г. некоторый литературный интерес представляют только рассказы на исторические темы: «Ясновельможный сват», «Розмова з Кривоносом», «Вихрест Олександр», «Як ми стрічали новий рік». Больше значение имеют его две исторические драмы: «Хмельницький в Переяславі» и «Ярослав Осмомисл», написанные в ссылке. В первой из этих пьес Г. остановился на переговорах Хмельницкого с посланцами короля Яна Казимира, использовав дневник Мяскового и свой богатый научный багаж. Но все же значение этой пьесы заключается только в ярких исторических фактах и ценных наблюдениях историка; как драматическое произведение пьеса «Хмельницький в Переяславі» очень слаба. Зато трагедия «Ярослав Осмомисл» насыщена действием и подлинным драматизмом.

Сюжетом для этой трагедии послужила запись в Ипатьевской летописи [от 1173] об изгнании галичанами князя Ярослава Осмомысла за женитьбу при живой княгине на дочери «смерда». Здесь автор пытался реконструировать язык и быт начала XII в., но эта попытка не увенчалась успехом. Главным вкладом Г. в литературоведение является его «Исторія Української літератури», труд еще незаконченный (вышло пять томов), но уже являющийся основным источником в области изучения древней украинской литературы. В основе труда — мысль о том,



что исследование так наз. «древнерусской лит-ры» требует специального украинского подхода. Г. высказывается против того общерусского взгляда, к-рым руководствовались прежние исследователи «древнерусского наследства», в том числе и историк украинской литературы, академик С. А. Ефремов, полагавшие, что так наз. «древнерусская литература» послужила корнем не только для украинской, но и для русской литературы. Г. подвергает радикальному пересмотру вопрос «о древнерусском наследстве». Устанавливая преемственность между «древнерусской» и украинской литературой, он оспаривает эту преемственность у русской лит-ры, опираясь на труды многочисленных своих предшественников и гл. обр. на богатый мало исследованный материал. Первые три тома «Исторії Української літератури» охватывают устное творчество и начало развития письменности. Очень интересный четвертый том посвящен устному творчеству поздней княжеской эпохи и переходных веков XIII — XVII. Здесь центральное место занимает вопрос о происхождении былинного эпоса как эпоса украинского, что представляет большой интерес и для русских исследователей. Г. считает, что значительная часть былинного эпоса в его первичной форме зародилась на Украине и тут же развилась на протяжении княжеско-переходной эпохи. Пятый том «Исторії української літератури» посвящен культурным и

лит-ым течениям на Украине в XV — XVI вв. и периоду «первого возрождения» [1580 — 1610]. Свой метод исследования лит-ры Г. называет «социологическим методом»: он пытается понять лит-ое произведение как «социальный факт» и определить его «социальную функцию». Являясь последователем французского социолога Дюркгейма и не будучи в состоянии понять великий закон классовой борьбы, Г. вносит в свои ценные работы массу эклектизма.

Библиография: I. Отд. изд.: Грушевський М., Під зорями, Оповідання, начерки, замітки, історичні образи, вид. «Рух», Харків; Грушевський Михайло, Історія української літератури, т. I — III, Київ — Львів, 1923; т. IV, ДВУ, Київ, 1925; т. V, ДВУ, Київ, 1926.

II. Юбілей академіка М. С. Грушевського, вид. юбіл. к-та, Київ, 1927; Вагалій Д. І., акад., Нарис історії України на соціально-економічному ґрунті, т. I (Глава, посвящена месту Грушевського в українській історіографії), ДВУ, 1928.

К. Буревой

ГРЭБ-СТРИТ [Grub Street] — от английского «Grub» — захудалый, замухрышка — название писателей «неудачников», которых обычно жестоко эксплуатируют буржуазные издательства. В конце XVII и начале XVIII веков этим именем называлась улица в Лондоне, населенная преимущественно нуждающейся писательской массой, которая из-за нужды писала что угодно и за какую угодно плату. Г.-С. дала многих крупных представителей английской науки и лит-ры. В 1830 эта улица была переименована в «Милтон-Стрит». В последнее время термин Г.-С. вытесняется термином «богема», который не является однако его синонимом.

ГРЭХЭМ Стифен [Stephen Graham 1884 —] — английский писатель. До Октябрьской революции жил в различных областях России (Украина, Москва); своим путешествиям по Кавказу, Уралу и Северу посвятил ряд книг, очерков и набросков: «Бродяжничество по Кавказу» (A Vagabond in the Caucasus, 1911), «Неоткрытая Россия» («Undiscovered Russia, 1912»), «С русскими паломниками в Иерусалим» (With the Russian Pilgrims in Jerusalem, 1913), «Россия и мир» (Russia and the World, 1915), «Через русскую центральную Азию» (Through Russian Central Asia, 1916), «Россия в 1916 году» (Russia in 1916, 1917). Либерал по своим политическим воззрениям, Г. — враг Октябрьской революции: его книга «Распавшаяся Россия» (Russia in Division, 1925), написанная им после путешествия по Балканам, направлена против СССР. Из других книг Г. следует отметить «Путешествие с поэтом по горам» (Tramping with a Poet in the Rockies, 1922), в которой Грэхэм описывает свое путешествие с Вэчеллом Линдсей по Дальнему Западу, и две книги художественных очерков о ночной жизни Лондона и Нью-Йорка: «Лондонские ночи» (London Nights, 1925) и «Нью-йоркские ночи» (New-York Nights, 1928). Г. написал также своеобразный справочник путешественника — «Благородное искусство бродяжничества» (The Gentle Art of Tramping, 1927).

Романы Г. весьма посредственны. Как художник-психолог он беспомощен. Грэхэм

тыготует больше к этнографическому материалу; «Летняя музыка» (Midsummer Music, 1927), «Дно Лондона» (Under London, 1923) и др. представляют собой ряд жанровых картин, внешне скрепленных сюжетом.

Библиография: Лондонские ночи, перев. О. П. Червоного с предисл. М. О'Калахан, Гиз, 1928 (другие изд.: В тумане Лондона, перев. Н. Чуковского, изд. «Мысль», Л., 1927).

ГРЯДУЩЕЕ — первый пролетарский литературно-художественный журнал, издававшийся в 1918 — 1921 в Петербурге. Первый номер был выпущен в январе 1918 «Союзом рабочих писателей» — «Искусство и социализм»; со второго номера «Г.» издавалось уже Пролеткультом. Журнал ставил себе целью способствовать выявлению пролетарских творческих сил. Помимо беллетристических произведений в нем помещались статьи по вопросам пролетарской культуры. В журнале сотрудничали: Аксень-Ачкасов (И. Садофьев), Я. Бердников, Бессалько, Грошик (С. Копейкин), Горемыка (С. Ефремов), В. Кириллов, И. Кедр, И. Кузнецов, А. Луначарский, А. Поморский, В. Полянский, Самобытник (А. Маширов), Тверцов, В. Торский (М. Царев), Н. Тихомиров, Иер. Ясинский и др. «Г.» сыграло большую роль в деле организации пролетарской лит-ры и послужило примером для ряда провинциальных пролеткультовских журналов.

ГУБАЙДУЛИН ГАЗИЗ — см. «Татарская литература».

ГУБЕР Борис Андреевич [1903 —] — беллетрист. Родился в семье агронома. Печататься начал с 1920 («Красный артиллерист»). С 1925 состоит в литературной группе «Перевал» (см.). — В своей первой книге «Шарашкина контора» Губер соединил четыре рассказа, посвященных деревне, совхозу, мужику. Здесь автор, хотя и шеголяет новыми лит-ыми приемами, по существу — натуралист-бытовик, не столько претворяющий, сколько копирующий действительность, не брезгающий случайностью, анекдотом.

Перед нами — «сельские» и подобные им «обыватели», а среди них несколько забытых, раненых, неприкаянных человеческих душ. В первом рассказе Зина — работница, попавшая в родную деревню по случаю «сокращения штатов», — так же тоскует и стремится «в Москву», как одна из чеховских «Трех сестер». В Москву приезжают «жить», деревня доводит до самоубийства; в Москве «дни светлы и радостны», в деревне и близ деревень — превращаются в ночь, напоминающую «В овраге» Чехова по жутки и безнадежности. Остается одно — погибать или бежать, если только можно, — «в Москву жить».

У Г. — чеховские герои третьего поколения, перенесенные в новую жизненную обстановку, в новые условия, в иную общественную среду. Жизнь деревни разворожена, яз. обновлен, но для Г. — душа ее попрежнему бессловесна, мысль темна и суеверна, властью похоть и самогон, праздность, зависть и злоба. Город лишь светится далеким маяком своим заброшенным в деревню

одиночкам. Но голос его замирает в снежных полях. — Такова установка первой книги несомненно наблюдательного и вздумчивого автора. «Шарашкину контору» обесценивает ее бесперспективность, объясняющаяся невосприимчивостью художника к внутреннему динамизму изображаемой жизни, к сложной диалектике взаимоотношений деревни и города, — уж слишком «метафизично» противопоставленных, — при диктатуре пролетариата.

Последовавшие за сборником «Шарашкина контора» рассказы Губера не свидетельствуют о каком-либо значительном изменении его творческой установки. Автор продолжает изображать «лишних людей», выброшенных из жизни или неумеющих войти в нее («Осколки», «Пассажиры»). Новая деревня дана в тех же неприглядных тонах, как в «Шарашкиной конторе», правда, и сквозь призму восприятия городского человека, — «управдела», ищущего в деревне своих воспоминаний, — персонажа, сильно напоминающего фигуры интеллигентов у Б. Зайцева. Когда же Г. от интеллигентского лиризма переходит непосредственно к современной советской деревне («Веселое загонье»), то впечатление получается такое, что все специфически советское как бы «в стороне» от нее. Из произведений Г. обратил на себя внимание и рассказ «Известная Шурка Шапкина». Лица и события последнего хотя и взяты из современной деревни, но уместны в любой обстановке. Рассказ, подкупающий читателя юмором и изобразительностью, слишком эпизодичен; сводится к спасению влюбленного в Шуру Шапкину агронома, устремившегося к ней в ледоход по реке.

Эпизодичны и другие рассказы Губера. Чуждый творческим процессам современности, воспринимаемая в ней больше внешнее, переходящее иногда в его творчестве в анекдотическое, он остается пока тем же натуралистом, с примесью лиризма беспочвенного интеллигента, часто не заглядывающим дальше «простых причин».

Библиография: I. Шарашкина контора, Повести и рассказы, М., 1926; Динар, Повесть, М., 1927; Соседи, Повести и рассказы, М., 1927; Шарашкина контора, Повесть, М., 1927; Известная Шурка Шапкина, Рассказы, М. — Л., 1928; Простая причина, Рассказы, М., 1928.

II. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия (1917—1927), т. I, Гиз, М., 1928; Мацуев Н. И., Художественная литература и критика, русская и переводная, 1926—1928, М., 1929. А. Пастерский

ГУБЕРНАТИС Анджели, де [Angelo de Gubernatis, 1840—1913] — известный итальянский литературовед и фольклорист. Участвовал в анархическом движении; член I Интернационала. Последователь сравнительного метода (см. «Методы»), Г. широко применяет его в своих исследованиях; в своих фольклорных работах он — сторонник мифологической теории. Велико значение Г. и как востоковеда (особенно в области изучения индусской поэзии) и библиографа. Был сотрудником «Вестника Европы» (см. Каталог журн. «Вестн. Европы» за двадцать пять лет, 1866 — 1890, СПб., 1891).

Библиография: I. Главные труды P.: Zoological Mythology («Зоологическая мифология» на английском яз., 1872), посвященный мифу и фольклору (по-русски рефериров. А. Н. Веселовским, «Вестник Европы», 1872, № 10); Dizionario biografico dei scrittori contemporanei (Биографический словарь современных писателей, 1879—1882, расширенное изд. 1905—1906); Storia Universale della Letteratura (Всеобщая история литературы, 1882—85), монография об Аристо, Данте [1911], Мандзони, Метастазии, Гольдони и др., исследования обрядовых песен, несколько драм на сюжеты из индусской мифологии; Storia comparata d'usi funebri in Italia e presso altri popoli indi-europei, изд. 2-е, Milano, 1878; La Russia descritta e illustrata da Dixon, Biancardi, Moynet, Vereschaguine e Henriete dal prof. A. de Gubernatis, изд. 2-е, 2 тт., Milano, 1880; Carlo Goldoni. Corso di lezioni fatte nell'università di Roma, 1910—1911, Firenze, 1911.

ГУД Томас [Thomas Hood, 1799—1845] — английский поэт. Р. в семье книгопродавца-издателя. Писать начал рано. Известен стал благодаря своим юмористическим и сатирическим стихам «Whims and Oddities», писал также новеллы и романы («National Tales», «Talney Hall»), но все это было неоригинально и крайне слабо по форме. Г. был бы давно забыт, как и многие из поэтов его времени, если бы к концу своего творческого пути он не обратился к социальной лирике. Наибольшую известность получили: «Песнь о рубашке», «Сон леди», «Мост вздохов» и др. В 40-х годах усилилась классовая борьба буржуазии и пролетариата, положение рабочих было настолько тяжелым, что даже буржуазия не отрицала этого. Радикальная городская интеллигенция считала своим долгом открывать имущим глаза на «бедственное положение рабочих». Социальная лирика Г. характерна для умонастроения интеллигенции той поры. Его «Песнь о рубашке» (Song of the Shirt), пользовавшаяся громадным успехом, дает картину тяжелого труда в ужасной нищенской обстановке, но не фабричного рабочего, а швеи, работающей у себя на дому. Переведена на все европейские яз. Мастерски написан «Сон леди». Леди видит во сне бесконечные вереницы замученных непосильным трудом людей, к-рые «вселяют в нее ужас», но только во сне. Наяву леди вовсе не казалось, что шелковое платье выкрашено кровью рабочих. Социальная лирика Г., далекая от революционной борьбы, все же являлась протестом, хотя и слабым, против существовавшего порядка вещей и способствовала обострению классовой борьбы.

Библиография: I. Complete Poetical Works of T. Hood, ed. W. Gerold, L., 1906; Poems of Th. Hood, selection, Oxford, 1923; The Humorous Poems of Th. Hood, illustr., L., 1928; На русск. яз.: «Песнь о рубашке», «Сон леди», «Сон Евгения Адама», «Мост вздохов», «У смертного одра», «Стансы» и др. — даны у Гербеда, Английские поэты в биографиях и образцах, СПб., 1875. В последнее время «Песнь о рубашке» перевел Э. Вагрикский, см. его кн. «Юго-запад», М., 1928.

II. Стороженко Н., Из области литературы, М., 1902 (ст. «Поэты нужды и горя»); Филч В. М., Пролетарская поэзия, М., 1919; Gerold W., Thomas Hood, his life and time, 1907.

ГУДЗИЙ Николай Калининвич [1887—] — историк русской литературы (преимущественно средневековой). Являясь приверженцем историко-филологического изучения (см. «Методы») лит-ры, Г. сторонится социологической ее интерпретации.

Библиография: I. Ст. Пренеж живота и смерти и новый укр. сплюск, «Русск. филол. вестн.», 1910; Максим Грек и его отношение к эпохе итальянского Возрождения, «Изв. Киев. ун-та», 1911; Литература «Слова о полку Игореве» за 1894—1913,

«ЖМНП», 1914; К истории легенды о пале Григории, «Изв. Ан. ин-та», 1914, XIX — 4; К легенде об Иуде Предателе, «Русск. филол. вестн.», 1915; Переводы Zywotow Swiętych П. Скарги в юго-западной Руси, Киев, 1917; К истории русского сентиментализма, «Изв. Тавр. арх. ком.», 1918; Поэты декабристы, «Каторга и ссылка», 1925, VII; Аллитерация и ассонанс у Тютчева, «Славия», 1927, V, 3; Из истории раннего русского символизма. — Толстой и Лесков, «Искусство», М., 1927—1928; Die altruss. Literaturgeschichte in 1914—1926, «Zeitschrift f. slav. Philologie», 1928, V, 1—2; Толстой о русской литературе, сб. «Эстетика Толстого», 1929 и др.

II. Писатели современной эпохи, т. I, изд. ГАХН, М., 1929.

ГУДЗОН Вильям [William Hudson, 1840—1922] — английский писатель. Биография его почти неизвестна («Моя жизнь — мои книги», — говорит Г.). Р. в пампасах Ла-Платы, где и жил долгое время вдали от города. Принимал участие в местных революциях, выступая на стороне радикалов. Позднее переселился в Англию; там написал все свои произведения.

Г. отрицательно относится к современной эпохе индустриализма: «условия жизни в городах кажутся мне искусственными... Цивилизованные люди — вие моего мира — реального мира» («Hampshire Days» — «Дни в Хэмпшайре», 1903). Городу он противопоставляет «голубое небо, черную землю под ногами, траву, деревья, животных, ветер, дождь и звезды», частью чего Г. себя чувствует. Отрицание капиталистической «городской» действительности нашло в произведениях Г. двойное отражение в самом выборе сюжета. Г. изображает будущее человечество в идеалистическо-утопическом романе ХХХ в. — «A Crystal Age» (Хрустальный век, 1906), или обращается к экзотике — «Green Mansions» (Зеленые дворцы, 1904 — наиболее известное из всех произведений Г.), отображающе природу и быта обитателей тропиков — «The Purple Land that England lost» (Пурпурная страна, утерянная Англией, 1885) и «Tales of Pampas» (Повести пампасов). Кроме романов, создавших ему известность, Г. написал несколько книг очерков («The Land's End» — «Конец земли», 1908; «South American Sketches» — «Южно-американские наброски», 1909, «Afoot in England», 1909; «A Shepherd's Life» — «Жизнь пастуха» 1910); сборник исторических рассказов («Dead Man's Plack and Old Thorn» — «Монета мертвца и старый терновник», 1920) и ряд исследований о жизни животных и птиц («Птицы в деревне», 1893; «Британские птицы», 1898; «Книга натуралиста», 1919 и др.).

Библиография: I. Русск. переводы: Зеленые дворцы, Роман из жизни в тропическом лесу, перев. Охрименко П., предислов. Голосорей Д., изд. «Современные проблемы», М., 1926; Натуралист на Ла-Плате (автор указан, как В. Хелдон), изд. Сойкина, части первая и вторая (изд. дореволюц., год не указан); 24-томное собр. сочин. Г. издается Е. Р. Дutton and Co.

II. W. H. Hudson: Bird Man, by Harold Goddard, N.-Y., 1928, изд. Е. Р. Dutton.

III. Wilson G. F., Bibliography of writings of W. Hudson, 1922.

ГУДРУНА — см. «Кудрун».

ГУКОВСКИЙ Григорий Александрович [1902—] — литературовед, историк русской поэзии XVIII и начала XIX в., опубликовал ряд исследований в сборниках «Поэтика» и выпустил отдельную кн. — «Русская поэзия XVIII века» (Л., 1927, изд. «Academia»), —

сборник статей об отдельных моментах литературного развития той поры. Работы Г. свидетельствуют о большой эрудиции автора, но формалистический подход к изучению литературы невыгодно отражается на его выводах и наблюдениях, заставляя расценивать его работы гл. обр. как сводки фактического материала, до сих пор мало исследованного.

ГУЛАК-АРТЕМОВСКИЙ Петр Петрович [1790 — 1865] — украинский поэт, один из классиков новой украинской лит-ры. Попович по происхождению, ловкий и пронырливый, он сделал блестящую карьеру профессора и ректора Харьковского университета, хотя и не возвышался над посредственностью. Начало его поэтической деятельности относится к 1816 — 1819, когда он напечатал в «Украинском вестнике» несколько переложений басен Игн. Красицкого



(«Пан та собака», «Солопийта Хивря» и т. д.), перелодок од Горация, получивших сразу же широкую популярность. С начала 30-х гг. поэт совершенно перестает печататься (по-видимому, находя лит-ую деятельность несовместимой с административной карьерой) и лишь время от времени пишет стихи на случай, в большинстве невысокой художественной ценности. В истории украинской лит-ры значение Г.-А. определяется его положением следующего за Котляревским поэта, который, используя творческие методы последнего (бурлеск, травестия), попытался ввести в украинскую лит-ру ряд новых жанров (баллады: «Твардовський», «Рибалка»). Старые историки лит-ры не раз твердили о большом либерализме ранних произведений Г.-А., его резком осуждении крепостничества и т. п., хотя общая социальная характеристика поэта дает право усомниться в подобном «либерализме». Критикуя отдельные отрицательные явления социальной жизни того времени, Г.-А. все же принимал систему крепостничества как нечто непреложное. Однако даже это частичное отрицание отдельных сторон этой системы, национально-

украинский характер творческих увлечений Г.-А. и т. д. — характерны для начала XIX в., в частности, для зарождавшегося украинского национального движения.

Библиография: П. О. Г.-А. см. Гулак-Артемовский П., Твори, ред. І. Айвештока, ДВУ, 1928, там же вводная статья и комментарии. **И. А.**

ГУЛУЕВ Андрей — современный осетинский поэт; пишет по-русски преимущественно о жизни горцев. Гулуев — поэт-романтик, индивидуалист. В его творчестве порой слышны мотивы русской лирики, субъективизма и индивидуализма и в особенности тютчевские мотивы. Так напр. слова Г. «Страдай в тоске один, страдай один в тиши» близко напоминают содержание стихотворения Тютчева «Silentium». Лирика Г. не чужда мотивов борьбы за свободу, за лучшее будущее. Он чутко реагирует на печаль и радость своего народа.

Библиография: В ночи бессонные, «Известия Осетинского института краеведения», т. 1—2, Владикавказ, 1925, 1926. **И. А.**

ГУМАНИСТЫ. — Гуманистами называли себя представители светской интеллигенции эпохи Возрождения, социальной группы, вызванной к жизни развивавшимися в Европе с конца XIII века торговым капиталом. Г. были носителями идеологии нового буржуазного общества, к-рое они обслуживали в качестве ученых, публицистов, историков, чиновников, поэтов. Одной из своих основных задач Г. считали реабилитацию, «возрождение» классической культуры, вследствие чего вся эпоха получила название: «Эпоха Возрождения» (см. «Ренессанс»). Греческую и римскую культуры, достижения своего высокого развития на почве денежного хозяйства, Г. противопоставляли феодальной культуре средних веков, к-рую они истолковывали как упадочную, варварскую. Античность была знаменем Г., ее культура — всечеловеческой, образцовой, больше того — единственно возможной для них культурой; они не только разыскивали греческие и римские рукописи, не только совершали раскопки с целью обнаружения памятников античного искусства и быта, не только пропагандировали с университетских кафедр науку и поэзию древних, но также считали необходимым писать не на туземных языках, а на латинском, иногда даже на греческом. Многие Г. отказывались от своих имен и фамилий, взамен к-рых брали имена и фамилии античные (так немецкий Г. Шнитер стал называть себя Агрикола и т. п.). Г. настолько сроднились с формами и символами античной культуры, что на современность они глядели сквозь призму этой последней. Так напр. гуманист Леонардо Бруно пишет по-гречески книгу о государственном и общественном устройстве Флоренции, причем флорентийская республика описывается терминами, взятыми из афинской политической и общественной жизни. Желая стать новыми греками или римлянами и презирая все средневековое, в том числе и вышедшие из средних веков новые национально-государственные образования, гуманисты не чувствуют

себя связанными ни со своей нацией, ни со своей страной. Они космополиты и в теории и на практике. «Где хорошо, там и отечество» — провозглашали они, переходя из одной страны в другую, от одного покровителя к другому. Борясь за новое буржуазное мировоззрение, Г. восставали на средневековые способы познания, нашедшие свое выражение в схоластике (Рабле, Рейхлин — «Письма темных людей», Эразм Роттердамский и др.); представляя собой интеллигенцию светскую, враждебную и по своему духу и по своим интересам интеллигенции церковной, гуманисты высмеивали монахов и попов (Бокачо — «Декамерон», Поджо — «Флоренция», «Письма темных людей» и др.), противопоставляли аскетическому идеалу жизни — идеал жизни, построенной на здоровой чувственности (Лоренцо Валла — «О наслаждении», Рабле и др.), они утверждали, что не знатность, но личная талантливость, способности делают человека достойным уважения и подлинно благородным (Поджо — «О дворянстве», Бруни — «Спор о дворянстве»). С подобными мыслями мы встречаемся уже у Данте, который в «Пире» становится на точку зрения восходящей буржуазии, но затем отказывается от этого взгляда в своих позднейших произведениях).

Гуманистическое движение возникает в Италии, в стране, ранее других подвергшейся капиталистическому перерождению. Именно здесь живет родоначальник гуманистической поэзии — Петрарка, пишущий на латинском языке свою поэму «Африка» о римском полководце Сципионе. Движение, начатое Петраркой, нашло свое завершение в поэзии гуманистов-северян XVI в. (Конрад Целтес — латинская лирика, Рейхлина — латинские комедии и пр.), Италия, бывшая в XIV и XV вв. очагом гуманистического движения, уступает в XVI в., в связи с развитием в ней феодальной реакции, свое место странам северной и центральной Европы (Германия, Англия, Франция), которые достигают к этому времени высокой стадии развития торгового капитала. См. «Ренессанс». п. 9.

ГУМБОЛЬДТ Вильгельм — см. «Эстетика».

ГУМИЛЕВ Николай Степанович [1886 — 1921] — поэт. Р. в Кроштадте. Отец его был морским врачом. Все раннее детство Г. провел в Царском Селе. Гимназическое образование начал в Петербурге, закончил в Царском Селе [директором здесь был И. Анненский (см.)]. Окончив среднее образование в 1906, Г. уехал в Париж. Параллельно слушанию лекций в Сорбонне, изучает французскую литературу и искусство. Возвращается в Царское Село в 1908, сближается с И. Ф. Анненским и Вяч. Ивановым; участвует в организации журнала «Аполлон» (см.). В 1910 женится на поэтессе А. А. Горенко (Анне Ахматовой, см.). В 1912 поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета (изучал старофранцузскую поэзию). В том же году основал литературную группу «акмеистов». Период времени с 1907

весь пересечен путешествиями: Египет, Африка, Абиссиния, Италия. В 1913 — начальник Африканской экспедиции на Сомалийский полуостров (по командировке Академии наук). В 1914 году вступает добровольцем в действующую армию (гусарский полк). В 1917 уезжает в Париж (в связи с переброской на салоникский фронт). Весной 1918 вернулся в Россию. Арестован и расстрелян в 1921 как активный участник Таганцевского контрреволюционного заговора.

Г. представляет собой наиболее яркую фигуру среди «акмеистов». Отталкиваясь в известной мере от символистов (от их безволия и развинченности), акмеисты были все же их литературными наследниками. Если символисты в эпоху расцвета движения представляли «сумеречную» русскую интеллигенцию после разгрома революции 1905 и звали к отдыху в таинственных кипарисовых рощах или к забвению в доморощенных вакханалиях, то акмеисты, организовавшиеся в годы запоздалого расцвета русского империализма (канун войны 1914), с одной стороны, и мощного подъема рабочего движения — с другой, — декларативно и творчески возложили на себя обязательства оздоровления символизма. Акмеист боролся за утверждение вещности, жадности к жизни. Отталкиваясь от расплывчатости и отвлеченности символизма, акмеисты — каждый по-разному — устремлялись к конкретной, чувственной насыщенности образов (подробно см. «Акмеизм»). В то же самое время акмеизм в творчестве своих крупнейших представителей причудливо совмещал с указанными выше чертами тягу назад, к усадебному быту, к феодальному романтизму. Налицо был некий «сплав» дворянской и буржуазно-империалистической (научно анализирующей, предпринимательской, утверждающей себя) психологической, что в значительной мере определялось экономической противоречивостью в самом становлении русского империализма, сохранявшего еще в себе черты усадебно-феодального уклада и делавшего, не в пример передовым странам Западной Европы, скачок от полукрепостнических отношений к эпохе крупных комбинатов, банковского магнатства и т. п. Начиная с 1910 творчество Г. ярко демонстрирует картину такой «двуплановости».

Первая его книга стихов — «Путь конквистадоров» — неоригинальна с точки зрения поэтической, вся построена на тривиальных символических образах и приемах. Большинство входящих в нее стихотворений — вариации на Бальмонта или перепевы из него (вроде: «Кричит бедно морская птица / Над волной зыбью волны фиорда»).

В дальнейшем творчестве очень постепенно и медленно освобождается Г. от заимствованных у символистов выразительных средств: оборотов, эпитетов, сравнений, тяги к античности, мифологичности и т. п. Но он все еще живописует ночь, в к-рой «вспыхивают искрами глаза блуждающих пантер», «рощи полны мандрагорами — цветами ужа-са и зла» (Бальмонт плюс Бодлер); жену,

«что слишком была красива и походила на луну» (Бальмонт плюс Уайльд); «кипарисовые костры» и «молодые строгие маги» мелькают у него назойливо часто. Он нагромождает мифологические и исторические образы: бонзы Тибета, Тимур, пустыня Гоби, крепость Агры, Лилит и т. п. (стих. «Царица»), Адонис, Гиацинт, Нарцисс, Даная, Одиссей, Навзикая, Аттические выси («Кандоны»).

Но крупная творческая индивидуальность Г. не склоняется пед бременем заимствований. Он преодолевает их. В процессе творческого роста он все дальше уходит от лирической, расплывчатой символики Бальмонта, все чаще обращается к системе исторических символов и уподоблений Брюсова. Беря эту последнюю манеру за основу, он производит отбор, со ставкой преимущественно на сильное, победное (темы его стихотворений этого времени: воин Агамемнон, император Каракалла, Помпей, северный Раджа, Семирамида и т. п.), чтобы выйти на путь собственной поэтики, собственных приемов. Экзотика приобретает реальность, конкретность. Г. изучает настоящее колониальных стран (Абиссиния, Индо-Китай, Египта) — вещи, людей, нравы. Он романтизирует их, но делает это, не уклоняясь от реальной, опытной основы (вклиняющийся иногда пафосный историзм — от символизма). Это романтизм завоевателя.

Если Г. и поет примитивно-стилизованное экзотические песни, то эти песни «избранного» светловолосого белого от восторга «узнавания», в сознании необъятных возможностей. Ведь недаром в «Пятистопных ямбах», где поэт живописует, как он «плыл и увозил клыки слонов, / Картины абиссинских мастеров, / Меха пантер», он поет одновременно и гимн войне, некое мистическое ее утверждение; его душа «веселием полна / И ясностью и мудростью, о боге / Со звездами беседует она, / Глас бога слышит в воинской тревоге / И божьими зовет свои дороги».

Мировоззрение поэта складывается и находит четкое выражение в творчестве примерно с 1907. Расцвет мастерства — в 1910 — 1912 (книги «Жемчуга» и «Чужое небо»). Но надо отметить, что уже «Романтические цветы», вышедшие в 1908 в Париже, намечают эту экзотическую струю (цикл «Озеро Чад»), в к-рой мастерство поэта в дальнейшем достигает своей высшей точки. Экзотизм в контексте с милитаристическими устремлениями — типичное для Г. настроение «романтического» колониализма, империалистического «конквистадорства».

Выступления Г. как критика в журнале «Аполлон» дают уже богатый материал для суждения о нем как об общественной личности. Он упрекает символистов в отсутствии активности, воли к действию: «Преенебрежение к глаголам (у Бальмонта. — О. Б.) — вот что делает его последние стихи мертвенными и неподвижными, потому что поэзия есть мысль, а мысль — прежде всего движение». Гумилев — ярый защитник существующего «культурного» порядка. Недаром он историческую миссию русского символизма видит

в спасении «великих» культурных ценностей от напора «черни», дикарей, от людей «второго сорта». По его мнению, русский символизм, помимо всего прочего, имел еще назначение быть бойцом за культурные ценности, с которыми от Писарева до Горького у нас обращались очень бесцеремонно. Это назначение он выполнил блестяще и внушил дикарям русской печати если не уважение к великим именам и идеям, то, по крайней мере, страх к ним». Естественно, что активность понимается Г. аристократически: существующий порядок непреложен, активность не может идти по линии изменения общественных отношений, сама общественность есть создание избранных индивидуумов. «Бунтовать во имя иных условий бытия здесь, где есть смерть, так же странно, как узнику ломать стену, когда перед ним открыта дверь. Здесь этика становится эстетикой, расширяясь до области последней. Здесь индивидуализм в высшем своем проявлении творит общественность». И вполне закономерно для Г., «избранного» среди дикарей, провозглашение ультраидеалистического положения, что «зрелость человеческого духа» сказалась в утверждении истины, что «мир есть наше представление». Только форма высшего индивидуализма устраивает Г. Активность, действительность в понимании Г., если совлечь с нее эстетский флёр, — утверждение мира «сильных личностей», разнородности нищезаинства. «Представляющие» мир сильные личности призваны и строить его.

Прекрасно для Г., возвращенного в Царское-сельских садах, прошлое. «Мне суждено одну тоску нести, / Где дед раскладывал пасьянс / И где влюблялись тетки в юности / И танцовали контреданс, / И сердце мучится бездомное, / Что им владеет лишь одна, / Такая скучная и темная / Незолотая старина» («Старина»). Он любовно описывает «Старые усадьбы» в одноименном стихотворении. Но все это, пусть любимое и милое, — все же прошлое.

К буржуазному же настоящему, в котором, пусть еще угнетенной, но действующей силой является рабочий класс, — Г. питает отвращение. В «Рабочем» он рисует представителя этого класса, от к-рого он ждет своей гибели. Рабочий перед раскаленным горном отликает пулю, и поэт чувствует, что «пуля, им отлитая, отыщет / Грудь мою, она пришла за мной», и скорбно заключает: «И господь воздаст мне поной мерой / За недолгий мой и горький век. / Это сделал в блузе светлосерой / Невысокий старый человек». Поэт ненавидит «серого» человека. И спасаясь от этого призрака, гонящегося за представителями старого барства, поэт не за страх, а за совесть примыкает к стану империализма, становясь его верным, проникновенным певцом. Агрессивный дворянин, презирающий даже буржуазную демократию, тактически заигрывающую с «серыми людьми», — он устремляется к империализму, как некоему новому рыцарству, ордену «сильных личностей», завоевателей. Эпигон дворянства, он мнит найти новое утверждение своего класса,

перекидывая мост непосредственно от прошлого к «будущему». Еще в 1910 — 1912 гг. в «Молитве» он выражает это свое credo: «Солнце свирепое, солнце грозящее, / Бога в пространстве идущего / Лицо сумасшедшее, / Солнце, сожги настоящее / Во имя грядущего, / Но помилуй прошедшее».

В классовом генезисе творчества Г. скачок от дворянского мироощущения к империалистическому кажется на первый взгляд непонятным. Но это только на первый взгляд. Наряду с общими экономическими предпосылками для возможности в акмеизме «сплава» усадьбных, буржуазных и подлинно империалистических настроений (об этом — в начале статьи), мы прощупываем в творчестве самого Г. органический путь такой метаморфозы.

Романтик с ярко выраженной тягой к экзотическому — он активный боец своей «избранной» классовой группы. Все его творчество отмечено страстью к путешествиям, открытиям, к сильным личностям, к морским путям, ведущим в неизведанные страны. Излюбленный его герой — моряк, капитан, отважный, гнувший команду в бараний рог, обогащенный своим вольным полупиратством; человек, который «бунт на борту обнаружив, / Из-за пояса рвет пистолет, / Так что сыплется золото с кружев, / С розоватых брабантских манжет» («Капитаны»). В обстановке подготовки империалистической бойни и нарастания рабочего движения его творчество естественно устремляется в русло экзотики, окрашенной империалистическими тенденциями.

В этом отношении очень типична для Г. поэма «Мик». Она повествует о двух мальчиках, волею обстоятельств попадающих в звериное царство. Один из них черный (сын абиссинского царя), другой — белый. Все склоняется перед белым, звери избирают его царем, а черный становится его верным другом — пажем. Поэт сумел передать в этой, казалось бы детской, поэме всю империалистическую философию предуготованности от бога деления на властвующих белых и подчиняющихся черных. С нежностью поощряет он белого Луи, отчитывающего встречного солдата: «Пусти, болван, пусти, урод, / Я белый, из моей земли / Придут большие корабли / И с ними тысячи солдат. / Пусти, иль будешь сам не рад!»

То, что с началом империалистической войны Г. стал стопроцентным поэтом-милитаристом — вполне естественно и общественно-закономерно. В нем, стоявшем на грани, отдающей России полукрепостническую от России, приобщающейся к сонму империалистических держав, — силен был темперамент бойца своего класса. Эстетизм Г. — эстетизм сильной экспансирующей личности, а не «красивой» неги («Я злюсь, как идол металлический / Среди фарфоровых игрушек; он клянется «быть стрелой, брошенной рукой Неврода иль Ахилла»).

Но в милитаризм последнего периода своего творчества он внес наследие прошлого: некую мистическую религиозность, струя

которой всегда пробивалась в его произведениях («Все мы, святые и воры, / Из алтаря и острога, / Все мы смешные актеры / В театре господ бога»). Правда, война за «святое» национальное дело была общим буржуазным лозунгом, но Г. придает этому тезису еще и специфический религиозно-мистический характер. Славословия наступление (в одноименном стихотворении), он предупреждает, что «не надо яства земного / В этот строгий и светлый час, / Оттого, что господне слово / Лучше хлеба питает нас», кроткие серафимы становятся своеобразными валькириями («И воистину светло и свято / Дело величавое войны, / Серафимы ясны и крылаты / За плечами воинов видны»).

Несмотря на прослойку мистики, а иногда и пессимизма, вполне объясняемого обреченной дворянской «половиной» гумилевского «духа», — он подлинный выразитель цветущего, не успев расцвести, русского империализма. Он славословит д'Аннуцио по поводу его выступления в Генуе («Ода д'Аннуцио»), он славословит и самый дух империалистической бойни: «все лучшее, что в нас / Тайлось скупой и сурово, / Вся сила духа, доблесть рас, / Свои разрушило окопы».

Он отталкивается от расхлябанности российской интеллигенции, не всегда знающей, что ей нужно, и сам характеризует себя как одного из тех людей, которые делают ставку на сильные нервы, дающие победу. Что он несет читателям?

«И не оскорбляю их неврастием,
Не унижаю душевной теплотой,
Не надоедаю многозначительными намеками
На содержание вышедшего яйца.
Но, когда вокруг сиңцут пули,
Когда волны ломают борты,
Я учу их, как не боитесь,
Не бояться и делать, что надо».

И Гумилев вполне последовательно окончил свою жизнь активным участником контрреволюционного заговора против советской власти.

Библиография: I. Путь конкистадоров, Стихи, СПб., 1905; Романтические цветы, Стихи, Париж, 1908 (изд. 3-е, П., 1918); Жемчуга, Стихи, М., 1910 (изд. 3-е, Берлин, 1921); Черное небо, Стихи, СПб., 1912; Колчан, Стихи, П., 1916 (изд. 2-е, Берлин, 1922); Кюлер, Стихи, П., 1918 (изд. 2-е, П., Берлин, 1922); Мик, Африканская поэма, П., 1918 (изд. 2-е, П., 1921); Фарфоровый панталон, Китайские стихи, П., 1918 (изд. 2-е, П., 1922); Огненный столп, Стихи, П., 1921 (изд. 2-е, Берлин, 1922); Дая Аллаха, Арабская сказка, Берлин, 1921; Шагер, Стихи, Ревель, 1921 (то же, изд. «Печа постов», П., 1921); Тень от пальмы, Рассказы, П., 1922; Стихотворения (посмертный сборник), П., 1922 (изд. 2-е доп., П., 1923); Письма о русской поэзии, П., 1923; В синей звезде, Стихи, Берлин, 1923. Перевел: Гольц Т., Эмали и камень, СПб., 1914; Кольридж С. Т., Поэма о старом море, П., 1919; Гильгамеш, Вавилонский эпос, СПб., 1919; Французские народные песни, Берлин, 1923. См. еще: Принципы художественного перевода, Сб., изд. «Всемирн. лит.-раз», П., 1919 (совместно с К. Чуковский и Ф. Батюшковым).

II. Жирмунский В., Преодоление символизма, «Русская мысль», 1916, XI; Иванов Г., О поэзии Н. Гумилева, «Летопись Дома литераторов», 1921, I; Мещеряков Н., Волна мистики, «Печ. и рев.», 1922, II; Брюсов В., Суд акмеиста, «Печ. и рев.», 1923, III (по поводу «Писем о русской поэзии» Г.); Горбачев Г., Очерки современной русской литературы, М., 1924 (изд. 3-е, 1925).

III. Писатели современной эпохи, т. I, М., 1918; Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия (1917—1927), т. I, Гиз, М., 1928. О. Бескин

ГУМИЛЕВСКИЙ Лев Иванович [1890—] — беллетрист. Р. в семье чиновника. Печатается с 1914. До революции Г. — писатель

с явно выраженными тенденциями более или менее умеренного либерализма. Для этого периода творчества Г. характерно «жаление» рабочего (см. напр. рассказ «День самоубийц»). После революции Г. пишет повести, рассказы, пьесы — с внешне революционной ситуацией, но по существу являющиеся крайне антихудожественным резервством, с претензией на серьезное разрешение «проблем». Наиболее популярной книгой Г. считается роман «Собачий переулочек», вызвавший в свое время большие споры, гл. обр. в комсомольской и вузовской среде. Роман этот, незадолго до принесший автору известность, пытается в якобы художественной форме ставить и «ортодоксально» разрешать вопросы половой этики и морали молодого пореволюционного поколения. Однако на самом деле «Собачий переулочек» является по всей своей и идейной и стилиевой установке вещь явно рассчитанной на дешевую сенсацию в обывательских и мешанских кругах. Сомнительный успех, выпавший на долю «Собачьего переулочка», следует объяснить, с одной стороны, наличием нездоровых настроений среди части читателей (гл. обр. городской обыватель, смакующий половую проблему), с другой — актуальностью самой проблемы, к-рую Г. сумел ловко преподнести вместе с сюжетно-занимательной интригой (сюжет развернут по принципу ординарного авантюрно-адольтерного романа). Общественный вред Г., ориентирующегося на читабельность и коммерческий успех, — несомненен.

Художественная ценность творчества Г. ничтожна. Язык — до крайности сер и штампован. «Герои» Г. менее всего могут быть названы живыми людьми. Внешне Г. пишет в жанрах психологического и социального реализма; в действительности же его творчество ходульно, даже явно халтурно. Несерьезность работы писателя над своими произведениями доказывается хотя бы количеством книг (40), выпущенных Г. за 11-летний период. За один 1925 им выпущено 13 книг.

Г. — писатель явно приспособленческого типа с установкой на якобы общественную значимость содержания, а объективно — на дешевую обывательскую «сенсацию».

Библиография: I. Собр. сочин.: т. I, Чоротва музика, Раяск.; т. II, Вторая казна, Раяск.; т. III, Собачий переулочек, Роман, изд. «Никитинские субботники», М., 1928; т. IV, День самоубийц, Раяск., изд. «Никитинские субботн.», М., 1929.

II. Автобиограф. сведения см. в сб. В. Лидина «Писатели», М., 1926.

III. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия (1917—1927), т. I, Гиз, М., 1928; Писатели современной эпохи, т. I, изд. ГАНХ, М., 1928.

Ан. Тарасенков

ГУ-МО-ЖО — один из наиболее талантливых современных молодых писателей и поэтов Китая. Родом из провинции Сы-чуань. Основал в 1922 вместе с Ю-Да-фу (см.) и др. журнал «Чуан-Цзао» — левого лит-ого направления (см. «Китайская лит-ра»). Социальные воззрения и взгляд Г. на литературу и ее значение высказаны в статье «Революция и литература» («Чуан-Цзао», т. I, в. 3).

«Революция и лит-ра, — говорил он, — одно и то же. Живой прогрессивной лит-рой будет только та, к-рая идет вперед с прогрессом общества». Г. требовал от лит-ры сочувствия идее пролетарского общества. К этим взглядам он пришел в революции 1923 — 1924, когда одна часть писателей-интеллигентов определенно перешла на сторону буржуазии, а другая — пошла по пути социальной революции. К числу таких попутчиков, рвущих с прошлым, но несущих в себе классовые буржуазные тенденции, относится Г. Творческая деятельность Г. делится на два периода, до и после перелома. В первый период Г. говорил, что литераторы — «это люди, к-рые живут в особом мире. Их горизонт — ветерок, цветы, снег, луна. Вопросов мира они не касаются». К этому времени относится рассказ Г. «Цветы Мандача» — из жизни китайских студентов в Японии — и 42 стихотворения «База», помещенные редакцией журнала «Чуан-Цзао» с оговоркой, что взгляды Г. изменились. Эти стихотворные произведения Г. — типичная лирика; написаны простым лит-ым яз. с соблюдением рифмы в новом стиле, т. е. с отказом от тональности и единообразия размера стиха.

На развитие Г. оказали влияние западные идеи и формы. В том же журнале «Чуан-Цзао» напечатаны стихи Г., посвященные Франческо да Римини, и переводы Шелли. Перу Г. принадлежит, между прочим, первая в китайской литературе статья о ритме («Лунь-цзе-цзоу»), написанная на основании иностранных источников.

Как интеллигент-попутчик революции Г. более решительно становится на путь пролетарской литературы в своих драматических произведениях, хотя и здесь он не в силах освободиться вполне от прошлого своего класса.

Гундольф Фридрих (Gundolf) — псевдоним Фридриха Гундельфингера [Friedrich Gundelfinger, 1880 —] — немецкий литературовед, главный представитель метафизически-феноменологического течения в духовно-исторической школе, наиболее тесно связанной с современной идеалистической философией в Германии. В молодости Гундольф печатал стихи в духе Георга (см.) в «Blätter für die Kunst» [1899 — 1919] и вместе с Ф. Вольгером издавал журнал «Jahrbuch für die geistige Bewegung» [1910 — 1912]. Впервые Г. применил свой новый литературоведческий метод в книге «Шекспир и немецкий дух» [1911], встреченной всеми сторонниками «науки о духе» с большим энтузиазмом. В ней же Гундольф формулирует три основных пункта, отличающих гл. обр. его метод от остальных литературоведческих методов «науки о духе»: 1. Весь фактический материал (биографического и историко-филологического характера) должен быть отнесен к «преддверию науки», как не имеющий существенной связи с литературоведением. 2. Задачей исследователя является «символическое толкование» писателя. 3. Личность писателя играет решающую

роль. Но четкое оформление метод Г. получил лишь в его напумевшей книге о Гёте [1916, изд. 12-е, 1925]. Своей абсолютно субъективной и глубоко мистической концепцией исторического процесса эта книга вызвала огромную полемическую лит-ру (Корф, Стефанский, Вертрам, Цизарц, Зауэр и мн. др.) и послужила поводом для резкого размежевания отдельных направлений, наметившихся к тому времени среди представителей духовно-исторической школы. Метод Г. в целом был отвергнут не только представителями историко-филологической школы и формалистами, но и Б. Кроче (см.) выступил с целой книгой о Гёте [1920], направленной в особенности против мистифицирования истории. Но Г. приобрел в то же время сторонников, и его направление сделалось одним из наиболее влиятельных в немецком литературоведении в течение последнего десятилетия. Основные произведения Г.—биографии: «Hölderlins Archipelagus» [1911, изд. 2-е, 1916], «George» [1920], «Dichter und Helden» [1921, изд. 2-е, 1923], «Heinrich von Kleist» [1922, изд. 2-е, 1924], «Martin Opitz» [1923], «Paracelsus» [1927] и особенно «Caesar, Geschichte seines Ruhms» [1924], «Caesar im 19 Jahrhundert» [1926] и капитальный труд «Shakespeare, sein Wesen und sein Werk» [2 т., 1928].

Метод Г. является прежде всего резкой реакцией против историко-филологической и формально-эстетической школ; отрицательное отношение его ко всему биографическому в старом понимании и ко всякому «критическому» аппарату дошло до того, что Г. не указывает, откуда он берет цитаты, устанавливает свои правила правописания и знаки препинания. Но метод Г. вместе с тем — реакция против материализма и реализма вообще, и в этом отношении он отражает общеполитическое развитие (буржуазное) Германии в конце XIX и в начале XX веков. Провозглашением синтеза единовременности переживаний и творчества Г. пытался устранить дуализм метода Дильтея (см.), создателя теории так. наз. «науки о духе», на учение К-рого о структурной связи между переживаниями писателя и их художественным оформлением вполне правомерно опирались как формалисты, так и сам Г. Жизнь и творчество, по Гундольфу, едины, искусство не есть следствие или цель человеческого бытия, а первичная форма жизни; великий художник существует лишь постольку, поскольку он проявляется в своих произведениях — искусство есть сама жизнь. Жизнь и произведения писателя являются лишь разными атрибутами одной и той же субстанции, одного телесно-духовного единства, проявляющегося одновременно как движение и форма.

Такое своеобразное «преодоление» Г. дуализма Дильтея находится в тесной связи с развитием идеалистической философии последних десятилетий, гл. обр. с философией Бергсона, который рассматривает жизнь не

только как часть всемирного бытия, а именно как абсолютное, как совокупность бытия, как цель и мерило всего. Г., так же как и Бергсон, признает источником познания жизни не объективное исследование, а интуицию. И подобно тому как Бергсон истинным знанием считает лишь постижение живого существа, так и Г. всецело переносит исследование художественной лит-ры в область психологии (интуитивной) и находит основной мотив творчества в «философии жизни», в «жизненном потоке, в вечном изменении жизни человека». Но тут есть глубокое противоречие: вечно движущаяся, в безграничном потоке непрерывно изменяющаяся жизнь доступна в искусстве нашему мышлению и созерцанию лишь как неподвижная художественная форма. Г. тщетно пытается устранить это противоречие.

Исходя при анализе художественного творчества не из реальных, объективно существующих явлений, определяющих мировоззрение писателя и процесс его творчества, а из абстрактной, «вечно» существующей идеи и саморазвивающегося духа, видя задачи литературоведения не в «объяснении» явлений, а в их «понимании», Гундольф прежде всего требует «коренного изменения мировоззрения литературоведа», ибо всякий метод, опирающийся на формальные свойства художественного произведения, бесплоден.

Но если, как полагает Г., предметом истории является лишь живое, а тем, что литературовед считает живым, определяется его миропонимание — то неизбежна полнейшая субъективизация исторического процесса. Для Г. этим живым являются особые силы, проявляющиеся в личности и творчестве великих художников. Основная задача литературоведа — выделить из всех замаскированных течений и тенденций эпохи движущее, первичное начало и конструировать носителя его, «единый образ», «силового художника», способного проявить свою сущность и преодолеть внешние препятствия. Писатель так обр. становится предметом субъективного переживания его исследователя, писатель становится «мифом». В то же время немецкая идеалистическая философия провозгласила лозунг: наука и миф — равноправные формы познания. И биография Гёте Г., напр., имеет мало общего с историческим Гёте: это — оформленное художественное мировоззрение самого Г. В чем же сущность этого мировоззрения? Прежде всего Г. различает в творчестве два вида переживаний: «Urerlebnis» и «Bildungserlebnis». Первые переживания — это потрясения, которые человек испытывает в своей внутренней сущности, как например религиозные, титанические, эротические переживания. Вторые — последствия духовно-исторического влияния, оформленного в историческом развитии идей в области искусства, религии и науки. Идеалом «цельного человека», космически-одухотворенного,

трагически или героически возвышенного «вечного человека» Гундольф считает пять символических прототипов: Гёте, Гельдерлин, Георг, Наполеона и Ницше. Антиподом этого типа является «прогресс»; он начинается с реформации, освобождающей скованные до нее «взрывчатые силы» христианства (неудовлетворенность, чувство виновности и раскаяние) и создающей «борющуюся душу», к-рая представляет собой такой же живой идеал современности, как и неутомимый предприниматель. «Прогресс» создал раздвоенность между становлением и бытием, судьбою и жизнью, идеалом и действительностью — этот «прогресс», «властелин XIX в.», превратил народ в «хаотическую массу», сделав его объектом всеобщего образования. Г. стремится к восстановлению «настоящего», «античного» человека, к-рый один лишь может устранить двойственность и стать цельным, работая над собою с величайшей энергией и волей.

Идеологическое содержание метода Г. — это своеобразное сочетание неоромантических идей мелкобуржуазного интеллигента, уходящего из давящего его капиталистического мира в средневековье, с требованием аристократического художника-жреца, возводящего искусство в религиозный культ строгого неоклассического стиля.

Наиболее талантливыми сторонниками Г. в немецком литературоведении можно считать Э. Бертрама («Nietzsche», 1918 и др.) и Г. Цизарца («Erfahrung und Idee», 1921 и мн. др.); последний старается подвести теоретический фундамент под метод Г. в своей известной книге «Literaturgeschichte und Geisteswissenschaft» [1926]. Влияние Г. сказало особенно сильно прежде всего в так наз. новой биографии (Э. Людвиг, Ст. Цвейг, Гоффмансталь и др.) и затем в жанре «писательского романа».

Библиография: H. Wandrey Conrad, Fr. Gundolf und Stephan George, «Neuer Merkur», Juli, 1921; Euphorion, 14, Ergänzungsheft (Gundolf-Heft), Wien, 1921; Cuzarza H., Fr. Gundolf und die deutsche Geisteswissenschaft, «Der Morgen», August, Berlin, 1927; Böhmling A., Gundolfs «Shakespeares in deutscher Sprache», Ein Vademecum, 1929. Ф. П. Шиллер

ГУРАМИШВИЛИ Давид [1705 — 1786] — грузинский поэт. Происходил из состоятельной дворянской семьи. Воспитывался в эпоху, когда Грузия подвергалась нашествию персов, турков и лезгин. В 1725, во время внезапного нападения лезгин на северный район Восточной Грузии, Г. был взят в плен и отправлен в Дагестан; отсюда он вскоре бежал в Россию. Здесь Г. занимал военные должности, принимал участие в Русско-прусской войне [1756 — 1763], во время которой был взят в плен и заключен в Магдебургской крепости. После выкупа из плена остался жить в России.

Собрание сочинений («Давидиани» или «Гурамиани») Г. является весьма ценным документом, освещающим политическую жизнь феодальной Грузии XVIII в. — внешние войны, процесс разложения помещичьего строя, междоусобные войны феодалов и полный распад грузинского государства. Последние

обстоятельства усилили в творчестве поэта депрессивные настроения, но Г. не терял надежды на «возрождение» Грузии. Он призывает к объединению под единой государственной властью. В сочинениях Г., наряду с национально-историческими и автобиографическими, выступают морально-дидактические мотивы, к-рые в иносказательной форме выражают некоторые житейские правила и наставления о сохранении старых, пошатнувшихся под влиянием капитала, нравственных норм. Кроме эпических произведений, Г. принадлежат также и лирические стихотворения религиозно-мистического и любовного характера.

Библиография: П. Хаханов А., История грузинской словесности, вып. III, М., 1903; Кекелидзе К., История грузинской литературы, т. II, Тифлис, 1924. Г. Т.

ГУРБАН-ВАЙАНСКИЙ Светозар [Hurban-Vajanský, 1847—1916] — известный словацкий романист, сын видного деятеля словацкого возрождения И. Гурбана. Учился в Будапеште, был адвокатом, а затем редактором газеты «Národný poverie»; подвергался преследованиям со стороны венгерского правительства за свои либерально-националистические взгляды.

Г. начал свою лит.-ую деятельность как стихотворец; первые стихи его появились в печати в 1873. Ему принадлежит несколько сборников стихотворений: «Горы и море» (Tatry a more, 1880); «Ирод» (Herodes, 1912); «Стихи» [1890]; «Книга стихов» [1912]. Но в этой области он не достиг значительных успехов. С именем Г. главным образом связан современный словацкий реалистический роман. Из общей массы написанных им рассказов, повестей и романов наиболее выдающимися являются «Летучие тени» (Letace tene, 1883) и «Сухая ветвь» (Suchá ratolest, 1882), переведенные на иностранные языки. Меньшей популярностью пользуются романы: «Пустоцвет» [1894], «Корень и побеги» (Koreň a vyhonky), «Котлины» [1901].

Занимая выдающееся положение среди словацкой буржуазной интеллигенции, Г.-В. сумел с большим мастерством, как в своих рассказах, так и романах, отобразить жизнь буржуазного общества. С особенной любовью он останавливался на близких ему по классу типах «земанов» — словацких средних землевладельцев. Г. известен также как автор красочных очерков и историко-литературных исследований [Životopis (биография) Štefana Moyzesa, 1897].

Библиография: I. Переводы на русск. яз. см.: Гербель Н. В. (ред.), Повесть славян, СПб., 1873; Славянское обозрение, 1892, I, VII — VIII; «Жизнь», 1898, I; «Славянские весты», 1900, IV; 1901, XIX — XXIX; 1904, XXIX; «Славянские известия», 1908, I — III.

II. О Гурбано-Вайанском на русск. яз. см. «Слав. изв.», 1907, VIII; «Русск. филологич. вестн.», 1907; Jakubec J. a Novak A., Geschichte der czechischen Literatur, Pr., 1913; Novak J. a A., Přehledné dějiny české liter., Olomouc, 1922; Pražak A., Slov. přehled, 1909; Machal J., Slovenské lit., Dil. III. М. С.

ГУРЕВИЧ Любовь Яковлевна [1866 —] — беллетрист, лит.-ый критик, театровед, переводчик (псевдонимы — Л. Г о р е в, Н. Н.). В 90-х гг. — участница идеалистического

движения. Близкая символизму, Г. в то же время боролась против антиобщественных тенденций декадентства. В 1891—1898 Г. — издатель и редактор первого органа этого течения — «Северного вестника» (см.). Проза Г. — психологические этюды, преимущественно рисующие переживания современной русской интеллигенции. С 1907 Г. занимается гл. обр. историей и теорией театра. С 1912 была редактором литературно-художественного и критического отдела «Русской мысли». Г. принадлежат переводы «Дневника» М. Башкирцевой, «Стихотворений в прозе» Бодлера, прозаических Мопассана, А. Франса, Стендаля, Шницлера и др., предисловия к русск. изд. Ампа, Мак Орлана, Юнга и др.

Библиография: 1. Плоскогорье, Роман, СПб., 1897; Седок и др. рассказы, СПб., 1904; Критические статьи Г. собраны в об. «Лит-ра и эстетика», М., 1912; Творчество актера, М., 1927 и др.

II — III. Буревич Л., История «Северного вестника», «Русск. лит-ра XX в.», под ред. С. А. Венгерова, т. I (здесь же во 2 т. обширная библиография о Г., сост. А. Г. Фоминим); Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924; Писатели современной эпохи, т. I, изд. ГИХЛ, М., 1928.

ГУРИЕЛИ Мамия [1836—1891] — грузинский писатель. Крупный феодал, князь Гурин (Западная Грузия). В 1851 поступил на военную службу и принимал участие в разных походах совместно с русской армией. В 50-е гг. быстрое разложение помещичьего строя и развитие торгового капитала Грузии произвели резкий перелом в общественных отношениях. Г., воспитанный в феодальной среде и на отживающих традициях родовой знати, не смог приспособиться к потребностям нового, буржуазного общества. Эти обстоятельства обусловили творчество Г., выражающее тоску и меланхолию. Потеря Грузии своей политической независимости (с ее «присоединением» к России в 1801), гибель грузинской государственности еще усиливали в поэзии Г. чувство недовольства современной им жизнью. В ряде своих патристических стихотворений и поэм («Карцкальские горы», «Рашид-Вардан», «Алаверды», «Кобулетская поэзия» и др.) он воспевал свою «разоренную родину» и ее «обиженную и караемую судьбу». [В этом отношении он находился под влиянием Н. Бараташвили (см.) и А. Церетели (см.)]. Единственное утешение Г. находит в исчезнувшей славе родины и в воспоминаниях о грузинской старине. Г. известен также и как переводчик Байрона, Пушкина, Лермонтова и Надсона, под влияние к-рых он часто подпадал, подражая их творческим мотивам.

Библиография: II. Хаканов В., Очерки по истории грузинской словесности, вып. IV, 106, М. Г. Т.

ГУРЛО А. [1892 —] — белорусский поэтик. Р. в крестьянской семье, в г. Копыле, получил начальное образование. В 1911 поступил рабочим на завод «Вулкан» в Ленинграде. В 1917 вместе с ленинградским пролетариатом сражался на Октябрьских баррикадах, а в 1918, как красногвардеец, в одном из боев на Волге был неизлечимо ранен и потерял физическую трудоспособность; после этого он исключительно отдался литературе, журналистике и культурной работе.

Выступив в 1909 в газ. «Наша нива» как типичный крестьянский поэт «нашеневского» направления (см. «Белорусская лит-ра»), Г. современен становится поэтом и фабричного поселка. Такие заглавия, как «Люблю я фабрику пераключку», «Завод», «Думки рабочата», «Раніца у горадзе» и др., нередки в сборниках его стихотворений.

Лирика Гурло преимущественно песенного склада; она захватывает читателя не столько своим художественным оформлением, сколько искренностью и интимностью переживаний, близких трудящимся массам, что объясняется глубокой почвенной связью поэта с этими массами.

Библиография: I. Вышли следующие сборники стихотворений Г.: «Барвенак» [1924], «Спатканьні» [1925], «Суворе» [1926], «Зорьзасць» [1927].

II. Жилунович З., У надзеях над прасторамі, журн. «Польмя», № 4, 1925; Чарнушевич Н., А. Гурло як poeta і грамадзянін, журн. «Маладняк», № 6, 1925.

ГУРМОН Реми, де [Remy de Gourmont, 1858—1915] — французский писатель. В 1889 основал и вплоть до смерти редактировал орган символизма — «Mercure de France». Гурмон — плодовитый и многосторонний писатель. Крупную роль во французской лит-ре сыграли его философские очерки и критические статьи. Философия Г. адогматична и утверждает относительность всего сущего. Эстетические взгляды Гурмона — яркое выражение той тенденции к универсализму, к-рая возобладали во французской литературе конца XIX и начала XX вв. Позитивная наука и художественное творчество сливаются у Гурмона воедино; ему грезится идеал слияния всех проявлений человеческого духа. Г. — один из создателей художественной критики как жанра, но не меньшую художественную ценность имеют его натурфилософские и биологические этюды («Le physique de l'amour», 1908), его лингвистические опыты («Le problème du style», 1893, «L'esthétique de la langue française», 1899 и др.) и историко-литературные работы. Он сочетает большую филологическую и историко-литературную эрудицию с популяризаторским дарованием; являясь, в общем, по своему методу эклектиком, все же дал немало важных для истории литературы труды («Le latin mystique», 1902; «Dante, Béatrice et la poésie amoureuse», 1909; критические издания Теофила де Вио, Сирано де Бержерака, некоторых средневековых памятников, как напр. «Aucassin et Nicolette»). Один из лучших знатоков средневековья, он извлекает отсюда все, что может быть как-либо воспринято эстетом-европейцем XX в. Его «Promenades littéraires» (Лит-ые прогулки, 1904—1914) представляют собой статьи о наиболее ярких лит-ых явлениях всех веков: он пишет о «фейных сказках» и о Бодлере, о Вилье де Лиль Адане, Малларме и Шекспире. Его «Livres des masques» (Книга масок, есть русский перевод) дает много портретов крупнейших деятелей современной ему литературы. «Новые веяния» 10-х годов XX века им уже не были затронуты. В области

эстетических оценок Г. остается верен своему догматизму. Общественные движения и отражение их в литературе Г. игнорирует. Убеденный сторонник искусства для искусства, он выражал взгляды чуждой общественных интересов верхушки буржуазной интеллигенции, материально обеспеченной и пресыщенной, ищущей утонченных впечатлений. Ей, гурманствующей, скользкой по поверхности всех эстетических впечатлений, и потребовалось легкое, утонченное и жизнерадостное мировоззрение, ни к чему не обязывающее, и эстетика, согласно которой искусство — только один из видов наслаждения. Таким мировоззрением проникнуты и художественные произведения Г. И здесь в центре — ощущения. В своей лирике он чрезвычайно конденсирует гаммы цветовых и звуковых ощущений; песенность, повторы, метафоры играют у него большую роль; лучшим его лирическим произведением является «Le livre des Litanies» [1891], где сгущенная эротика сочетается с ярким патетизмом. Стих Гурмона часто переходит в ритмованную прозу с «припевами». В его новеллах («Couleurs», «Choses anciennes», 1907) и романах («Les chevaux du Diomède», 1896, «Sixtine», 1896, «Sœur virginal», 1907) приемы стихотворного языка доминируют («prose artistique»), действие сосредоточено вокруг нескольких эпизодов, связанных с теми или иными ощущениями (как например цвета в «Couleurs»); чрезвычайно большую роль и здесь играет эротика, порою весьма рискованного свойства. Влияние Г. на лит-ру огромно, но он не создал школы; его писания гораздо большее воздействие оказывали на пассивно воспринимающего читателя, нежели на писателей-символистов, для которых он был прежде всего организатором и философию которых выражал в своих этюдах.

Библиография: 1. Главнейшие произведения Г., кроме указанных: 1. Философия: La culture des idées, 1903; Le paganisme éternel (Вечное язычество), 1903; Promenades philosophiques, 1905; Épilogues: réflexions sur la vie, 1909; Dans la tourmente, 1916. 2. Эстетика, критика, история лит-ры: Le chemin de velours, 1902; La poésie populaire, 1910. 3. Лирика: Hiéroglyphes, 1886; Simone, 1907. 4. Новеллы и романы: Merlette, 1889; Une nuit à Luxembourg, 1892; Le songe d'une femme, 1901; Proses moroses, 1903; Le pèlerin du silence, 1908; Lettres d'un satyre, 1913. Русские переводы: Леда и Диктононда, Ивтим, роман в письмах, перев. под ред. А. Волянского, изд. «Посев», СПб., 1909; Цвета, русский перев. Вильянской, с предисл. З. Венгеровой, М., 1910 («Универс. биб-ка»); Книга масок, под ред. М. Волопина, изд. «Грядущий день», СПб., 1912.

II. Г. А., Живое слово и клише, «Русск. мысль», 1902, XI (по поводу статей Рема де Гурмона о стиле); Луначарский А. В., Реми де Гурмон, газ. «Киевская мысль», 1911, № 258; Его же, Гурмон и Кронан, газ. «День», 1915, № 302; Его же, Этюды критические, Зап.-европ. литература, М., 1925; Coulon Margel, La complexité de Remy de Gourmont, «Mercur de France», 1909; Его же, Remy de Gourmont (ibidem, anruet, 1910); Эссе о Реме, La femme et le sentiment de l'amour chez Remy de Gourmont, 1923; Le grand-Chabrier, Remy de Gourmont et son œuvre, 1926; Эссе о Реме, Remy de Gourmont et son œuvre, 1927.

III. Querlon P., de, Remy de Gourmont: biographie, suivie d'une bibliographie, 1923. А. Шабад

ГУСЕВ-ОРЕНБУРГСКИЙ Сергей Иванович [1867 —] — писатель. Р. в Оренбурге, в купеческой семье. Учился в семинарии, после чего был священником в одной из мордовских деревень. Первый рассказ Г.-О.

(«Самоходка») был написан в 1893. После шестилетнего пребывания сельским священником Г.-О. снимает с себя сан и окончательно становится профессионалом-писателем — изобразителем жизни провинциального духовенства и крестьянской бедноты. По формальному характеру своего творчества Г.-О. является в значительной мере продолжателем бытописательской народнической традиции, к-рая впоследствии перемещается с более новыми и даже модернистскими влияниями. В социально-тематическом отношении Г.-О. берет для себя отправной точкой рассказ Гл. Успенского «Неизвестный» (история диакона, ищущего смысла жизни и постигнувшего несправедливость общественных отношений). «Добрый пастырь» открывает первый том его рассказов, а дальше этот образ пастыря варьируется и в ряде других произведений [«Отец Памфил», сельский поп (в рассказе «Коноград»), отец Гедеонский («Миша»), отец Илья («Капитан Кук»), рассказ «Идеалист»]. Отрицательные стороны жизни духовенства Г.-О. хотя и захватывает, но недостаточно широко. Произведения Гусева-Оренбургского из крестьянской жизни («Агасфер», «Сквозь преграды», «Где ветлы стояли», «Последний час» и др.) не вносят ничего нового после народнической беллетристики, посвященной жизни крестьян. Кроме того нередко изображаются деревенские персонажи в тонах сгущенного сентиментализма (рассказ «На родину»). Лучшим произведением Г.-О., к-рым он обратил на себя внимание лит-ой критики и современных ему читателей, является повесть «Страна отцов», написанная осенью 1904 (напечатана в IV т. сб. «Знание», СПб., 1905), т. е. в эпоху нарастающего революционного подъема. Здесь Г.-О. изображает переживания попа Ивана на фоне широкой картины развивающегося хищнического капитализма в одном из крупнопромышленных центров восточной окраины. Крупный капиталист-хищник Широкозадов, озлобленное, ограбленное им, обнищавшее крестьянство, волнения рабочих города, готовых на стачку, рабочая демонстрация, — вот тот фон, на к-ром показан уход учащейся молодежи, детей алчных черносотенных попов — в стан борцов за права трудящихся. К сожалению и это произведение Г.-О. грешит не только публицистикой, призванной притти на помощь там, где нехватает силы изображения, но и риторикой, хотя и поданной с самыми благими намерениями. Процесс превращения попа Ивана — самодовольного кулака в рясе на первых страницах повести — в обличителя лживости духовенства и в человека, учающего из этого лагеря лицемеров православия, — художественно слабо мотивирован. Но все же необходимо сказать, что в свое время повесть «Страна отцов» имела, хотя и временное, но большое общественно-агитационное значение. Минув ряд произведений писателя, где указанные нами недостатки принимают еще более отчетливый характер, упомянем повесть «Призраки», полную

искренности и правдивости. В 1923 Г.-О. выпустил книгу о погромах во время гражданской войны на юге, ценную по богатству фактического материала. В настоящее время Г.-О. живет в Америке, где редактирует журнал «Жизнь».

Библиография: 1. Рассказы Г.-О., 3 тт., изд. «Знание», СПб., 1903 — 1910; Собр. сочин. Г.-О. [1893 — 1916], изд. «Жизнь и знание», тт. I — XIV. Кроме того т. XV («Борьба» и другие рассказы), изд. «Жизнь и знание», М., 1918; Страна отцов, Гиз, М., 1923; За свободу, Повесть в стихах, изд. Казанск. губ. ком. РКП, Казань, 1919; Вирровая книга, Харбин, 1922; В Краевой Москве, Пьеса в 4 д., Харбин, 1922; Книга о погромах на Украине в 1919, ред. и послесловие М. Горького, Гиз, М., 1923.

II. Веселовский Ю., Замкнутый мир, «Вестн. знания», 1903, IX; Коробка Н., Из глухого угла, «Образование», 1904, III; Неведомский М., О современном искусстве, «Мир божий», 1904, VIII и X; Коробка Н., Страна отцов, «Вестн. и библиограф. самообразования», 1905, XV; Фриче В., Очерки современной литературы, Новая жизнь, «Правда», 1905, IX—X; Редько А., Литературные наблюдения, «Русское богатство», 1905, X; Богданович А., Годы перелома, СПб., 1908; Луначарский А., О XXIII сб. «Знание», «Лит. распад», т. II, 1909; Львов-Рогачевский В., На диком мустанге, «Наша паря», 1910, V—VI (и в сб. критич. статей: Снова накануне, М., 1913); Гусев-Орбургский, Писатели о себе, «Новая русская книга», 1922, VII.

III. Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Л., 1924; Егоров же, Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928; Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, изд. 4-е, ред. Н. К. Пякеева, Гиз, М., 1928. И. Кубиков

ГУСЕЙН-ЗАДЭ-АЛИ-БЕК — турецкий писатель, поэт и публицист. Родился в г. Саян, в семье крупного ахунда. Высшее образование получил в Петербурге. Г.-З. является одним из первых деятелей печати и идеологом турецкой крупной буржуазии Азербайджана. Созданные им газета «Хаят» (Жизнь) и журнал «Фиюзат» (см.) сделали самыми влиятельными и организующими изданиями азербайджанской буржуазной общности после революции 1905. В противоположность реалистически-народнической литературной школе, созданной Мирза Фатали Ахундовым (см.), Г.-З. возглавлял романтическую школу, к-рая находилась под сильным влиянием танзиматской (см.) литературы. Последняя по языку и содержанию была доступна только высококвалифицированному читателю.

Г.-З. известен как переводчик «Фауста» и автор статей в «Фиюзате». Как поэт Г.-З. не отличается значительным талантом, но его политико-философские статьи написаны яз. художника. Основным лозунгом Г.-З. было национальное самоопределение в рамках халифата и ислама [«Мы должны стать по убеждению мусульманами, по внешности френгами (людьми Запада), а по идеям — европейцами»].

Задолго до революции Г.-З. уехал в Турцию, где живет до сих пор, занимая кафедру на медицинском факультете Константинопольского университета.

Библиография: Журнал «Фиюзат», 32 №№, Баку, 1906; газета «Хаят», 1905—1908. Али Навим

ГУСЕЙН-САДЫН [1887 —] — современный турецкий писатель. Первые критико-публицистические статьи его появились в печати после революции 1905 года, в журналах Баку, где он был одно время наборщиком.

В своих рассказах Г.-С. разоблачает лицемерие националистической муссаватистской партии, к которой он сам когда-то принадлежал, вскрывает сущность мелкой буржуазии и отражает борьбу молодежи со старым бытом. Г.-С. принадлежит к левопутническому крылу азербайджанской литературы (см. «Тюркская лит-ра»).

Библиография: Сеид-Гусейн, Ени-Хаат-Иолунда, Сб. рассказов, Аггя, Баку, 1928; Рассказы в журналах «Маариф-ва-Медениет», «Икляб ва-Медениет», «Шарк Кадымы» (Баку, за 1927/28). А. Н.

ГУТТЕН Ульрих, фон [Ulrich von Hutten, 1488 — 1523] — немецкий гуманист. Происходил из старинного рыцарского рода. Вел деятельную, полную приключений жизнь.



Был студентом, странствующим поэтом, придворным, воином. В 1522 Г. стоял вместе с Ф. фон Сикингеном во главе восстания мелкопоместного дворянства, деградировавшего в условиях развивавшегося капитализма. Восстание ставило своей целью возродить разрушаемый торговым капиталом феодализм. Однако движение не было поддержано широкими кругами дворянства, приспосаблившегося к капиталистическим условиям, и окончилось неудачей. Сикинген пал в битве, Г. пришлось бежать в Швейцарию, где он вскоре и умер.

Если идеи Г. — идеи о восстановлении «доброе старого времени» не находили отклика у дворянских, тем более бюргерских читательских масс, то Г. как сатирик, памфлетист — враг папского Рима, был весьма популярен.

Г. рано обнаружил свои гуманистические склонности. В одном из первых своих произведений, в стихотворении «Nemo», он громил схоластическую науку; когда же возгорелась борьба между Рейхлином и обскурантами, Г. решительно стал на сторону великого гуманиста, написав в прославление последнего стихотворение «Триумф Каппиона» [1517], и принял участие в составлении «Писем темных людей» (Epistolae obscurorum

virogum, 1515 — 1517, см.) главным образом их второй части.

В 1515 герцог Ульрих Вюртембергский убил двоюродного брата Г. Г. публикует против герцога «Речи» и диалог «Phalarismus» [1517], причем в этих произведениях впервые выступает в качестве политического трибуна. В лице герцога Вюртембергского он нападает на княжеский абсолютизм вообще, на политическую форму, развившуюся на почве торгового капитала. В диалоге «О придворной жизни» Г. весьма мрачными красками рисует жизнь мелкого тирана и его приближенных.

К 1520 — 1521 годам относятся самые замечательные произведения Гуттена — его знаменитые сатирические диалоги в стиле Лукиана: «Фортуна», «Лихорадка» I и II, «Вадиск, или римская троица», «Зритель» [1520], «Истребитель булл», «Советчик» I и II, «Разбойники» [1521]. Написанные сперва на латинском, они вскоре были переведены автором на немецкий яз., для того «чтобы они стали доступны и простому человеку». Деятели реформации отнеслись к ним восторженно. Впрочем диалоги не были продиктованы Г. его особой привязанностью к протестантскому движению, которое он расценивал в качестве чисто религиозного. Проблемы веры мало занимали Гуттена, склонявшегося к гуманистической аргументации. Главный объект сатиры Г. — папский Рим, способствующий капиталистическому переорождению Германии, содействующий усилению княжеского абсолютизма и ослаблению центральной императорской власти, католическое духовенство, развратное, тупое, ожиревшее от безделья. В этих диалогах, проникнутых волнующим сарказмом, Г. обнаруживает свой огромный сатирический темперамент. Наиболее значителен диалог «Вадиск, или римская троица». Вадиск, побывавший в Риме, сообщает своему приятелю Эрнгольду: тремя вещами торгуют в Риме — Христом, священническими местами и женщинами. Три вещи в избытке в Риме: проститутки, попы и писцы. Три вещи, напротив, изгнаны из Рима: простота, умеренность и благочестие. Трех вещей желает всякий в Риме: коротких обедов, старого золота и сладострастной жизни. Напротив, о трех вещах там неохотно слушают: о всемирном соборе, о преобразовании духовенства и о том, что немцы начинают уметь, и т. п. Выслушав рассказ Вадиска, Эрнгольд восклицает: «Теперь я ясно вижу, что Рим — источник всякой заразы, океан всех пороков, клоака всяческого нечестия и что к уничтожению этой заразы должны быть направлены усилия всех честных людей в Германии».

Диалоги «Зритель» и «Разбойники» содержат критику буржуазного строя, враждебного Г., идеологию мелкопоместного дворянства, и апологию феодальной старины. Ростовщики, купцы и юристы стали хозяевами жизни. Германию объяла страсть к наживе. Купцы ввозят в страну экзотические пряности, предметы роскоши, содействуя тем

самым распространению изнеженности и порочной жизни. Повсюду торжествуют обман, сладострастие, трусость. Города — очаги заразы. Отвергая настоящее, Г. прославляет эпоху натурального хозяйства, когда не знали денег, когда умеренность, храбрость и прямота были распространеннейшими добродетелями, когда дворяне были господами в своих замках и потребляли только то, что производилось в их поместьях. Г. призывает вернуть это время, восстановить на почве феодального строя единую германскую империю.

Г. — писатель-агитатор. Заставить массы действовать — цель его лит.-ой деятельности. Все произведения Г. насыщены страстным ораторским пафосом. Форма, которой он с особым блеском владеет, — речь, инвектива, диалог. Его стихотворение «Новая песня» (Ain new Lied, 1521 г.), которое начинается словами девиза Г.: «Я решился...» (Ich hab's gewagt mit Sinnen...), — значительное явление в истории ораторской лирики.

Библиография: Г. Полное собр. сочин. Г. издано Бёкингом (Böcking, Lpz., 1859 — 1862, 5 тт., с дополнением, заключающим в себе «Erist. obsc. vir.» и обстоятельные к ним примечания, 1864 — 1870); перевел их в «Index bibliographicus Huttenianus» Бёкинг [1858]; на русск. яз. см.: Письма темных людей, перев. Н. Куна в «Источниках по истории реформации», изд. Моск. женск. высших курсов, в. II, М., 1907; Диалоги, перев. и переклад В. Протопопова, там же, в. I, М., 1906.

П. Биография Г. написана Штраусом: «U. v. Hutten», Lpz., 1858 — 1860; нов. изд., 1914; Бони, 1895 (русск. перев. под ред. Радлова, изд. Л. Пантелеева, СПб., 1896); Фриче В. М., «Защитника доброго старого времени в эпоху реформации», «Русская мысль», 1903, VI; T z a m a t ó l s k i, Ulrich v. Hutten's deutsche Schriften, Strassburg, 1891; Geiger L., Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland (в сб. Оукена, 1882; см. вторую часть этого сочинения, переведенного на русск. яз.: «Немецкая гуманизм», изд. О. Половой, СПб., 1899); Voigt, Ulrich v. Hutten in der deutschen Literatur, 1905; Jordan G. F., Hutten als Vorläufer unserer Zeit, 1908; Kalkoff P., Ulrich von Hutten und die Reformation, 1920; Gundolf F., Hutten, Klopstock, Arndt, 1924; Gewerstoek O., Lucian and Hutten, 1924; Kalkoff P., Hutten's Vagantenzeit und Untergang, 1925.

В. Плуринев

ГУХ Рикарда [Ricarda Huch, 1864 —] — современная немецкая писательница, примыкает к неоромантизму; в первый период своего творчества она, в противовес натурализму, проповедывала уход от действительности. Основная тема ее романов — гибель, под натиском новой буржуазии, купеческой аристократии старых торговых городов. В романе «Erinnerungen von Rudolf Ursleu dem Jüngeren» (Воспоминания Рудольфа Урслея Младшего, 1893) — герой — сын гамбургского патриция — после бурной жизни и гибели его рода переходит в католичество и находит покой в монастыре. В другом неоромантическом романе — «Aus der Triumphgasse» (С Триумфальной улицы, 1901) — описывается, порой натуралистическими приемами, жизнь обездоленных в переулке «Triumphgasse», но основное и здесь, как и в романе «Vita — Somnium breve» (Жизнь — короткий сон, 1902), — переживание разорившегося патриция, хвалебный гимн красоте и прославление стихийных сил (Urkräfte) жизни. В этот период Г. также написала свои известные историко-литературные работы — «Blütezeit der Romantik» (Расцвет романтизма, 1899) и «Ausbreitung und

Verfall der Romantik» (Распространение и распад романтизма, 1902) и стихи — «Gedichte» [1891 и 1894] и «Neue Gedichte» [1907]. От современности Г. затем обратилась к миру минувшего, к христианскому средневековью, написав ряд исторических романов и повестей. В них Г., как отчасти уже в первых романах, не является типичной представительницей неоромантизма; характернейшая черта ее творчества — борьба романтизма и реализма — здесь выявляется яснее. Усиление реалистических элементов особенно явно в маленьких, мастерски написанных рассказах — «Der Mondreigen von Schlaraffis», приближающихся к новеллам Г. Келлера и К. Ф. Мейера. Но под реальностью Г. понимала «героическую» реальность. Героев губит их демон [«Wallenstein», 1915, «Luthers Glaube» (Вера Лютера), 1916]; идея, которой они служат, переносится в сферу символически возвышенного («Federigo Confalonieri», 1910). Сюжет остается романтическим, но тенденции к реализму скажутся так сильно, что Г. кладет в основу своих исторических романов — «Verteidigung Roms» (Защита Рима, 1906 г.), «Kampf um Rom» (Борьба за Рим, 1908) — тщательно обработанные исторические данные; то, что должно было стать историческим мифом, в процессе обработки слагалось из реалистических деталей. Однако основным движущим моментом является романтический демонический образ, отрицание рассудка и организованного действия. Гух защищает Гарибальди против Мадзини, Лютера — против Цвингли, Бакунина — против К. Маркса [«Michael Bakunin und die Anarchie» (Бакунин и анархия), 1923]. В соответствии с этими противоречиями своего творчества Г. с особенной любовью повествует о таких эпохах народных движений, как итальянское национальное движение и 30-летняя война в Германии [«Der grosse Krieg in Deutschland» (Великая война в Германии), 1912 — 1914], т. е. эпохах, когда действительность переплетается с легендой. И наконец в третий период своего творчества Г. становится патриоткой и верующей протестанткой и превращает стихийные творческие силы, о которых она говорила раньше, в божественные, как первоисточник всякого творчества [«Der Sinn der Heiligen Schrift» (Смысл Священного писания), 1919; «Entpersönlichung», 1921; «Vom Wesen des Menschen, Natur und Geist» (О сущности человека, природы и духа), 1922; «Der wiederkehrende Christus» (Возвращающийся Христос), 1926]. Бесконечное, свободное развитие общества противопоставляется капиталистическому прогрессу. — Как рассказчица Г. считается одной из лучших в современной немецкой буржуазной литературе.

Библиография: I. Дело доктора Деруги, перев. П. С. Берштейн и Т. Н. Жармувской, под ред. А. Р. Горюфельда, изд. «Время», Л., 1926.

II. Gottlieb Elfriede. R. Huch. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Lyrik, 1914; Walzel O., R. Huch. Ein Wort über Kunst des Erzählens, 1916; Gilischewski E. v., Das Schicksalsproblem bei Huch, 1925; Goebel H., R. Huch, 1926. Ф. Шиллер

ГУЦКОВ Карл [Karl Gutzkow, 1811—1878] — немецкий писатель, главный представитель «Молодой Германии». Сын придворного слуги, он провел свои юные годы в Берлине, где имел возможность наблюдать первые зачатки будущего индустриального города. Его лит-ое образование базировалось на последних произведениях классицизма и позднем романтизме. Июльская революция во Франции и ее отзвуки в Германии возбудили в Г. интерес к политической жизни и сочувствие делу пробуждающейся буржуазии, и он начал все более и



более поддавать под влияние публицистики Л. Бёрне. В 1831 году Г. переехал в Южную Германию, где в то время происходила борьба вокруг требований, выдвинутых либеральной буржуазией. Здесь он становится «адъютантом» националистического демократа-буржуазного В. Менцеля и сотрудником его «Лит-ого листка» — «Literaturblatt» [1832 — 1834]. Но по мере того как Г. знакомится с идеями прогрессивной буржуазии по произведениям Бёрне и Гейне, а также утопического французского социализма (Сен-Симон, Ламенэ, Ж. Санд и др.), он отходит от романтико-националистического мировоззрения и становится глашатаям складывающейся идеологии немецкой революционной буржуазии, пропагандируя свободу совести, личности, печати, эмансипацию женщины и т. п. В романе «Maha Gura, Geschichte eines Gottes» (Maha Gura, история одного бога, 1833) он восстает против церковно-религиозных верований, а в следующем своем знаменитом, хотя и слабом романе «Валли сомневающаяся» (Wally die Zweiflerin, 1835) он излагает мысли об эмансипации плоти и свободной любви в духе Ж. Санд и Байрона. В это же время Гукцов вместе с другими представителями молодой литературы собирается издавать журнал «Deutsche Revue» (Немецкое обозрение), но Менцелю, объявившему «Валли» произведением антиморальным, посягающим на основы

христианского государства и церкви, удалось натравить реакционные германские правительства на писателей так наз. «Молодой Германии». В 1835 Союзный совет запретил все их произведения (не только вышедшие, но и те, к-рые когда-либо будут написаны), а Г. даже пришлось сидеть за свою «Валли» три месяца в тюрьме. Написанное там сочинение «Zur Philosophie der Geschichte» (К философии истории, 1836) означает известный перелом в творчестве Г. в сторону примирения с существующим. После отбытия наказания он оказался во главе «Молодой Германии». Осенью 1836 начал издавать «Frankfurter Börsenzeitung» (Франкфуртскую биржевую газету), а когда она в начале 1837 года прекратила свое существование, превратил ее приложение «Телеграф» в самостоятельный орган, издание к-рого с 1838 перешло к известной фирме «Гофман и Кампе» в Гамбурге. Годы редактирования этого журнала [1838 — 1842] являются апогеем славы и литературно-общественной деятельности Г. Он сумел собрать вокруг себя наиболее талантливых представителей молодой немецкой лит-ры (в их числе был и молодой Ф. Энгельс), образовав так наз. «праворейнскую» группировку «Молодой Германии», приверженцев Бёрне, которую противопоставлял «леворейнской» (Мундт, Лаубе и др. — сторонники Гейне). Но Г. не понимал движущих сил революционно-буржуазной мысли (левогегельянского движения), и спор «Молодой Германии» выродился в литературную склоку. Г. попытка было оздоровить движение ремесленным коммунизмом Вейтлинга, но вскоре вообще ушел со сцены общественной жизни.

Основная заслуга Г. — в создании немецкой буржуазной драмы («Werner», 1840, «Ottfried», 1854, и др.). В «Richard Savage» [1839] он восстает во имя буржуазной свободы против угнетения бюргерства; в «Patrikub» [1843] — против княжеского деспотизма; в главной и лучшей своей драме «Uriel Akosta» (Уриэль Акоста, 1847), переведенной на все европейские языки, Г. защищает свободу мысли от гнета церкви, в других он восхваляет буржуазные добродетели и патриотизм [отметим здесь его «Wullenweber», 1848, «Zopf und Schwert» (Косица и меч), 1844, «Pugatscheff», 1846, «Das Urbild des Tartüffe» (Прообраз Тартюфа), 1847].

В революции 1848 Г. не принимал активного участия; уже с 1852 — 1862 он издает журнал «Unterhaltungen am häuslichen Herde» (Беседы у домашнего очага) в жанре вымышленной им когда-то литературы для семейного чтения. От драмы Г. теперь переходит к роману, к жанру, который был им надолго оставлен после «Blasedow und seine Söhne» [3 тт., 1838]; он — пионер реалистического стиля, отражающий настроения разочарованной революцией либеральной интеллигенции. Так в грандиозной картине немецкой общественной послереволюционной жизни — «Die Ritter vom Geiste» (Рыцари духа, 1850 — 1852) как господствующие,

так и угнетенные классы изображены испорченными и вся надежда возложена на интеллигенцию, «на рыцарей духа». В другом обширном романе «Der Zauberer von Rom» (Римский волшебник, 9 тт., 1858 — 1861) Г. указывает на опасность, грозящую со стороны католицизма. Но дальнейшие его романы, напр. «Hohenschwangau» [1867], очень слабы. Как немецкая либеральная буржуазия, так и ее идеолог Г. примиряется после 1848, из страха перед пролетариатом, с реакцией и становится противником рабочего движения, социализма и коммунизма; этот «человеколюбивый демократ» теперь советует «ответить на требования рабочих винтовкой наготове». И бывший борец за свободу мысли заключает мир с протестантской церковью. Таким образом Гущков прошел все стадии развития немецкой либеральной буржуазии, отражая в своем обширном художественном творчестве смену последних проявлений классицизма и романтизма буржуазной драмой и реализмом.

Библиография: I. Вернер, или сердце и смерть, Драма, перев. Н. П. М., «Пантеон», 1842, V—XII; Нероя, Трагикомед., перев. Бруниана В., «Вестн. Европы», 1863, III, V—VII; Дети Песталоцци, Роман, СПб., 1870; Немецкое общество после франко-прусской войны, «Вестн. Европы», 1877, VIII—X; Рыцари духа, Соц.-полит. и бытовой роман в 3 тт. и 9 кн., СПб., 1871; Сквозь мрак в свету, Повесть, «Отеч. запiski», 1870, IX—XI; Фриц Эльродт, Роман, СПб., 1872; Уриэль Акоста, перев. Вейтлинга П. И., «Отеч. запiski», 1872, II, XI, XII (отд. изд. Ледерле, СПб., 1895; изд. «Вятск. г-ва», СПб., 1910; изд. Снармуата (4-е), СПб., 1905; Газ, 1920 (Театр. отд. НКРП), с предисл. П. С. Юганя; Пугачев, П., 1918; Gesammelte Werke, 12 Bde, 1870 — 1878; Reihe dram. Werke, 4 Bde; Поля. собр. сочин., 20 тт., 1890; Избран. сочин., Н. Hauben, 12 тт., 1903; изд. Gensel, 2 тт., 1908; изд. P. Müller, 4 тт., 1911.

II. В. М. Р., Из истории немецкой литературы XIX в., «Русск. мысль», 1890, VIII; Брандес Г., Главные течения литературы XIX в. Немецкая литература, М., 1881 (и в собр. сочин. изд. «Просвещение»); Фогт М. и Кох М., История немецкой литературы от древнейших времен до настоящего времени, СПб., 1901; Фриче В. М., Немецкие писатели и франко-прусская война, «Голос минувшего», II, 1915; P. G. e. i. s. s. J. o. h. D. Das Junge Deutschland, 1892; Н. o. u. b. e. n. H., Studien über die Dramen K. Gutzkows, 1899; E. g. o. j. e. K. Gutzkow-Kunde, 1901; E. g. o. j. e. K. Gutzkow. Leben und Schaffen, 1908; S. a. s. e. l. m. a. n. n. A., K. Gutzkow. Stellung zu den religiös-ethischen Problemen seiner Zeit, 1909; D. r. e. s. c. h. J., Gutzkow et la jeune Allemagne, 1904; M. e. t. i. s. E., K. Gutzkow als Dramatiker, 1915; M. a. e. n. n. e. r. L., K. Gutzkow und der demokratische Gedanke, 1921 (и многочисленные работы на немецком и русск. яз. о «Молодой Германии»); S. c. h. i. n. n. e. r. O. P., Women in the life and work of Gutzkow, 1924; P. a. l. g. e. n. R., Hebbel and Gutzkow, 1925. Ф. Ш. Шиллер

Гьётвай Иоганн [Janos Gyetvai, 1890 —] — венгерский пролетарский писатель. Г. начал свою лит-ую деятельность еще до войны 1914 — 1918 в центральном органе соц.-дем. партии («Nepszava»). Первые его небольшие рассказы проникнуты духом этического социализма. Во время пролетарской диктатуры в Венгрии Г. был активным деятелем революции. После падения рабочей власти он эмигрировал в Вену, затем работал в Чехо-Словакии и в Германии. В настоящее время живет в Америке. Г. — один из первых венгерских писателей-эмигрантов, пытавшихся создать реалистические образы революционной борьбы венгерского пролетариата и крестьянства. Первые работы этого периода — в том числе изданная в Германии повесть «An der Spitze der Bauern» (Во главе крестьян, 1924) — являются для писателя переходным этапом его развития. В них еще немало

романтики, немало абстрактный; и встречаются даже и мистически обобщенные настроения. Вторая вышедшая на немецком яз. книга Г. «Eine Nacht» (Ночь, 1926) уже в более ясной, сильно драматизированной форме повествует о июльской контрреволюции в Будапеште. Тема последней работы Г. — пролетарская диктатура в Венгрии и события последующего белого террора. В этом романе («Adam Peter», N.-Y., 1928) автор окончательно освободился от всяких романтических пережитков и дал сильное реалистическое произведение.

ГЭЙЛ Зона [Zona Gale, 1874 —] — американская писательница и драматург (песни «Miss Lulu Bett», 1921, «Соседи», 1914) и поэт («Тайный путь» — «The secret Way», 1921). В своих наиболее известных произведениях — «Городок Фрэндиш Виллэдж» (Friendship Village, 1908) и «Любовные истории из жизни Фрэндиш Виллэдж» (Friendship Village Love Stories, 1909) — Г. поэтизирует мелкобуржуазный быт, особое внимание уделяя семейным отношениям. В «Прологе жизни» (есть в русском переводе) Г. обнаруживает слабую попытку понять социальные противоречия, но основный и в этом романе попрежнему остается изображение семейного быта. Вместе с Э. Уортон, Б. Таркингтон, Э. Фербер и др. Г. принадлежит к группе писателей, выражающих психоидеологию консервативной мелкой буржуазии.

Библиография: I. Пролог жизни (Preface to a life), Роман, перев. З. Выгодской, под ред. Д. М. Горфинкеля, изд. «Прибой», Л., 1928; Romance Blind, 1906; The Loves of Pelles and Etarre, 1907; Mothers to Men, 1911; Christmas, 1912; Heart's Kindred, 1915; A daughter of Tomorrow, 1917; Birth, 1918; Peace in Friendship Village, 1919; Miss Lulu Bett, 1920; The Secret Way, 1921; Faint Perfume, 1923; Portage, Wisconsin, and other essays, 1928.

ГЭМИНГУЭЙ Эрнест [Ernest Hemingway] — американский писатель, принадлежит к группе послевоенных писателей-упадочников (Стейн, Р. Мак-Альман, Д. Герман, Т. Уайльдер, К. Эйкон, В. Ривер, Г. Раймен и др.), выступивших против художников-реалистов (Драйзер, С. Льюис и др.) с требованиями независимости искусства от общества, с отказом от социального содержания. Как сформулировал Клифтон П. Фэдмэн, писатель «должен быть всецело занят разрешением чисто эстетических проблем, возникающих в самом процессе творчества». Настроения упадочничества, противопоставление безыдейного искусства социальным произведениям художников-реалистов обусловлены разложением мелкой буржуазии, тем более ощутимым, что упадку предшествовал краткий период подъема мелкобуржуазного радикализма после войны.

Первые книги Г. — «Потоки весны» (The Torrents of Spring) и «В наше время» (In our Time) — прошли незамеченными, ибо появились еще в тот период, когда радикализм уже начал спадать, но еще не уступил места настроениям упадочничества. Более поздний роман Г. — «Солнце так же всходит» (The Sun also rises, 1926, английское издание «Fiesta») — сразу выдвинул его в первые ряды нового поколения писателей. Г. обращается в этом романе к быту посетителей баров и

ресторанов. Его герой — проститутки и люди, все существование которых сводится к вину и женщинам. Писатель перенасыщает роман описанием бесконечных деталей отельно-ресторанного существования. Действительность берется в ее мелочах, к которым Гэмингуэй относится, как к чему-то существенному для художника, изображение быта сводится к внимательному и подробному перечислению марок вин, рецептов и отличительных свойств коктейлей, стоимости поездов и т. д. Продолжая свою галерею пьяниц и бездельников в книге рассказов «Мужчины без женщин» (Men without Women, 1927), Г. пытается расцветить ярким диалогом психологическую бесцветность и общий фон их бессодержательного существования, вводит в сказ парадоксы, оксюмороны, неожиданные сравнения, но все эти приемы не могут скрыть его творческой опустошенности; слова Г. Штейн — «Вы все — погибшее поколение», взятые эпиграфом к книге «Солнце так же всходит», получают свою особую выразительность в свете этой его последней книги.

Библиография: I. In our time, Stories, 1925; Sun also rises, 1926; Torrents of Spring, A romantic novel in honor of the passing of a great race, 1926.

II. Новые тенденции в американской литературе, «Вестник иностранной лит-ры», 1928, № 7; Гольд М., Три школы американской литературы, там же, 1928, № 11; Мишо Р., Новейшие течения в американской литературе, «На лит-ом посту», 1929, № 8; The End of Art by J. W. Crutch, «Nation», v. 125, № 3254, p. 548, 1927. С. Динамов

ГЭНДЗИ-МОНОГАТАРИ [Повесть о Гэндзи] — роман, один из лучших образцов придворно-аристократической лит-ры Японии Хэйанского периода [IX — XII века христ. эры]. Автор — фрейлина Мурасаки Сикибу. Основу фабулы повести составляет эротическая биография Гэндзи — побочного сына императора. Выбор темы (любовные авантюры героя, томящегося от безделья вельможи) и фона (дворцовый мирок конца X века) всецело отвечал «социальному заказу» придворной аристократии, которой приелись наивные «моногатыри» — повести со сказочными фабулами. Роман представляет собой цепь новелл, каждая из которых излагает отдельный эпизод из эротической практики Гэндзи — японского Дон-Жуана, во времени на много опередившего своего западного брата. Автор с большим тактом сохраняет позу невозмутимого биографа, чуждого морализирования или идеализации. На протяжении 44 частей (весь роман состоит из 54 частей) герой с изысканно скучающим видом покоряет всех попадающихся ему под руку женщин, начиная с податливых сановных дам и кончая дворцовыми служанками. Этот любовный мартиролог дает возможность автору показать галерею женских типов хэйанского придворного мира. Герой не наделен особой разборчивостью: от наложницы своего отца он идет к юной фрейлине, затем к даме, у коей «нос большой и красный, отвратный, как у слона», затем к сановой 58-летней старухе и даже пытается соблазнить свою приемную дочь-подростка. Роман сугубо реалистичен, сюжет развивается очень медленно (этому способствует

язык романа — жеманный церемонный язык фрейлин того времени). Повседневный быт хэйанских аристократов и праздная упадочная атмосфера дворцового квартала переданы с большим и изысканным мастерством. Роман переведен на ряд европейских языков, в том числе и на русский (частично). См. «Японская литература».

Библиография: П. Конрад Н., Повесть о Гандзи, блестящем принце, журн. «Восток», кн. IV, 1924; Его же, Мураками Сякбу, Вечерний лик, журн. «Восток», кн. V, 1925; Его же, Японская литература в образах и очерках, т. I, Л., 1927; Maximilian Müller Jabusch, Die Abenteuer des Prinzen Genji, München, 1912. P. K.

ГЮГО Виктор Мари [Victor Marie Hugo, 1802 — 1885] — великий французский поэт и романист, глава французских романтиков. Г. ведет свою родословную от трудовой мелкобуржуазной семьи, высоко поднявшейся по социальной лестнице в эпоху Первой империи. Его отец стал генералом наполеоновской армии, следуя традициям патриархального французского купечества, его мать — дочь судовладельца, была роялистка-католичка. Раннее детство Г. протекает в Марселе, на Корсике, на Эльбе (1803 — 1805), в Италии (1807), в Мадриде (1811), где проходит служебная деятельность его отца и откуда семья каждый раз возвращается в Париж. С 1814 по 1818 учится в лицее «Людовика Великого». 14 лет (1816) начинает творить. Пишет свои неопубликованные трагедии: «Yrtaïne» и «Athélie ou les Scandinaves», драму «Louis de Castro», переводит Вергилия, 15 лет (1817) уже получает почетный отзыв на конкурсе Академии за стихотворение «Les avantages des études», в 1819 — две премии на конкурсе «Jeux Floraux» за поэмы «Vierges de Verdun» и «Rétablissement de la statue de Henri III», положившие начало его «Легенде веков», затем печатает ультрароялистическую сатиру «Телеграф», впервые обратившую на него внимание читателей. В 1819 — 1821 издает «Conservateur littéraire», лит-ое приложение к роялистическому католическому журналу «Le conservateur». Заполняя сам под различными псевдонимами свое издание, Г. опубликовал там «Оду на смерть герцога Беррийского», надолго установившую за ним репутацию монархиста. Там же публикует ряд критических статей, где превозносит классиков Корнеля и Расина над Шекспиром и Шиллером и призывает отстаивать традицию классиков. В 1820 дебютировал как прозаик: «Bug Jargal» (первый вариант). За оду «Moïse sur le Nil» получил высшую премию конкурса — звание «Maître Floraux». Когда через два года выходит его первый том «Odes et ballades», — это уже не проба начинающего, а книга признанного поэта, несмотря на то, что ее автору только двадцать лет. В 1823 Г. издает первый роман «Han d'Islande» (Ган Исландец). Статья Шарля Нодье об этом произведении положила начало сближению Г. с ее автором и привела к созданию первого литературного кружка романтиков, куда, помимо Г. и Нодье, вошли Сумз, Ж. Рессенне, А. де Виньи, Эм. Дешан, Сент-Бёв, А. де Мюссе, организовавшие журнал «La muse

française». Этот журнал просуществовал лишь год, но сыграл значительную роль в оформлении поэтического сознания Г. как романтика. Когда в следующем году Г. выпускает свой второй том стихов «Новые оды» (Les odes nouvelles, 1824), он пишет к ним предисловие, которое является первой декларацией Г.-романтика. В предисловии уже намечен жизненный путь Г.-гуманиста с его каждой примирения борющихся сторон, с его верой в силу слова, в возможность заменить классовую борьбу моральным воздействием. После революции 1830 и тем более после революции 1848, как и после Парижской коммуны, Г. призывает к миру на основе принципов буржуазной демократии. Сейчас, в безвременье последнего Людовика, его литературная программа — программа компромисса, приспособление к режиму реставрации. Призывая к согласованию новаторства с классическими традициями французского яз., Г. упрекает современную ему лит-ру в том, что она «скорее выражение языкового и демократического общества, чем общества монархического и христианского». Немудрено, что Гюго в 1825 получил наряду с Ламартином орден Почетного легиона. Но чем ближе революция 1830, тем больше он отходит от монархизма и тем решительнее становится на свои позиции романтика. Он входит во вторую, освобожденный от полуклассиков «Литературный кружок» романтиков. В 1827 Г. пишет драму «Кромвель» и в предисловии к ней излагает принципы романтизма. Это предисловие, впоследствии охарактеризованное историком и соратником романтиков Теофилом Готье «скрижалями романтизма», было по существу, литературным манифестом романтиков. Пять принципов сформулировал Г. Первый — «долгой традиционные книжные правила. Не надо подражать авторитетам, а надо слушаться лишь голоса природы, правды и своего вдохновения». Второй принцип — не «персонажи» — воплощение величественного, трагического или безобразного, а живые люди с их контрастами величественного и смешного, трагического и комического, прекрасного и безобразного. «В драме все действия так же увязываются и так же выводятся друг из друга, как в действительности». Надо «рядом с Кромвелем, военным и государственным человеком, нарисовать богослова, педанта, скверного поэта, мечтателя, гаера, отца, мужа, человека, вечно меняющегося, как мифический Прометей; одним словом, дать двойного Кромвеля: человека и мужа» (homo et vir). Третий принцип — «долгой единство классиков. Не надо гонимых, которые в один день сбегаются в одно место и рассказывают о различных событиях. Надо показать сами события. Отсюда четвертое требование — не абстрактная, а конкретная обстановка. «Точность места — один из первых элементов реальности». «Нельзя уделять одинакового количества времени всем событиям». Создавая драму, необходимо следовать «не предписаниям Аристотеля, а предписаниям истории». Эти

четыре лозунга венчаются пятым, устанавливающим новую литературную традицию: долой классиков, долой Буало, да здравствует Шекспир: «Шекспир — бог театра». Г. творит по методу, за который борются романтики. Однако требования правды, истины в его устах имели иное значение, чем впоследствии у реалистов. «Действительность в искусстве, — разъясняет Г., — не есть действительность в жизни. Правда искусства никогда не будет абсолютной реальностью». Высказывая эту мысль, Г. не борется против натурализма за синтетический реализм. В ней, выражаясь термином русских субъективистов, — противопоставление правды-истины — правде-справедливости. Художник должен внимать «природе, правде и своему вдохновению». Но голос правды должен быть голосом правды-справедливости. Познать ее художник может через свое воображение. Основным для поэта является его воображение. «Воображение восстанавливает оборванные ниточки, к-рыми привидение связывает человеческие марионетки». Причем воображение поэта не должно быть направлено на повседневное, обыденное. Тривиальное и пошлое — не область поэта. Яркое и выдающееся, гротескное — таков предмет изучения поэта. Индивидуальное и величественное, — вот его действительность. «Каждая фигура должна быть приведена к своей наиболее выдающейся черте, наиболее индивидуальной, наиболее точной. Даже вульгарное и тривиальное должно быть дано подчеркнуто. Истинный поэт должен как бы везде присутствовать в своем произведении». Поэт оправдывает свое «присутствие» в вульгарном и тривиальном тем, что оно возводит его в гротеск, иначе вульгарное и тривиальное (соштин) недостойно поэта. Отсюда особое значение гротеска в поэтике Г., и, вслед за ним, в поэтике романтиков. Г. издается над принципами Ла-Гарпа: «изображать — это вспоминать». Художнику не нужна натура, за которой он верно следил бы. Источник искусства — воображение и пламенное вдохновение, а не воспоминание. Воображение и вдохновение дают возможность художнику дополнить «правду великим и великое — правдой» (предисловие к «Марии Стюарт»). В этом задача поэта. Он дает действительность не такой, какой она есть, а какой она должна быть. Поэт занят не правдой-истинной, а правдой-справедливостью.

Чем были обусловлены эти лит-ые принципы Г. и всей школы французских романтиков, которую он возглавлял? Французская классическая трагедия «была детищем придворной аристократии, главными действующими лицами в ней выступали короли, „герои“ и вообще такие „высокопоставленные“ лица, к-рых, так сказать, долг службы обязывал казаться, если не быть, „величавыми“ и „возвышенными“» (Г. В. Плеханов). Классическая трагедия, созданная хотя и не аристократами, — Корнель и Расин были выходцами из буржуазии, — должна была сообразоваться со вкусами и привычками

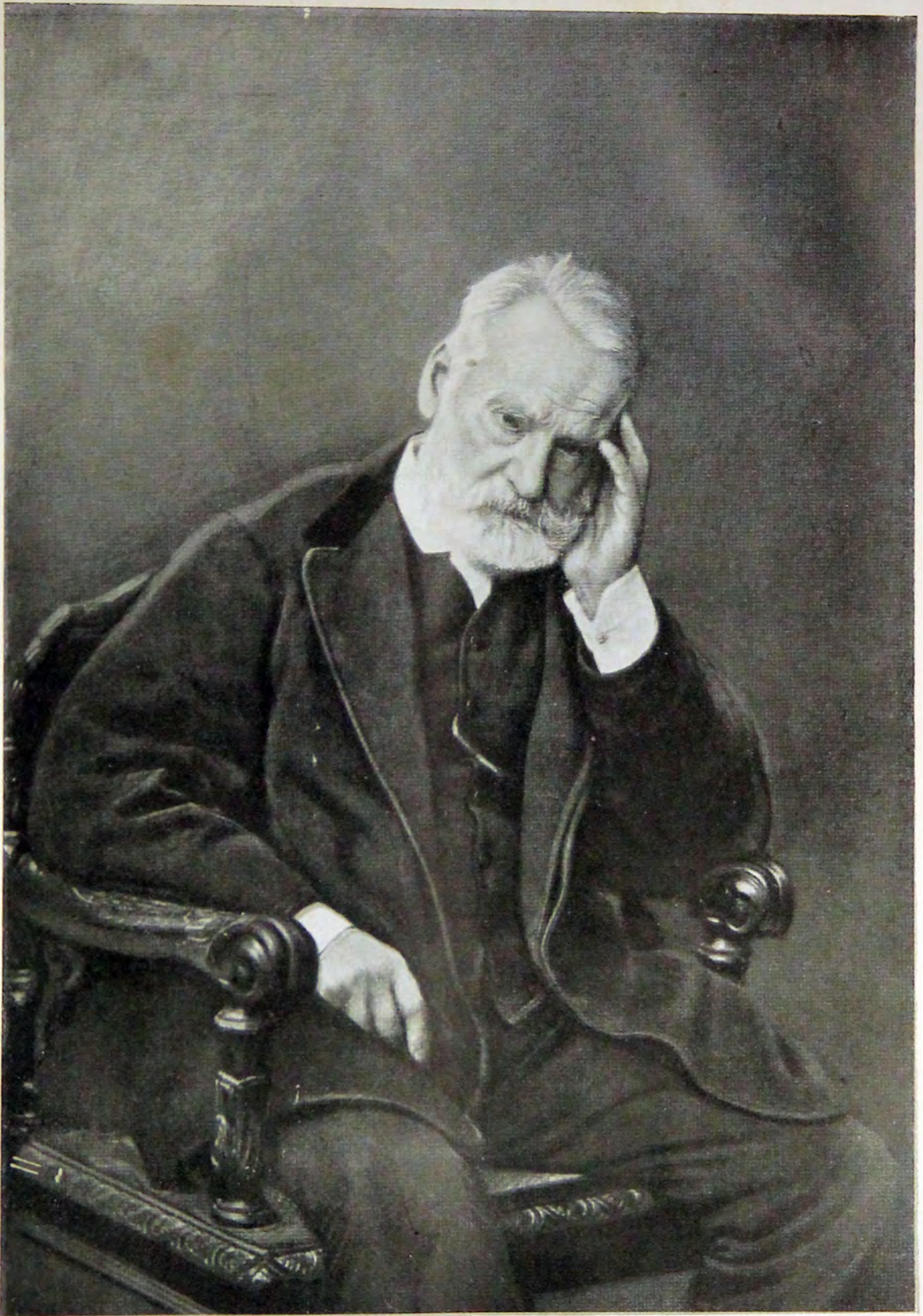
аристократии. Драматург в угоду своему вельможному зрителю, «неизменно смягчает грубую истину; он маскирует свирепость, изгоняет насилия, драму, кровь, крики и хрипения умирающих, все что могло бы покорибить зрителя, привыкшего к сдержанности и изяществу салона». Все эти ужасы происходят за сценой. О них кто-нибудь лишь рассказывает. Привычка зрителя к этикету, к сдержанности и изяществу не позволяет поэту «отдаться капризам фантазии, как это делает Шекспир, рамки его творчества строго



определены. Все диалоги покрываются блестящим лаком искусственных стихов, составленных из отборных выражений и гармоничных рифм». Учитывая привычки зрителей, артисты, исполняя трагедии, были «в пышных расшитых одеждах, в ботфортах и перьях, со шпагой, в том одеянии, в к-рое облакались король, дофин и принцессы, когда выступали под звуки скрипок на придворных балах» (Тэн). Но пришел новый зритель. Он, а не дофины и принцессы, диктует свою волю театру. От действительного величия аристократии, того величия, образцам которого драматургия подражала, ничего больше не осталось. Нет и не будет больше ни героических феодальных воинов, ни великодушных рыцарей, ни изящных королевских придворных, ни пышных королевских празднеств. Все это смыто кровью гильотины и революционных войн. Зачем тогда писателю «выражать свои мысли при помощи фактов, в которые никто больше не верит» (Ш. Нодье). Патетика классиков, их величественно стройные единства, их холодная пышность, оскорбительна, если придать ей трагизм умирающей аристократии, и потому от нее отворачиваются писатели этой погибающей аристократии. Пышные одежды классической трагедии — платье с чужого плеча, если облечь в них дочерей разбогатевших на военных поставках лабазников, которые стоят сейчас в центре внимания буржуазных писателей. Правда жизни слишком контрастирует с словесным величием классиков и изболочает их отжившую парадность. Отсюда борьба Г. против поэтики Буало, отсюда его

лоуэнги: свобода художественного творчества, уничтожение трех единств, верность природе, истории, жизни. Здесь была возможность притти к реализму. Но ни консервативно-аристократические, ни радикально-демократические соратники Г. не могли принять современную им действительность и реалистически ее изобразить. Действительность — руины аристократического величия. Консервативные романтики, у которых сегодня мрак, а завтра могила, не могли ограничиться объективным реалистическим изображением прошлого; они упивались прошлым, его идеализировали, воспевали его величие. Действительность также мало тешила сердце радикального демократа. Великая революция с ее жертвами привела лишь к торжеству лабазника. Разакревший купчина, банкир — он прикарманил нацию, страну. Быть верным действительности — значит свидетельствовать о торжестве купца. Г. с презрением артиста и пафосом трибуна 1793 заявлял: писать эту посредственность — убить искусство. Тема посредственности — «грех поэтов недальнорукими и с одышкой». — Великий вдохновенный поэт пишет о ярком, о прекрасном или чудовищном (тогда он создает гротеск), но не о посредственности. Реальная действительность — посредственность; отвернемся от нее и противопоставим ей действительность поэта, романтическую. Будем «правду дополнять великими и великое правдой». «Искусство — почти божественно», «поэт — бог, поэт — творец». Его удел вскрыть путь от правды-истины к правде-справедливости, показать путь человека, истории, самой природы от чудовищного к прекрасному, «от тьмы к свету, от гидры к ангелу», от зверя к человеку. Предисловие к «Кромвелю» формулировало задачи романтики. Сама драма лишь в слабой степени была выражением принципов романтизма. Г. перерабатывает свои «Оды и баллады» [1828], стремясь их приблизить к требованиям романтической поэтики. С установкой на них пишет «Les Orientales» (Восточные поэмы, 1829), издает «Le dernier jour d'un condamné» (Последний день осужденного к смерти, 1829), который является этапом его социально-политической эволюции и началом его деятельности радикала, прямолинейного, метафизического гуманиста. Г. заканчивает драму «Марион де Лорм» [1829], знаменующую собой начало его отхода от роялизма, которому он однако еще вплоть до 1848 неоднократно отдавал дань. За отрицательный портрет Людовика XIII цензура запретила драму, и она появилась на сцене лишь после Июльской революции 1830. Последний день осужденного к смерти, «Марион де Лорм» были оформлением социально-политического сознания Г. — радикального демократа, как его романтическая поэтика была требованием социального бытия радикальной мелкой буржуазии. Вслед за этими произведениями Г. пишет драму «Эрнани» [1829] — яркое и законченное выражение принципов драмы, провозглашенных в предисловии к «Кромвелю». Единства

уничтожены. Центральная фигура — не купец и не античный герой, а разбойник. Но «Эрнани» — не правда истории, а правда поэта. Сцена полна людьми великих подвигов, жертвенной любви, высокого благородства, великодушия и бурных страстей. Этими страстями взволнован театральная зала. Торжество романтизма над классицизмом в результате этой постановки становится общепризнанным фактом. Театральные бои сезона 1829 — 1830 предвещали близкие бои на улице. Июльская революция раскрыла социальный смысл лит-ых боев. 19/VIII 1830 Г. публикует в либеральной «Le Globe» гимн революции — оду «Молодой Франции». Постановленные в следующие сезоны «Марион де Лорм» [1831] и «Король забавляется» [1832] были утверждением тех же принципов, что и «Эрнани», но их успех был уже не лит-ый, а явно политический, точно так же как и следующих постановок («Лукреция Борджиа», «Мария Тюдор», 1833 и «Рюи Блаз», 1838); Г. был уже тогда чрезвычайно популярен, но театральными и лит-ыми событиями они не стали, несмотря на то, что «Рюи Блаз» — неслыханное поругание норм классиков: он построен на романе лакея и королевы. Вопросы лит-ых приемов особых общественных страстей тогда уже не будили. То, что до Июльской революции было тайным, стало явным. Романтизм стал лит-ым восстанием, потому что он был лит-ой формой политической оппозиции: справа — консервативных романтиков и слева — радикальных романтиков. Творческая свобода, к-рой Г. требовал, была для его временных дворянско-аристократических соратников требованием свободы идеализирования, поэтизации феодально-католического прошлого, была для самого Г., как и для его радикально-демократических собратьев, требованием свободы для поэтизации идей гуманизма и пацифизма, следствием борьбы за торжество социальной справедливости, за политическую власть радикальной демократии. После 1830, когда явственно выступила наружу социально-политическая основа романтизма, — консервативные романтики стали отходить от Г., сам же он начал с большей определенностью защищать свои социально-политические идеи. Его статьи и речи сейчас посвящены не столько защите романтической поэтики, сколько пропаганде его социально-политических идей. К их утверждению направлены все его художественные произведения, построенные в полном соответствии с романтической поэтикой. В 1831 Г. публикует «Notre Dame de Paris» (Собор парижской богородицы) — шедевр романтического романа. В нем он действительно, как обещал в своем манифесте, перелистал книгу веков и влил в нее жизнь, полную той правды и остроты, к-рая зажигает зрителя. Он дал контраст чудовищного (Квазимодо) и прекрасного (Эсмеральда), поднял чудовищное до прекрасного и так пришел к торжеству добра. В этом произведении, написанном в то время, когда Гюго был с консервативными романтиками



ВИКТОР ГЮГО

близок, — еще не отшумели овалы, которые они ему устраивали на спектаклях «Эрнани», — Г. образами показал, насколько он социально отличен от них и какие иные миры его привлекают. Он изобразил великое прошлое аристократии, но узрел его глазами демократа времен Июльской революции. Он увидел там не королей и рыцарей, не аристократов и принцев (они даны в ничтожном фате и его жалких родственниках), он увидел цыганку и звонаря, он над кардиналом вознес нидерландских кушпов — пионеров буржуазного порядка. В этом стремлении поднять людей из народных низов до трагических высот (Эсмеральда — Квазимодо) и высмеять аристократов — ключ к художественным приемам Г. Необходимо было отвергнуть каноны классиков, чтобы порвать с теми социальными слоями, к-рые классицизм обслуживал. Вслед за «Notre Dame de Paris» он выпускает «Les Feuilles d'Automne» (Осенние листья, 1831). Поэт все время живет в Г. рядом с прозаиком. Эти крупнейшие произведения Г.-романиста и поэта поставили его в первые ряды французских писателей и создали ему европейскую славу. В 1832 он переиздает «Le dernier jour d'un condamné» и в отступление от своего принципа абсолютного отказа от смертной казни высмеивает тех, кто требовал отмены смертной казни в отношении министров Карла X. Метафизический гуманизм Г. отступился от своего принципа отмены смертной казни, ибо, как указывал К. Маркс, Июльская революция была наиболее близкой сердцу радикальных демократов из всех революций во Франции в XIX в. Сделав поэтому исключение для министров Карла X, Г. в следующем произведении «Клод Ге» [1834], посвященном тому же вопросу, продолжает свою борьбу против смертной казни. Абсолютное утверждение: «меч — зло», независимо от того, о каком мече идет речь: о мече поработителя или поработенного, — обычно характеризует идеологию социальной группы, в распоряжении которой имеется лишь картонный словесный меч. Непосредственно после Июльской революции радикальной демократии казалось, что меч — в ее руках и что он ее охраняет, и Гюго готов был изменить своему абсолютному принципу. Вскоре мелкая буржуазия убедилась, что никакого иного меча, кроме пера писателя и речи оратора, у нее нет, и Г. стал навсегда безоговорочно пламенным борцом против смертной казни, как он сейчас все больше становится трибуном угнетенных. В 1835 Г. ставит «Анджелло, тиран Падуи». Г. казалось, что он в этой драме «привоздит все человеческие страдания к распятию». Критики справедливо видели в ней лишь мелодраму. Этот переход от драмы к мелодраме был далеко не случайный. Он определялся тем гиперболизмом страстей и переживаний, которым проникнуто все творчество Г. В 1836 Г. создает «третий лит-ый кружок романтиков». В кружках 1823 и 1829 Г. — первый среди равных, борющихся за создание новой школы. Сейчас он — учитель

и вождь господствующей школы. Знаменитые соратники 1829, в том числе критик Сент-Бёв, от него отошли. По поводу поставленного в 1838 «Рюи Блаза» Сент-Бёв писал, что это — начало заката романтизма. И он был прав. В дальнейшем Г. — великий демократ и гуманист, который ратует за свои идеи не только речами и статьями, но и романами, легендами, драмами. Но в центре лит-ых боев он больше не стоит. Бои парнасцев и реалистов идут через голову Г.

В 1840 Г. публикует сборник стихов «Les rayons et les ombres» (Лучи и тени). Помимо



Иллюстрация к «Гану Исландцу»

автобиографических стихотворений, здесь собраны все его поэмы, посвященные Наполеону, — дань наполеоновскому культу, весьма сильному тогда среди французской мелкой буржуазии, к настроениям которой Гюго был всегда весьма чуток. В 1841 Гюго избирается во Французскую академию, после того как она неоднократно [1836 — 1839, 1840] отвергала его, предпочитая великому поэту автора опереточных либретто и других столь же «достойных» кандидатов. Вместо ожидавшейся от него лит-ой программы, Г. при приеме в Академию произнес политическую речь, где высказался за короля против республики. Свою приверженность королевской власти Г. демонстрировал в следующем году в своей работе «Рейн» [1842]. В 1845 Г. был королевским декретом возведен в графское достоинство и назначен пэром Франции. Его стремление до 1848 приспособиться к королевской власти особенно изобличает мелкобуржуазный характер его романтизма. В 1848 Гюго избирается по списку умеренной группы «Constitutionnel» в Национальное собрание, порывает навсегда со своим роялистским прошлым и становится пламенным борцом за республику. 10/XII 1849, верный наполеоновскому культу мелкой буржуазии, Г. голосует за кандидатуру Людовика Наполеона в президенты. В 1850 — 1851, когда Людовик Наполеон подготавливает свой переворот, Г. с трибуны и в печати ведет с ним борьбу. Тотчас после переворота эмигрирует

в Брюссель и остается в изгнании в течение всех двадцати лет существования Второй империи. В Брюсселе Г. кончает «Histoire d'un Crime» (История одного преступления) — обвинительный акт против Людовика Наполеона (окончена в 1852 году, опубликована лишь в 1877), публикует памфлет «Napoléon le petit» (Маленький Наполеон, 1852), сыгравший огромную агитационную роль в борьбе против Второй империи. Маркс справедливо указал, что, сделав ответственным за переворот не класс, а личность, Г. показал Наполеона великим, а не маленьким, каким он был на самом деле. Это была ошибка, характерная для радикального демократа. Когда в 1857 Людовик Наполеон амнистировал изгнанных из страны депутатов, в числе которых был Г., поэт отказался воспользоваться амнистией, заявив: «Я вернусь во Францию, когда свобода туда вернется». Г. сдержал слово и вернулся, когда Людовик Наполеон пал [1870]. С 1852 Г. — на острове Джерсей — центре политической эмиграции после 1848, откуда Гюго был в 1855 изгнан английским правительством за его поразительные речи во время Крымской войны, за памфлет «Виктор Гюго — Луи Бонапарту» и за протест против высылки английским правительством французских эмигрантов. Высланный с о. Джерсей, Г. селится на о. Гернсей, где остается до начала франко-прусской войны, когда уезжает в Брюссель, чтоб при первых известиях о падении Людовика Бонапарта вернуться в Париж. За годы изгнания, — напоминая о себе каждый раз статьями и речами против Людовика Наполеона, против «всех царей и угнетателей» (они собраны в сборниках «Pendant l'exil» — «За годы изгнания») своими политическими стихотворениями (сборник «Les Châtiments», 1853 — шедевр гражданской поэзии), — Г. дает ряд своих крупнейших поэтических и прозаических произведений. В 1856 Гюго публикует два тома «Les Contemplations» (Созерцания) — поэтическую автобиографию — первую серию «Légende des siècles» (Легенда веков — вторая серия опубликована в 1877) — исторические поэмы, к-рые вместе с его историческими романами и драмами должны были составить художественную историю человечества, затем «Chansons des rues et des bois» (Песни улиц и лесов, 1865), книгу «Вильям Шекспир» к 300-летию со дня рождения Шекспира, романы «Misérables» (Отверженные, 1861), «Les travailleurs de la mer» (Труженики моря, 1866), «L'homme qui rit» (Человек, к-рый смеется, 1869). Несмотря на то, что к этому времени парнасцы в поэзии, реалисты в прозе давно восторжествовали, «Созерцания» и «Легенда веков» и в особенности романы, созданные Г. в изгнании, стали в ряд наиболее читаемых и популярных книг второй половины XIX века. В эпоху, когда во французской прозе уже доминируют полутона, Гюго продолжает строить свои романы на ярком противопоставлении тьмы и света. «Misérables» — соединение исторического романа и социального. Воскрешая борьбу

при Ватерлоо и революцию 1830, Гюго дает яркую картину ужасов капитализма, нищеты, проституции, преступления. Г. стремится романом помочь разрешению «трех основных, по его мнению, вопросов нашего времени: унижение человека положением пролетария, падение женщины вследствие голода, поглощение детей мраком ночи».

Показом этих трех категорий определяется основной типаж книги: доведенный голодом до крах и преступлений Жан Вальжан, доведенная нищетой и страданиями своего ребенка до проституции Фантина и оставшаяся после ее смерти на произвол улицы девочка Козетта.

Их страдания — результат бессердечного, немилосердного социального порядка; олицетворением последнего является полицейский Жавер, который губит Фантину и всю жизнь преследует Жана Вальжана.

Где выход, в чем разрешение поставленных проблем? Для Г. — в моральном самосовершенствовании, в нравственной победе добра над злом. Роман «Отверженные», по характеристике самого Г., — «с начала до конца, в целом и в подробностях представляет движение от зла к добру, от несправедливого к справедливому, от ложного к истинному, от мрака к свету, от алчности к совестливости, от гнили к жизни, от скотства к долгу, от ничтожества к богу. Точка отправления — материя, цель — душа. В начале — гидра, в конце — ангел».

Раскрытие этого пути, утверждению этой идеи посвящен весь роман. Она раньше всего в судьбе Жана Вальжана: доведенный материей, социальным порядком, для которого «точка отправления — материя», до состояния «гидры», он становится «в конце ангелом». Великодушие и любовь епископа, к-рый на зло ответил добром, возродил душу Жана Вальжана. Ангел в нем победил зверя. Осознав, что «цель — душа», Жан Вальжан одинаково служит этой цели и тогда, когда он становится мэром и фабрикантом, и тогда, когда опять превращается в преследуемого нарушителя закона.

Разрешение социальных проблем — в торжестве нравственных начал. Эта идея проникает и два следующих романа — «Труженики моря» и «Человек, который смеется».

«Труженики моря», где Г. с присущей ему драматической экспрессией дал жизнь рыбаков, их борьбу со стихией моря, героизм борьбы и жертвенности рыбаков во время кораблекрушения, он в образе бедного рыбака, пролетария Жиллиата, опять утвердил свою идею победы добродетели над злом жизни. В Жане Вальжане и Жиллиате Г. раскрыл свой социальный идеал. «Предприниматель типа Вальжана и пролетарий типа Жиллиата, оба строящие жизнь на началах заботы о других, дали бы в итоге такой общественный строй, где между имущими и неимущими была бы крепкая и родственная связь взаимоподчинения и взаимоподдержки» (Фриче).

Чтобы убедить власть имущих следовать своему идеалу, Г. грозит им бедами, к-рые обрушатся на них, если они не изменят своего отношения к социально-униженным и доведут их до отчаяния. Эти речи Г. вкладывает в уста Гуинплена («Человек, который смеется»). Гуинплен — лорд по рождению, в детстве проданный своими родственниками, желавшими устранить его как наследника, «компрачикосам» («покупателям детей»). Они его изуродовали: его лицо всегда выражает смех. Познав все ужасы социальной жестокости, он по счастливому стечению обстоятельств стал опять лордом. Обогащенный своим опытом, он в палате лордов предрекает бунт отчаявшихся, их расправу со своими мучителями.

Но и роман «Человек, который смеется» — не призыв к бунту, а лишь прием убеждения, стремление таким образом двинуть богатых «от зла к добру, от гидры — к ангелу». Это — все тот же пацифистский утопизм. Пацифистский утопизм мелкого буржуа определил и поведение Г. В 1870 — 1871 гг. Г. возвращается в Париж, на другой день после падения Людовика Наполеона. На вокзале его встречают сотни тысяч народа. Эта встреча превращается в праздник революции и лит-ры. С первых же дней после возвращения Г. начинает печатать свои пламенные призывы к защите Парижа против пруссаков. Избранный 8/II 1871 в Национальное собрание, Г. голосует там за продолжение войны. После провозглашения Коммуны Г. становится на сторону коммунаров. Он ждет осуществления программы Коммуны парламентскими методами. Но необходимость борьбы и террора отталкивает его от Коммуны. Г. уезжает в Брюссель. Оттуда пытается примирить Коммуну и Версаль. После разгрома Коммуны Г. смело вступает за коммунаров против версальских палачей. Его речи и статьи той эпохи собраны в сборнике «Après l'exil» (После изгнания). Как истый мелкобуржуазный утопист, Г. надеется на великодушные победивших версальских палачей, призывает к взаимному прощению, выражает свою скорбь одинаково Версалью и Коммуне: «Я сожалею всех, мучеников и палачей. Я скорблю одинаково: об убийце и жертве» («L'Année terrible» — «Ужасный год» — сборник стихов, к-рым Г. в 1870 — 1871 гг. реагировал на события). В октябре 1871 года Г. вернулся в Париж. Он дважды выставлял свою кандидатуру на выборы в парламент, но был забаллотирован. Французский мещанин мстил Г. за его симпатии к Коммуне, несмотря на то, что Г. отверг методы борьбы Коммуны. Различие методов Коммуны и Г. было различием социальных задач. Коммуна должна была привести к уничтожению собственности. Г. мечтал, сохранив собственность, уничтожить нищету и эксплуатацию: «всякий человек будет собственником, никто не будет хозяином». Буржуазия разбила эту иллюзию. Но мелкобуржуазный демократ не учел опыта расстрела коммунаров версальцами. Г. свой последний

роман «93 год» [1874 г.] строит на контрасте «республики милосердия» — монархии и республики террора и заставляет Симурдэна, носителя идей Конвента, идей «республики террора», морально капитулировать перед Говеном, перед идеей республики милосердия.

Этим романом завершается путь Г.-романиста. Г.-романист начал историческим «Собором парижской богоматери». Здесь роман романтики нашел свое наиболее совершенное выражение. Любовь к прошлому, фантастичность вымысла, экзотизм, гротеск, обширнейшие исторические экскурсы, часто



Обложка к «Собору парижской богоматери»

повторяющиеся авторские отступления, — все эти элементы романтического творчества как основа для утверждения идеи добра, красоты, справедливости.

От исторического романа Г. перешел к социальному роману о современности, построенному на тех же принципах, затем, чтобы в романе «93 год» еще раз вернуться к историческому роману, где социально-идеологическая символика наиболее обнажена: не только человеческие образы, но и предметы, и города, и исторические события, и политические институты — всегда категории добра и зла, символы «движения от зла к добру», «от тени к свету», от монархии через республику террора к республике милосердия.

Борцом за свою пацифистскую республику милосердия Г. остался до последних дней жизни. В 1878 Гюго выпускает антиклерикальную поэму «Папа», в 1879 году — книгу «La pitié suprême» (Высшему милосердию) —

памфлет против власти царей и королей, в 1880 — книгу «Религии и религия» — памфлет против церкви, в 1880 он обращается к французскому правительству с требованием о невыдаче царским властям члена «Народной воли», Льва Гартмана, участника покушения на Александра II. В 1881 выходят два тома «Quatre vents d'esprit» (Четыре ветра человеческого духа), в 1882 — последняя его драма «Торквемада» и в 1883 — третья серия «Легенды веков». 22 мая 1885 Г. умер. Церемония похорон продолжалась десять дней. Г. был похоронен в Пантеоне. В его похоронах участвовало около миллиона человек.

Г. стал известен Парижу, как глава литературной партии, миру — как апостол социально-политической веры радикальной демократии за период между Июльской революцией 1830 года и Парижской коммуной. Путь великого романтика и великого демократа был единый, ибо и тот и другой жили одной и той же социальной верой. Это вера в то, что торжество буржуазно-демократической республики приведет к торжеству лозунгов свободы, равенства и братства, оскверненных банкирами. Идеологи революционной мелкой буржуазии 93 года боролись за эти принципы методами террора. В XIX веке реальная сила была в руках буржуазии и пролетариата. Борьба сулила власть одной из этих сил, но никак не мелкой буржуазии. Ей классовая борьба угрожала еще большим разорением при победе финансовой буржуазии и уничтожением собственности — при победе пролетариата. И то и другое означало смерть мелкого буржуа. Критика оружием была катастрофой мелкой буржуазии. Ее идеолог Г. взывал к оружию критики. Г. провозгласил единственно достойными орудиями борьбы — трибуну и печать, слово и перо, единственную форму воздействия — убеждение. Г. не был принципиальным непротивленцем. Г. не раз воспевал борющихся с оружием в руках («93 год», призывы к защите Парижа против пруссаков и др.). Непротивленство есть всегда отказ от власти. Г. был идеологом класса, к-рый мечтал о власти, смотрел на себя, как на единственного достойного носителя власти в интересах всех классов, всей нации, и в течение века верил, что не сегодня — завтра нация и передаст ему навсегда власть. Но реальных сил для ее завоевания у мелкой буржуазии не было. Ей ничего больше не оставалось, как взывать к праву и нравственности, добру и справедливости. Эта социальная беспомощность и социальная вера мелкой буржуазии детерминировали весь творческий путь Г. Бессильный изменить мир в пользу своего класса методами реальными, Г. существующему миру противопоставил мир должный и, презрев действительность как недостойную внимания поэта посредственность, поставил себе в своих произведениях задачу: «дополнить великое правдой и правду великим». Идеалист в философии, пацифист, утопист в политике, Гюго считал это важнейшим

методом борьбы за свои идеалы социальной справедливости на основе мелкой собственности. Он вел эту борьбу в романах и драмах, в «Легенде веков» и литературных манифестах, в политических речах и памфлетах. Всюду он видел свою задачу в том, чтобы «привести от зла к добру», от «несправедливости к справедливости». Эта идея определила всю его тематику и все его приемы, которые в основном сводились к контрасту, идеализации, дидактике: «Собор парижской богоматери» построен на контрасте красоты Эмеральды и безобразия Квазимодо; «Отверженные» — на контрасте каторжника, узника закона, Жана Вальжана, и полицейского — слугителя закона, Жавера; «93 год» — на контрастах монархии и республики, республики террора и республики милосердия. Контрасты достигаются гиперболизмом положительных или отрицательных черт, но всегда конфликт между контрастирующими началами заканчивается торжеством добродетельного начала. В этом раскрытие основной задачи — представить «путь от зла к добру, от несправедливости к справедливости, от мрака к свету». Эта дидактическая авторская установка приводит к риторике, к схематизации, к единообразию в конструкции произведений. Г. дает одни и те же портреты, разрабатывает одни и те же конфликты и разрешает их всегда одинаково — победой света над мраком, добра над злом. Из-за этого схематизма его романы, насыщенные многочисленными психологическими конфликтами, все-таки не психологические, а социально-этические. Ни один из его многочисленных персонажей не вошел в мировую литературу как психологическая категория, не стал психологическим типом.

Но все его фигуры в течение десятилетий оставались символами гуманистически-пацифистских стремлений и порывов радикальной буржуазной демократии и звали и организовывали на борьбу за ее идеалы.

Черты Г.-романиста характеризовали и Г.-лирика, поэта, причем именно в лирике особенно раскрылся путь Г. от поклонения монархии к пламенной борьбе за республику, от хранителя классических традиций до разрушителя классицизма и создателя романтической лирики.

В статьях в журнале «Conservateur littéraire» [1820] Г. поет дифирамбы классикам, а в своей юношеской трагедии «Iratimen» он следует традиции классического стиха, от которого он начинает отходить в своих «Одах и балладах». Но в самих «Одах и балладах» Гюго еще в 1823 году прославляет королевскую власть и сравнивает ее с «медным колосом», который устанавливает «маяк... на оба берега времени». В 1824 он не менее восторженно в предисловии ко второму изданию «Од и баллад» провозглашает, что «история только тогда поэтична, когда на нее смотрят с высоты монархической идеи и религиозного верования». Возможна «только одна свобода — освященная религией, только одна

фантазия, облагороженная верованьем». И эти слова из предисловия суммируют поэтическое содержание его «Од и баллад».

Но очень скоро Гюго противопоставил ролялизму и католицизму «святой прогресс», увидел задачу своего творчества в служении «святому расквещу», а средством для этого признал расквещенные слова от «старого порядка» классицизма и принялся разбивать «кандалы», которые до того «ода носила на ногах». В дальнейшем он в своих привычных для романтиков экзотических «Восточных мотивах», в философских «Созерцаниях», в исторической «Легенде веков», в политических «Карах» одинаково служил злобе политического дня и рвал кандалы старой поэзии, чтобы разорвать социальные путы.

Прославленный лирик романтиков, поэт, знавший мало равных себе по богатству, разнообразию, неожиданности и новизне образов, поэт редкой музыкальности, Г. всегда строит свои произведения на контрастирующей метафоре, на образе-символе идей добра и света, зла и мрака. Призывный, действительный характер его лирики, так отвечавшей вере буржуазной демократии в торжество ее идеалов, приводил к тому, что современники долго не замечали перегруженности его образов, ходульности многих его сравнений, искусственности его метафор и того, что «музыкальная фраза часто сыграна, — по меткому слову Луначарского, — на тромбоне», что его «музыкальная фантазия — трубная». Не замечали этого потому, что его лирика имела своей установкой социальную героину. Сам Г. и многие его исследователи не раз писали, что «для него „злоба дня“ имела лишь временное, переходящее значение, так как он всегда стремился к вечному, к той неизменной всечеловеческой правде, к которой уносились от действительности его поэтические мечты» (П. О. Морозов). Но, несмотря на то, что его лирика была посвящена «легендам веков» и философским «созерцаниям», Гюго всегда был целиком поглощен злобой дня и всегда оставался в своей лирике не меньше, чем в своих романах или своих речах, «сыном своего века» и класса. Его лирика, которая всегда была насыщена идеями дня, была изумительной демонстрацией того, как именно романтики, которые мнили себя над действительностью, были целиком определены действительностью, «злойбой дня». Не потому Г., как и все его соратники, были романтиками, что они от действительности уходили к вечности, а потому, что они стремились изменить эту действительность. Именно поэтому, когда его злоба дня перестала быть живым интересом его читателя, когда эта действительность уступила место иной, для читателя Г. раскрылись все недостатки его лирики. И парнасцы отвернулись от классиков. Лирика Г. увлекала за собой, стала молитвой одного поколения французской радикальной демократии затем, чтобы стать образцом того, как не надо больше творить для

другого поколения поэтов той же французской мелкой буржуазии, когда вместе с приходом и торжеством Третьей республики отошли в прошлое социально-политические иллюзии, которыми жила французская мелкая буржуазия в эпоху Г. Судьба лирики Г. — ее исключительное влияние в одну эпоху и резкое падение ее значения в другую — вскрывает основное противоречие романтика. Оно в том, что романтик мнит себя над своим временем, между тем как он всегда лишь является наиболее чуткой и острой реакцией на свою современность и потому остается по-этом главным образом для своего времени. Реагируя в первую очередь на те процессы, которые всего больше отличают сегодня от исторических вчера и завтра, он больше, чем реалист, остается писателем своего дня, ибо его творчество направлено главным образом на то, чтобы преодолеть сумерки этого дня, изменить мир. Ограниченно-временный характер влияния лирики Г. обнаружился особенно потому, что он противопоставил социальному сегодня не неизбежное историческое завтра, исходил не из живой жизни, как она есть, а из жизни, построенной по идеалу мелкобуржуазного демократа 1848. Г. отверг сухую жизнь, где господствует сила — во имя должной жизни, где победа всегда за словом, за убеждением. Это вынуждало его прибегать к бесконечному количеству авторских отступлений, связывать фабулу чудесными, совершенно невероятными совпадениями и неожиданностями. Все его приемы: замена художественного изображения явлений их описательной оценкой, гиперболизм, контрастирование, авторские отступления, даже его длинные описания памятников культуры и искусства, его исторические хроники, — все это служило одной цели: догмату победы добра над злом, справедливости над несправедливостью и притом методами, свойственными одной лишь справедливости, оружием, взятым из арсенала одного лишь добра, ибо другого оружия для своей защиты, кроме проповеди абстрактного добра и справедливости, у класса Г. не было; больше того, это было единственное его оружие в эпоху, когда два класса, буржуазия и пролетариат, неоднократно [1848, 1871] обнажали свои мечи и с такой решительностью предоставляли им решать исторические споры; но то были эпохи, когда пролетариату удавалось выйти на улицу и овладеть ею на дни, на недели и, обильно покрыв эти улицы своей кровью, снова быть на годы, на десятилетия загнанным в подполье. Эти поражения единственно справедливого пролетарского оружия заставляли массу социально-угнетенных и обездоленных верить в меч справедливого слова, которым Г. так владел. Миллионная масса его читателей, не только Франции, но и всей Европы, не замечала тогда его схематизма, его риторики, всех формальных недостатков его творчества, потому что в нем был пафос веры миллионных масс угнетенных — в торжество правды и добра. Когда французский мелкий

он — даже пропагандист индустриальной темы, по стопам Золя. Г. стремится развенчать «романтические красоты природы», говорит о «бесцветной работе на полях»; сцена жатвы кажется ему жалкой в сравнении «с видом завода или брюха океанского парохода, озаренного огнями топок». Г. один из первых во французской литературе дал описание железной дороги. Эпические приемы изображения сельской природы, применявшиеся и натуралистами (Золя в «Земле»), им снижаются. Это — «лирика», «старая ошибка романтиков», «нет никакого основания бряцать на лире». При этом пейзаж, городской или сельский, Гюисманс изображает очень своеобразно, в плане импрессионистического натурализма. Он тонко фиксирует движение, свет, красочные пятна, будучи близок в этом отношении к современным живописцам-импрессионистам.

Во втором периоде творчества Гюисманс выступает против физиологической темы, материализма Золя, техницизма индустриальной культуры. Творчество Г. примыкает к идеологии реакционной аристократии. Он отрицает буржуазную культуру современных «лавочников», с ненавистью говорит о финансовом капитале, презрительно относится к демократии, ужасается Коммуне, идилично представляет себе простонародье средних веков — «Там внизу» (*Là-Bas*, 1891). По мнению Г., социалистическая революция — «бредни рабочих», необходимо духовное преобразование, и он призывает к обращению в католицизм — «В пути» (*En Route*, 1895), он увлекается церковным миром — «Собор» (*La Cathédrale*, 1898). Место точной науки заступают у Г. магия, алхимия, астрология. Роман Г. «Наоборот» (*A Rebours*, 1884) посвящен жизни представителя вымирающей аристократической семьи, не находящего моральных и экономических устоев в окружающей буржуазной культуре, «потому что наступило царство конторы, торговли с ее узкими рыночными идеалами». Герой романа — Дезэссент, оторванный от современной ему жизни буржуазного общества, уходит в искусство и искусственное. Неспособный к борьбе с тем, что он ненавидит, Дезэссент создает себе свой мир извращенных грез, в котором все устроено «наоборот» по отношению к действительности. Предпочитая поддельное настоящему, презирая естественные потребности, герой Г., — эти нисходящие аристократы, — выражают этим свой бессильный протест против ненавистного им уклада жизни. Значительное место в этой полной эрудиции книге посвящено пропаганде серебряной латыни, лит-ре эпохи латинского упадка — Петронию, Апулею, Авонию и ранним христианским писателям. Вместе с тем Г. стремится раскрыть перед читателем художественную ценность Бодлера, Маллармэ, Вилье де Лиль Адана и символистов в целом. Г. сыграл значительную роль в формировании лит-ого типа «декадентов».

После своего обращения Г. сближается с религиозными кругами. Им руководили

аббаты, однако из группы далеких от ортодоксальности священников. Гюисманс посетил ряд монастырей, на время уединился в трапистском монастыре, затем — у бенедиктинцев. Мистицизм Г. носит в значительной мере эстетический и книжный характер. Он воспринимает католические символы при посредстве произведений искусства и восхваляет средневековую архитектуру, романский стиль и готику, живопись примитивов, церковное пение. Г. отрицательно относится к современному буржуазному религиозному искусству. Вместе с тем его привлекает своеобразное натуралистическое



начало средневековой религиозности, ее демонология и сатирическая струя, которым Г. дает разумеется не социальное, классовое, а метафизическое истолкование; он видит в них выражение столь ему близкой двойственности душевной жизни. Отсюда увлечение Г. современными ему оккультными науками, магией и чернокнижием, особенно резко проявившееся в романе «*Là-Bas*» («Там внизу»), первоначальное сближение с парижским «сатанизмом» Сара-Пеладана, Станислава де Гюайтá и Папюсса, французской группой розенкрейцеров (*Rose-Croix*), от которой Г. затем отошел, сосредоточившись на католических мистиках средневековья.

Натуралистические романы Г. построены по типу психологических романов, развертывающихся в ряде жанровых картин биографии центральных персонажей. Романы второго периода творчества Г. носят явно автобиографический характер и по форме представляют собой католическую публицистику. Фабула в них почти отсутствует, книжная эрудиция, ранее органически сливавшаяся с образностью, здесь дана в виде логической аргументации и религиозной догматики. То, что Г. примкнул к католицизму, не изменило в корне его писательской манеры, так что можно установить известное стилистическое единство творчества Г. В натуралистических произведениях Г. заметно тяготение его к образам религиозным и церковным, книжности и искусственному. В католических произведениях, как «Толпы в Лурде»

(Les foules de Lourdes, 1905), использованы натуралистические приемы изображения толпы. Материализация образов, раскрытие духовного через вещное сохранилось и во втором периоде творчества Г., получив иное идейное осмысление — как чувственное восприятие религиозных переживаний, католических символов.

В языке Г. сказалась его первоначальная склонность к изображению социальных низов. Употребление арго в его первом произведении «Ваза с пряностями» (*Le drageoir à épices*, 1874) вызвало у буржуазного критика замечание, что Г. «вводит коммуну во французский яз.». «Сестры Ватар» можно сблизить с «Западней» Золя, а особенно с «Жермини Ласерте» Гонкуров, ввиду склонности Г. к редким словам, к таким контрастам, как сочетание обыденных существительных с необычными прилагательными, гротескное сближение слов с разными смыслами. Эта манера Г. сохранилась во все периоды его творчества. Яз. Г. полон неологизмов, в частности латинизмов, под влиянием его увлечения средневековой латынью; есть у него и архаизмы французского яз., что подчеркивает книжность стиля Г. В целом в яз. Г. сказывается синкретизм ощущений, чувственные ассоциации, что теоретически было обосновано писателем в романе «Наоборот»; особенно ярко это заметно в картинах кулинарно-гастрономического характера. К тому же образы Г. насыщены эротикой, часто извращенной.

Как критик искусства («Современное искусство», 1883) Г. был сторонником импрессионистов. Он сочувственно оценивал творчество Манэ, Дега, Рафаэлли, Пизарро, Моризо и др., а в последующий период, в эпоху своего увлечения символизмом и католицизмом, — Г. Моро и О. Рэдона. Э. де Гонкур включил Г. в число членов своей Академии; в 1897 Г. был избран президентом Академии Гонкуров.

Библиография: I. В настоящее время выходит первое полное собр. сочин. Г. на французском яз. под ред. E. Descaves. На

русск. яз. перев.: Сестры Ватар, Роман, сокр. перев., СПб., 1879; Марта. История погибшей, Роман, СПб., 1880 (новый перев. В. А. Азова выпущен изд-вом «Мысль», П., 1923); Юная новобрачная, История. роман, СПб., 1884; Наоборот, перев. М. Головкиной, М., 1906; Там внизу, перев. Л. Горвиц, СПб., 1907; Полн. собр. сочин. Гюисманса, т. I. Бездна, Роман, предисл. З. Венгеровой, изд. «Современные проблемы», М., 1911; То же, тт. II и III. Из бездны в небо, чч. I и II, перев. Т. X — о, М., 1912; Собр. сочин. Гюисманса, т. I. Там внизу, перев. Ю. Спасского, изд. князя К. Некрасова, М., 1911 (т. I в обоих изданиях конфискован); То же, т. II. В пути; т. III. Парижские арабески (оба тома в перев. Ю. Спасского, М., 1912); У пристани, Роман, перев. В. А. Азова, изд. «Мысль», П., 1923.

II. Венгерова З., Литературные характеристики, кн. I, СПб., 1897; Грессер А., Ж. К. Гюисманс, журн. «Современный мир», 1907, XII; Фриче В. М., Очерк развития зап.-европейской литературы, Гиз, М., 1922; Его же, Поэзия кошмаров и ужаса (роман «La-Vase»), 1914; Zola E., Les romanciers naturalistes, 1881; Brunettière F., Le roman naturaliste, 1891; Frey E., La langue de J. K. Huysmans, Mélanges de philologie offerts à F. Brunot, 1904; Schöffler, Die Stellung Huysmans im französischen Roman (Dissert.), 1911; Blandin H., Huysmans, l'homme, l'écrivain, Papologiste, 1912; Rieder G., J. K. Huysmans Sprache, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 1924, H. 3/4; Его же, Huysmans. Charakterbild nach seinen Werken, там же, V. XLVIII; Martino P., Le naturalisme français, 1923; Vachelin H., J. K. Huysmans, du naturalisme littéraire au naturalisme mystique, 1926; Deffoux L., J. K. Huysmans sous divers aspects (в книге — лучшая библиография), 1927; Lézinier M., de, Avec Huysmans, Promenades et souvenirs, 1928. *М. Эйзенгольц*

ГЮНТЕР Иоганн Христиан [Johann Christian Günther, 1695 — 1723] — немецкий поэт эпохи Барокко, видный представитель так наз. «второй силезской школы», подражавшей французской поэтике; был признан и оценен Гёте, как значительный лирик. Г. — по преимуществу поэт узко субъективных интимных переживаний, наиболее характерный представитель богемы своего времени. Оказал некоторое влияние на Ломоносова.

Библиография: I. Сочинения Г. неоднократно издавались: в 1723, 1742, 1766, 1874. Отдельно изданы «Lenore Lieders» [1913].

II. Hoffmann von Fallersleben, J. Günther, 1833; Roquette, Leben u. Dichten J. Günthers, 1860; Litzmann B., Zur Textkritik und Biographie J. Günthers, 1880; Wittig G. K., Neue Entdeckungen zur Biographie des Dichters J. Günther, 1881; Его же, Urkunden und Beiträge zur Günthers Forschung, 1895; Hoffmann A., Deutsche Dichter im Silesischen Gebirge, 1897; Его же, Die Wahrheit über Günthers Lenore, 1925; Его же, Die Wandlungen in Chr. Günthers Lebensbild innerhalb der letzten sechzig Jahre, 1928.

Д

ДАБАГЯН Н. [1904 —] — современный молодой армянский лит-ый критик, чл. ВКП(б). Р. в г. Ване (б. Турецкая Армения). Окончил историко-литературный факультет Эриванского университета. Состоял ответственным редактором журнала «Гракан диркерум» («На лит-ом посту») — орган Ассоциации пролетарских писателей Сов. Армении, член правлений: АПП, ЗАПП и ВОАПП, член редколлегии журнала ЗАПП: «На рубеже Востока». Д. — автор многочисленных статей, появившихся в периодической печати Сов. Армении: «Пути развития пролетарской литературы в Советской Армении», «Ревизия марксистской лит-ой критики под флагом марксизма», «Проблема революции в нашей (армянской) новейшей лит-ре» (см. журн. «Гракан диркерум»), «Политика партии в художественной литературе» (Ленинград уги), «Взгляды Плеханова на лит-ру и искусство» (Нор уги), «О социальной значимости творчества Ов. Туманяна». Д. также принадлежит ряд статей полемиического характера.

Е. М.

«ДАВ» — еженедельный литературно-общественный словацкий журнал, издаваемый в Братиславе, объединяет словацких революционных писателей, преимущественно коммунистов. Журнал редактируется коллективно. Основную работу ведет молодой талантливый журналист, коммунист Владимир Клементис. В числе постоянных сотрудников журнала: поэты — Ян Поничан (автор книги «Сом»), Невоместский (автор книги «Неделя»); беллетристы — Нижинский (автор книги «Между небом и землей»), П. Елемницкий (автор романа «Победоносное вторжение»), Даниил Окали, Г. Ванос и др. Журнал борется как с буржуазными течениями в словацкой лит-ре и искусстве, так и с оппортунистическими течениями внутри КПЧ, поскольку эти течения отражаются в литературе.

ДАВИТАШВИЛИ Иосиф [1850 — 1887] — грузинский поэт. Р. в семье крепостного крестьянина, детство провел в деревне. Лишившись рано родителей, переехал в Тифлис, где обучался столярному ремеслу. Проработав

некоторое время в мелких столярных мастерских, Д. переселился в Кахетию, затем в г. Телав, где организовал столярное дело на артельных началах. Начало литературной деятельности Д. относится к той эпохе, когда в Грузии на смену феодализму пришла капиталистическая система хозяйства. Творчество Давиташвили насыщено социальным содержанием. Восприняв новые демократические идеи, он в своих произведениях значительно углубил их. Участник первых рабочих кружков, Д. был хорошо знаком с произведениями западных социалистов. Отражая в своих стихотворениях подъяремную жизнь трудящихся, Д. призывает рабочих к коллективной борьбе против эксплуататоров. Свидетель разорения крестьянства в новых социальных условиях, Д. видит выход для него в борьбе в союзе с рабочим классом, к-рому принадлежит руководящая роль в войне против «темных сил» и эксплуататоров. Как сын порабощенного народа, Д. отдал дань патриотизму, в целом ряде стихотворений воспевая родину. Но в то время как в произведениях других грузинских писателей эпохи Д. сильно звучат националистические, а порой шовинистические мотивы, в его стихотворениях нет и следа национализма, а тем более шовинизма.

Социальность тематики произведений Д., простота языка, четкость поэтических образов, — все это делает его творчество доступным широким массам. Давиташвили был популярным писателем в широких кругах трудящихся. Он несомненно первый грузинский рабочий поэт.

Библиография: I. Собр. сочин., Тифлис, 1890; «Ствиря» (Свирель), Тифлис, 1880; отдельные стихотвор. печатались в газ. «Дроваба», 1877 — 1885, в рукописн. газ. «Квириля», 1881 (вышло 4 номера).

II. Мтаваршвили Н., Предисловие к собр. сочин. Д., Тифлис, 1890; Хомелии, Статья в журн. «Квали», 1893, № 43 и след.; Хаканов А. С., Очерки по истории грузинской литературы, т. IV, М., 1906. Д. *Егорцивили*

ДАВЫДОВ Денис Васильевич [1784 — 1830] — поэт «Пушкинской плеяды». Содержание его поэзии не выходит за рамки переживаний дворянского и военного кругов, к к-рым Д. принадлежал. Успешные партизанские действия в войну 1812 прославили

его, и с тех пор он создает себе репутацию «певца-воина», действующего в поэзии «наскоком», как на войне. Эта репутация поддерживалась и друзьями Давыдова, в том числе и Пушкиным. Однако «военная» поэзия Давыдова ни в какой мере не отражает войны: обычно это гусарские песни, восхваляющие разгул и вино. Значительно интереснее стихотворения, посвященные интимным переживаниям. По форме стихотворения Д. типичны для аристократической поэзии 20-х гг.; в них любовито некоторые смещение песенного и элегического жанров. Большой известностью пользовалась «Современная песня», где Давыдов язвительно охарактеризовал дворянский «либерализм»: «А глядишь, наш Лафазет, Брут или Фабриций мужиков под пресс кладет вместе с свекловицей».

Библиография: 1. Сочин. Д. были издавы шесть раз. Лучшими изд. следует считать: 4-е, в 3 ч., М., 1880 и, наиболее полное, в 3 т., прилож. к журналу «Север», СПб., 1893, под ред. А. О. Круглого, с автобиографией Д.

2. Русский биографический словарь, изд. Русского исторического о-ва, СПб., 1905 (ст. А. Петрова); Садовский В., «Русская Камена», М., 1910; Изерев В. В., Партизан-поэт Давыдов, СПб., 1913; Розанов И. Н., Русская лирика. От поэзии безличной к исповеди сердца, М., 1914.

3. Мельер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включительно, ч. II, СПб., 1902; Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. II, СПб., 1910. *Е. П.*

ДАВИДОВИЧ-АНТОНЕНКО (Антоненко-Давыдович) [1899—] — современный украинский беллетрист. Родился в рабочей семье в Ромнах на Полтавщине. Окончил Ахтырскую гимназию, затем учился в университете, но курса не окончил. Начал печататься в 1923 в журнале «Нова громада». Член украинской литературной организации «Марс». Одно время состоял членом КП(б) У, впоследствии вышел из партии. Литературное творчество Д. начинается с небольших очерков из эпохи гражданской войны, героического периода революции, борьбы с бандитизмом и махновщиной. «Два», «Коммунист», «Просвітяни», «Пирижкі, пирижкі», «Сонячні плями» и др. — первые очерки Д. Они рисуют образы революционеров, которые бесстрашно смотрели в глаза смерти. Эти очерки несут еще следы ученичества. В следующих рассказах: «Пегас», «Крижані мережки», «Шкапа» — техника писателя постепенно совершенствуется. Главная тема последних произведений Д. — психологическая борьба между нарождающимся в условиях революции новым миром и пережитками, традициями старого, формирование людей нового психического типа, «большевистской расы». Отсюда постоянный объект художественного изображения писателя — партийная среда. Основные свойства большевистской природы в восприятии Д. — воля к жизни и к борьбе. Волонтеризм — это коренная психологическая проблема рассказов и повестей автора. Наиболее сконцентрированное и художественно зрелое выражение все эти свойства получили в повести Д. «Смерть». Герой повести — партизнец Горобенко — интеллигент, во многом психологически связанный со старым миром. В нем сказывается былое увлечение украинским

национальным («просвітянство») движением. Видя перед собой живые примеры целевых, выкованных из единого металла — человеческой воли — людей, стремится уподобиться им и внутренне переродиться. Путь к этому один — через борьбу, через кровь. Герой вступает в борьбу с кулацким бандитизмом. Только кровь, жертва приводит его к полному разрыву с прошлым. Таков один из основных движущих мотивов творчества Д. Оформление его произведений — импрессионистическое. Изображая окружающий мир, он выделяет то, что связано с душевным



состоянием главного персонажа. Для творчества Д. характерен пейзаж, окрашенный обычно в тона того или иного настроения главного героя. Однако писатель от импрессионистической расплывчатости первых рассказов постепенно переходит к большей скатости и точности выражения, к большему динамизму как в разворачивании сюжета, так и в разработке отдельных элементов произведений.

Библиография: 1. Отд. изд.: Запорозені спадати, Опов., ДВУ, Харків, 1925; Липарі абуруду, Драма на 4 дії, вид. «Червоная шляха», 1924; Тук-тук, Опов., вид. «Час», Київ, 1926.

2. Василенко В., За життя розплата тільки вровью, «Критика», 1928, № 5.

3. Лейтес А. і Яцен М., Десять років укр. літератури, Харків, ДВУ, 1928. *М. Чирков*

ДАГЕСТАНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ — см. лит-ры: «Аварская» (будет дана в дополнительном томе), «Даргинская», «Кумыкская», «Лакская», «Лезгинская».

ДАГЕСТАНСКИЕ ЯЗЫКИ. — Лингвистическая карта Дагестана отличается необычайной, даже для Кавказа, пестротой; есть языки, представленные только отдельными аулами и понятные лишь в пределах своих ничтожных территорий. На этом основании «страна гор» (Дагестан) называется еще «горой языков».

Д. языки принадлежат к восточной группе ифетических языков Кавказа. Языки этой группы представляют собой флективно-

в письме. Гласные писались вне строчки. При помощи этого алфавита началось и книгопечатание на аварском языке (исключительно литографским способом) в начале 1900-х гг. Большой частью издавалась религиозная лит-ра. В 1920 старый алфавит был реформирован: в этом усовершенствованном алфавите гласные пишутся в строке. Улучшенный таким образом алфавит носит название «нового аджама». В 1926 был отлит шрифт, а с 1927 стали издавать по новой орфографии наборным путем учебники и научно-популярную литературу. В 1928 дагестанцы приняли латинский алфавит, положив в основу новый унифицированный тюркский алфавит.

Библиогрфия: Ма р р Н. Я., Непочатый источник истории кавказского мира, «Известия Академии наук», 1917.; В е л а р П. К., Аварский язык, Тифли, 1889; Лакский язык, там же, 1890; Хюринский язык, там же, 1892; Кюринский язык, там же, 1896; Ж и р к о в Л. И., Грамматика аварского языка, М., 1924; Аварский язык, в БСЭ; Языки Дагестана и их изучение, Изв. о-ва обследования Азербайджана, № 1, Баку, 1926; Грамматика даргинского яз., М., 1926; Д и р р А. М., Грамматика удийского яз., сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа, вып. XXXIII, 1904; Грамматический очерк табасаранского яз., вып. XXXV; Краткий грамматический очерк адыгейского яз., вып. XXXVI, 1906; Агульский яз., вып. XXXVII, 1907; Арчинский яз., вып. XXXIX, 1908; Материалы для изучения языков и наречий алдо-дийской группы, вып. XL, 1909; Рутулский яз., вып. XLII, 1912; Цахурский яз., вып. XLIII, 1913; Т р у б е ц к о в Я. Н., Les langues latérales des langues caucasiennes septentrionales, «Bull. de la Soc. de Linguistique de Paris», XXIII, 3-me fasc., № 72, P., 1922; Les langues tchéchéno-lesghiennes, «Les langues du monde», P., 1924; Статьи в «Caucasica» за 1926; D i r r A., Einführung in das Studium der Kaukasischen Sprachen, L., 1928.

А. П. Шамгалов

ДАДАИЗМ — сложившееся в годы войны художественное и литературное направление, имеющее своей целью разрушение буржуазной культуры и дискредитирование буржуазных нравов. На место отрицаемого Д. ставит анархическую инициативу индивидуума, ничем не связанного в повседневной жизни и в искусстве. [«Дадаист является наиболее свободным человеком на земном шаре». «Кто живет для сегодняшнего дня — вечно живет» (Р. Гюльзенбек). «Я против всякой системы. Наиболее приемлемая система — не иметь никакой системы» (Т. Цара)]. Анархический бунт дадаистов против «всего» представляет собою одну из крайних форм образного выражения негодования и социальной беспомощности мелкобуржуазной интеллигенции и богемы перед лицом империалистической войны и ее социальных последствий. Об этом говорят как возникновение, так и программа и практика Д.

Как школа Д. оформился в 1916, в нейтральной Швейцарии. Первые деятели Д. — Тристан Цара (поэт; румын), Рихард Гюльзенбек (поэт; немец), Гуго Балл (организатор дадаистов), Г. Арп (художник; немец), М. Янко (художник; румын). «Все они были выброшены за границы своей родины войной и все они в одинаковой мере были пропитаны бешеной ненавистью к правительствам своих стран», — говорит Гюльзенбек. Д. возник как искусство кабаре («Cabaret Voltaire»), потом перешел в лит-пу («Publications du Cabaret Voltaire» — «Публикации кабаре Вольтер», 1916; H u e l s e n b e c k R., Die

phantastischen Geleite, 1916; T z a r a T., La première aventure céleste de Mr. Antipyrine — «Первое небесное приключение г-на Антипирина», 1916, журнал «Dada») и в искусство (первая выставка дадаистов в 1917). Беженцы в нейтральной Швейцарии сначала просто веселились, потом показывали злые и весьма циничные гримасы всему обществу, которому были обязаны войной, оторвавшей их от родины. Они делали то же самое, что делалось в их отечественных кафе-шантанах и кабаре, только выступления их были лишены патриотической сентиментальности, были более острыми; дадаисты доводили до конца, до крайних выводов, футуризм и экспрессионизм, сторонниками к-рых они раньше являлись. Уже в Швейцарии наметились два различных направления внутри самого Д.: 1. «Абсолютный дада» — группа Цара и впоследствии французских и голландских дадаистов, идеалом к-рых была «статическая» и «симультанестическая» поэзия и «абсолютное искусство»; 2. «Политический дада» — группа Гюльзенбека, а затем и немецких дадаистов, для к-рых Д. — «это наиболее релятивистическое, антибуржуазно-антикапиталистическое, активистское мировоззрение политически мыслящих людей, для к-рых искусство является только ничтожной деталью мировой картины и к-рые должны постоянно восставать против искусства, пока оно в буржуазном обществе остается товарной ценностью» (Гюльзенбек).

Первая группа после окончания войны переселилась во Францию, где к ней временно примкнули худ. Пикабия, поэты Сандра, Кокто, А. Бретон, Л. Арагон и др. Группа разложилась примерно в 1923—1924, когда часть «абсолютных дадаистов» перешла к «сверхреалистам» (см.). Гюльзенбек вернулся в Германию в 1917, где и образовалась группа «политических дадаистов» [из поэтов в нее вошли: Р. Гаусман, И. Баалер, В. Меринг, а из художников — Г. Гросс и Гартфильд (Герцфельд)]. Но свою работу она развернула только по окончании войны, когда часть группы (Гросс и Гартфильд), особенно заострив свою антибуржуазную позицию, открыто высказалась за пролетарскую революцию (издательство дадаистов «Malik-Verlag» стало печатать и не-дадаистические работы революционных писателей, потом целиком перешло на службу революции: Гросс и Гартфильд, отказавшись от Д., приняли точку зрения революционного пролетариата). «Политичность» остальных дадаистов выражалась в том, что они, на словах признавая борьбу пролетариата, на деле издевались над идеями революции, так же как они издевались над идеалами буржуазии и мешанства. Эти «принципиальные» дадаисты вернулись, как и их французские единомышленники, к той же гедонистической лит-ре, к-рую они в свое время отрицали. «Абсолютный Д.» в Германии представлял художник-поэт К. Швитгер, «изобретатель» «мерзизма» и «последовательной

поэзии» (см. «Беспредметное искусство»). Хотя в 1920—1922, в период расцвета Д., дадаистов было много во всех европейских странах, но вне Франции и Германии дадаисты сумели организовать школу только в Голландии (группа «Мекано», Бонсет, Бломфильд, Цитроэн и др.). В Италии к Д. примыкали большие художники, главным образом футуристы, как например Кирико, Пракколини и др.

Д. стремится к абсолютному освобождению словесного материала от всяких религиозных, философских, этических и т. п. ассоциаций, к тому, чтобы словом можно было бы пользоваться как самостоятельной «вещью», как звуковым комплексом. Отсюда, с одной стороны, та форма «симультанистической поэзии» Цара (poème simultané), которая рассчитана на многоголосую декламацию и в к-рой словесный материал должен заменять оркестровые инструменты, а с другой стороны — форма так наз. «негритянской» и «маорийской» поэзии, где стихотворение складывается из комбинаций уже существующих и тут же придуманных слов. Последняя форма давала возможность осуществить требование об уничтожении в поэзии ассоциативных образов. «Слова, — говорит Гюльзенбек, — должны остаться сферическими образами, замкнутыми в себе, маленькими мирами, имеющими свою собственную жизнь, свои собственные законы». Там, где провести это основное требование оказалось невозможным (особенно в прозе) и где поэт должен был пользоваться словарем родного яз., дадаисты продолжали традиции футуристов — «эпатировали буржуа». Эпатирование имело несколько приемов, наиболее характерные из к-рых: 1. Поэт обращается к читателю или к публике не как поэт, а как не стесняющийся в выражениях частное лицо, напр.: «Прежде чем снизойти до вас, прежде чем поломать ваши гнилые кости... прежде чем испортить ваш вкус к красоте, сахару, перцу, философии и метафизически-математически-лирическому винегрету... нужно принять антисептическую ванну», — обращается к публике французский дадаист Рибмон-Дессань и заканчивает: «Adieu, mon ami!» (До свиданья, друг мой). Этим приемом уничтожается всякая поэтичность, сентиментальность, патетичность, т. е. все то, что дадаист ненавидел в поэзии. 2. Дадаист выдвигает какое-нибудь положение, но сейчас же, в той же фразе, отрицает как это положение, так и отрицание его. «Надо быть достаточно дадаистом, чтобы по отношению к своему собственному Д. суметь занять дадаистическую позицию» (Гюльзенбек). «Я пишу манифест и ничего не хочу, все же скажу кое-что, хотя я принципиально против всяких манифестов и против всякой принципиальности» (Цара). 3. Третий прием доводит до алогичного конца симультизм футуристов и французских урбанистов: поэт не только связывает фразы, к-рые сообщают о фактах и явлениях, совершившихся одновременно в разных

местах и при различных обстоятельствах, но составляющих в конце концов единый образ; дадаист ради неожиданности сочетает и ничего общего между собой не имеющие фразы, стараясь быть в пределах каждой из них наиболее «оригинальным» и фантастичным. 4. Четвертый прием — с точки зрения содержания наиболее характерный для Д. — это циничность. В своей «борьбе» против мещанской псевдонравственности и лжестыдливости дадаисты пользуются образами и формулами, которые своей насыщенностью, близкой к патологичности, далеко



Курт Швиттерс (Schwitters). Книжная обложка

превосходят эротизм любого гедониста в искусстве. Правда, чувственность в дадаистической лит-ре не изысканная, она имеет дерзкие и наглые формы, однако эротическая изысканность полностью не уничтожается, а только получает другое, более откровенное выражение. Дадаистическая поэзия пользуется свободным стихом, которому свойственна широкая ритмичность футуристов или нервная раздробленность экспрессионистов. Дадаисты, особенно немецкие, нередко пользовались типографским акцентированием стиха, применяя в одном и том же стихотворении разные типы шрифтов и завершая текст в разных, геометрических и «живописных» формах. Отсюда возникла в дадаистической поэзии так наз.

«поэма-картина», где зитрографский набор создал определенный зрительный образ.

Библиография: Манифест Т. Дара в журнале «Dada», Zürich, 1918, № 3; Манифесты дадаистов и справки об истории дадаизма в сб. «Dada-Almanach», hrsg. von R. Huelsenbeck, E. Reiss-V., 1920, в «Anthologie Dada», Zürich, Ed. Luxe, 1919; Huelsenbeck R., Dada siegt!, Malik-V., 1920; Фриче В. М., Западно-европейская литература XX в., Гиз, М. — Л., 1926. *И. Мэца*

ДАДАУ МАГОМЕТОВ (псевдоним — **Микаел Микаелов**) [1863—1926] — кумыкский народный поэт, певец дагестанской горской бедноты, революционер-партизан, первый дагестанский селькор. Очень рано Д. стал известен по округу как редкий мастер по металлу и дереву, а еще больше — как пламенный революционный певец, песни которого распевались крестьянами, особенно молодежью. Д. принимал активное участие в крестьянском движении накануне революции 1905. В 1917 Д. находится в первых рядах революционных борцов, избирается первым председателем сельсовета. Во время разгрома белогвардейщины он вместе с партизанами скрывается в горах и лесах. С 1920, после победы Красной армии и советизации Дагестана, Д. — селькор.

На протяжении 20 лет Д. в своих песнях призывал горскую бедноту к борьбе, в дни реакции восхвалял ушедших на каторгу революционеров. В период белогвардейского господства ведет подпольную агитацию за решительную борьбу с контрреволюцией, за победу коммунизма. Песни Д. были близки по содержанию и языку горской бедноте, к-рая его очень любила. Не будучи членом коммунистической партии, он однако целиком отдался делу коммунизма. Бывший кустарь, потерявший все свое состояние во время гражданской войны, Д., уже больной, вместе со своим сыном уходит в дальний аул (на реке Сулак), где ведет жестокую борьбу за существование. Едва оправившись, Д. возвращается в родной аул, чтоб снова петь новые бодрые песни. Двадцатилетие первой русской революции Д. считает «самой великой радостью» своей жизни. Вскоре после этого «светлого дня» — годовщины революции 1905 — Д. умер.

А. Ази
ДАДАНИ Шалва Николаевич [1874—] — современный грузинский писатель, княжеского происхождения; драматург и беллетрист. Пишет преимущественно на исторические темы. Его исторические пьесы и романы, идеализируя прошлое, слабо отражают социальную структуру общества соответствующих эпох. Под влиянием революции 1905 Д. написал ряд революционных пьес, которые включены в репертуар академических театров Грузии. Д. является также одним из основателей передвижного народного театра.

ДАДУЕВ Иннокентий Дарбаевич [1891—] — бурято-монгольский поэт. Р. в улусе Заглик, в семье крестьянина-скотовода. Окончил Иркутское сельскохозяйственное училище. Работает народным учителем. С большим мастерством перевел пьесу Толстого «Ученье свет, а неученье — тьма». Она имеет

огромный успех на бурятской сцене. Известен его рассказ «Хухербу хубун» — авторизованная переделка народной шутки «Далан худал» (Семьдесят шуток); оригинальных произведений у него нет. Д. является и живописцем. Его картины: «Чингис-хан», «Заброшенные летники северных бурято-монгол» и др. очень распространены (в откритках) в Бурято-Монголии.

Библиография: Суразан дала, сура уба бала, изд. Буручюмом, Верхнеудинск, 1926.

ДАКТИЛИЧЕСКАЯ РИФМА — см. «Рифма»
ДАНТИЛО-ХОРЕИЧЕСКИЙ СТИХ — см. «Гекзаметр».

ДАКТИЛЬ — четырехмерная стопа античной метрики из одного долгого и двух кратких после него слогов: — ∪ ∪, в тоническом стихосложении ей соответствует стопа из одного ударного слога и двух безударных за ним: ∪ ∪ ∪, напр.: «Зеркало в зеркало с трепетным лепетом» и т. д. Рабочая теория происхождения ритма связывает Д. с ударными метрами, в частности с метром ударов молота (К. Бюхер, Работа и ритм, М., 1923, стр. 267).

ДАЛЬ Владимир Иванович [1801—1872] — беллетрист и этнограф. Р. на заводе в Луганске, в семье доктора-немца. Отсюда его лит-ый псевдоним — **К а з а к Л у г а н с к и й**. В 1819 окончил морской корпус. В 1826 поступил на медицинский факультет Дерптского университета. Но медицина не удовлетворяла Д. Общаясь в качестве военного врача с огромным количеством солдат и матросов, выходцев из самых различных уголков России, он стал изучать их живую речь и своеобразные нравы. Этнограф и лексикограф сказались в нем стихийно. Знакомство же с современными ему писателями — Пушкиным, Жуковским, Крыловым, Гоголем, Языковым и кн. Одоевским — окончательно укрепило Д. в лит-ых занятиях.

В 1832 была выпущена его первая книжка «Русские сказки», за которую он, по доносу Булгарина, подвергся аресту. В 1834—1839 появились его «Были и небылицы». За это время им был выпущен ряд сочинений по различным вопросам: «О поверьях, суеверьях и предрассудках русского народа» («Иллюстр.», 1845—1846; изд. 2-е, СПб., 1880), «О русских пословицах» («Современник», 1847, кн. 6) и много других повестей и рассказов Казака Луганского. В 1852 появилась его работа «О наречиях русского языка» («Вестн. имп. геогр. о-ва», кн. 6; перепеч. в «Толковом словаре»), в 1853 — «Матросские досуги» (изд. 2-е, СПб., 1859), в 1861 — «Картины из русского быта» (2 тт.), а затем вышли и самые серьезные его труды: «Пословицы русского народа» (М., 1862; изд. 2-е, СПб., 1879) и «Толковый словарь живого великорусского яз.» (1861—1868; изд. 2-е, СПб., 1880—1882; изд. 4-е, под ред. проф. И. А. Бодуэна де Куртене, СПб., 1912—1914).

За первые выпуски словаря Д. получил в 1861 Константиновскую медаль, а в 1868

он был избран почетным членом Академии наук и удостоен Ломоносовской премии.

В своей деятельности Д. проявил большое разнообразие: беллетристика, обработка народных сказок и отдельные вопросы яз. наряду с длительным и кропотливым собиранием словаря, протянувшимся через всю жизнь Даля.

Большой популярностью пользовались его «Повести, сказки и рассказы, сочин. Казака Луганского» (4 тт., СПб., 1846). С 30-х до 50-х гг. Казак Луганский был одним из любимых авторов-рассказчиков.



Живость и занимательность рассказа, струйка юмора, смелая народная тема, то, что он «выводил на сцену чернь, сволочь, мужиков, вахлаков, баб, девок» — вызвало восторженные отзывы Белинского, Тургенева и многих других. Но во всех этих рассказах скоро обнаружился их основной недостаток. При верном и детальном изображении обычаев и нравов Д. было чуждо критическое отношение к действительности. Рассказы Д. анекдотичны, прибаутчны, яз. искусственен. В «Небывалом» он дает сравнительное описание великорусской и украинской деревни с поразительным мастерством и этнографической точностью. Но что касается внутреннего развития темы, характеров его героев, то — кроме частных и официальных взглядов его времени — у Даля ничего не найдешь. Повесть «Отец с сыном», казалось бы, дает смелую постановку социального вопроса. Здесь недовольство общественной несправедливостью, негодование, протест, но автор развенчивает своего героя, признав его сумасшедшим. Главное действующее лицо повести «Вах Сидорыч Чайкин» — помещицкий сын, по сиротству попавший на воспитание в крестьянскую семью. В шесть лет он узнает на своей спине справедливость общественного порядка, когда, в назидание провинившемуся барчонку, его секут. Барин-самодур относится к крестьянам как к дуракам, которых

необходимо учить плетью. Стоило заговорить крестьянам об оброке, как был вызван исправник и стал их вразумлять розгами. Д. сочувствует и помещику и исправнику, заставляет крестьян признать свою вину и, кланяясь барину в пояс, благодарить его за науку. «Русский мужик» дает ту же картину глупости и тупого непонимания мужиком своей пользы. Барин заботится о разведении овощей, мужики не разводят; приказывает барин вывезти из избы телят, овец и свиней — не соглашаются, не выводят. Эти выросшие на базе консервативного дореформенного помещицкого взгляды не могли удовлетворить уже и современников. Не вскрыв основного общественного начала, Д. не мог дать типического изображения жизни, а ограничился лишь занятиями «историями» и бытовыми картинками.

Скоро и Белинский, вначале ставивший Д. на второе место после Гоголя, нашел, что Д. не идет дальше бытовых частностей и официальных идей, и крупную ценность стал признавать лишь за одними его «физиологическими очерками».

Д. составил также несколько книг для детей. «Первая первинка» и «Первинка другая» (сборники народных сказок, песенок, игр) давали интересный и близкий детям материал. Они пользовались значительным успехом. В «Новых картинах из русского быта для детей» Д. дает много живых бытовых сцен и детских образов. Под редакцией Д. вышли также: «Крошки», «Новые крошки» и «Картины из быта русских детей», написанные его женой. Фольклорный материал Д. может быть успешно использован для современной детской книги («Материалы по истории русской детской литературы», т. I, в. I, М., 1927, ст. В. М. Сергиевой).

Библиография: I. Полн. собр. сочин., 8 тт., СПб., 1861; изд. 2-е, СПб., 1879; То же, изд. 1-е помертвое, 10 тт., СПб., 1897—1898; Повести, СПб., 1861; Сказки для детей, изд. 2-е, СПб., 1861; Два сорока-бывальчиков для крестьян, СПб., 1862; изд. 2-е, 1880, и мн. др.

II. Максимов, Биография Даля в «Справочн. энциклоп. словаре» Старчевского, т. IV, СПб., 1855 (указана библиография); Автобиограф. зап. Даля, «Русский архив», 1872, XI, П. Б(артенев), В. И. Даль, там же, 1872, X; Грот Я. К., Воспоминания о В. И. Дале (с извлечен. из его писем и др. полной автобиогр. зап.), «Зап. имп. Академии наук», т. XXII, СПб., 1873; Пипин А. Н., История русской этнографии, т. I, СПб., 1890 (самая полная характеристика деятельности Д. в гл. XI); Черкасова А., Ст. в «Русск. биографич. словаре», СПб., 1905 (с библиогр.); Баркова Е., В. И. Даль как беллетрист, «Воронежск. лет.-археологич. вестник», 1921, I—II; Габов, Памяти В. И. Даля (к 50-летию со дня смерти), «Книга и революция», 1922, IX—X.

III. Кроме указанного выше, библиографию о Д. см. Мезьер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включительно, ч. 2, СПб., 1902; Венгеров С., Источники словаря русских писателей, т. II, СПб., 1910; Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924.

Д. Мышкова

ДАМБИНОВ Петр Никифорович [1890—] — современный бурято-монгольский поэт и общественный деятель. Окончил Иркутское сельскохозяйственное училище. В 1920, когда была образована Дальневосточная республика, был председателем бурято-монгольского автономного управления, редактировал первую бурято-монгольскую газету в Чите «Голос бурято-монгола». Впоследствии Д. как активный член партии эсеров был в ссылке,

сначала в Ярославле, потом в Москве. С 1924 работает в Ученом комитете БМАССР. Первые произведения Д. написаны на русском яз., в настоящее время пишет и на родном. Печатает свои произведения в «Бурято-монгольской правде» и в журнале «Соилун Хубисхал». Из рассказов Д. наиболее известны «Сэ Сэк» и «Амуглан пастух». В своих произведениях Д. ставит проблемы эмансипации женщин, семьи и брака и агитирует против бурятского духовенства. Д. — поэт переходной эпохи, всецело базируется на культуре прошлого. Рост культуры и строительство советской Бурято-Монголии не нашли отражения в его произведениях.

Библиография: Сборники: «Светостепь», Чита, 1918; брошюра «К истории бурято-монгольской общественной мысли», Чита, 1918.

ДАНДИН [Dandīn, конец VII в. христ. эры] — знаменитый древнеиндийский поэт и теоретик поэзии. Теоретические воззрения Д. на поэзию изложены в его трактате «Зерцало поэтического мастерства» (Kāvya-darśa, изд. с немецким переводом O. Böhtlingk'ом, Лpz., 1890). В поэтическом произведении Д. различает «тело» и «украшения»: «тело» — это смысл художественного произведения, выраженный последовательностью слов и предложений; «украшения», составляющие сущность поэтического мастерства, охватывают всю совокупность образительных средств — как образных (описания и тому подобные loci communes), так и словесных (тропы и стилистические фигуры) и звуковых (различные формы аллитерации). Выбор образительных средств в подлинно художественном произведении должен определяться всегда его общим основным настроением (gata). Таким образом в отличие от Анандаварадханы (см.) с его учением о «сокровенном» втором смысле художественного произведения Дандин является ярким представителем формального направления в индийской поэтике, не знающего символической интерпретации текста и сосредоточивающего свое внимание на описании и классификации образительных средств — «украшающих» «тело» поэтического произведения.

Как поэт Дандин знаменит своим романом «Приключения десяти царевичей» (Daśa-kūṭāṅgaśarīta), построенным по обычному для индийской повествовательной прозы принципу обрамления и вводящим в основную раму — рассказ о приключениях царевича Раджаваханы и его девяти товарищей — множество авантурных новелл, анекдотов и фантастических повестей. Правдоподобие (с точки зрения реалистической европейской литературы) не входит в задачи поэта, охотно разрешающего конфликты сказочными средствами, но его авантурные и эротические эпизоды содержат множество интересных бытовых деталей из жизни продажных женщин, игроков, воров и пр. В изложении романа Дандин применяет все приемы самого изысканного поэтического стиля — столь излюбленную индийскими поэтами игру

многозначными словами, метафорами, эпитетами и сравнениями; применяет он и разнообразные звуковые эффекты — так один из эпизодов романа (VII гл.) написан без употребления губных звуков, т. к. у рассказывающего его героя болят губы от укусов его возлюбленной. В своем «Зерцале» Д. отмечает особую трудность разрешения этой задачи.

Конец и начало романа Д. утеряны; сохранившееся начало, как окончательно доказано J. Hertel'ем, принадлежит позднейшему поэту, пытавшемуся подражать стилю Д.

Библиография: Перев. «Приключений десяти царевичей»: русский — Щербатского Ф. И., журн. «Восток», 3, 4, 5; немецкий — J. Meyer, Лpz., 1902; M. Haberlandt, München, 1903 и J. Hertel, Лpz., 1922. P. III.

ДАНИЕЛЬ М. (Меерович) [1900 —] — современный еврейский советский писатель. Р. в Двинске. С 11 лет работал в портняжской мастерской. Активно участвовал в рабочем движении. Первое произведение Д. — «В такое время», напечатанное в журнале «Штром» (Москва, 1924), поставило его в центре еврейской советской прозы. Воды реки Камы несут две встречных волны людских страданий. Гонимые царской расправой бегут с фронтовой полосы на восток еврейские беженцы; им навстречу, сопровождаемые плачем оставленных, идут на фронт обреченные на гибель мобилизованные татары. Военные еврейские погромы, беженство — обычно трактовались в еврейской лит-ре в шовинистическом, религиозно-фанатическом плане (Ш. Аш и др.). Д. порвал с этой традицией и осветил свою тему интернационалистическим социальным рефлексом. На основе инверсионного, многопланового построения Д. развернул картину жизни еврейских социальных низов с 1905 до Февральской революции. Путь центрального персонажа Д. — из маленькой мастерской, из Двинского предместья к русским рабочим на Урале — приобретает характер социального символа.

Во второй повести — «Рахмиэл — ночной сторож» — Д. изображает в восприятии ночного сторожа 1918 — 1919 гг. Рахмиэл и в эти годы, как в течение всей своей жизни, ночью охранял лавки, а днем спал. И он не знал, что товары в магазинах были давно национализированы. Он охранял пустые лавки. Ряд картин: восстание в городе, уход с царского фронта, другой основной образ — рабочего Зыряна и др. — все это дано с большой динамичностью и художественной напряженностью. Последнее большое произведение Д. — «На пороге» (имеется русский перевод) — рисует борьбу Красной армии с польской оккупацией в большом северо-западном городе. В центре — художник-кубист, к-рый бросил свое ателье, ушел на работу в жилотдел и погиб, сражаясь. Образ возрожденный к большой и героической ответственности художника, стихия захваченных революцией еврейских ремесленных масс противопоставлены покинутому рабочими массами интеллигенту — лидеру еврейской социалистической партии. Д. — также автор ряда новелл: «На седьмой линии», «К Ленину», «Бывшие» и др.

Библиография: Литванов М., «In Umro», т. II; Нусинов И., «Roite welta», 1927, № 4; Добрушина И., «In a Zeit asa» («Roite welta»). И. Н.

ДАНИИЛ ЗАТОЧНИК — древнерусский писатель, с именем к-рого связывается название популярного в старой Руси произведения, известного под названием «Моление» (в другой редакции «Слово») Д. З.. Происхождение этого памятника, так же как и точное определение его автора, до сих пор является спорным. Достовернее всего следующая гипотеза, наиболее обстоятельно развитая академиком Истриным: Д. З. написал свое «Моление» как обращение к перяславскому князю Ярославу Всеволодовичу в XIII в., в период от 1213 до 1236. Будучи сыном зажиточных родителей и принадлежа к дворянскому классу, он не поладил с родными, впал в бедность и решил использовать для улучшения материального положения свою образованность и лит-ый талант. Типичный деклассированный аристократ, не ужившийся со своим классом, самоуверенный и даровитый попрошайка, он предлагает князю свои услуги в качестве придворного советчика и, в доказательство своих способностей, пишет ему послание, исполненное внешнего блеска, уснащенное цитатами из священного писания и других ходких книг, сравнениями, притчами, риторическими украшениями и витийственной патетикой. В очень едких и образных выражениях Д. З. попутно критикует боярство и монахов. Упоминание о заточении Д. З. является повидимому плодом позднейшего измышления. Списки памятника относятся к XV—XVII вв. и обнаруживают значительную его эволюцию.

Библиография: И. Ваксштейн лит-ра; Шляпкин И., «Слово Даниила Заточника» по всем известным спискам, СПб., 1899 («Памятники древней письменности», № LXXXI); Липецкий А., О времени написания «Слова Даниила Заточника», Труды Рязанского археологического съезда, т. I, М., 1896; Его же, О «Молении Даниила Заточника», СПб., 1896; Гусев В., К вопросу о редакциях «Моления Даниила Заточника», «Летопись Историко-филологич. о-ва при Новороссийском ун-те», т. VIII, Одесса, 1906; Петрич В., Был ли «Даниил Заточник» действительно заточен? там же, т. X, 1904; Михайлов П., «Моление Даниила Заточника» и связанные с ним памятники, Казань, 1914.

ДАНИЛОВСКИЙ Григорий Петрович [1829 — 1890] — русский писатель. Р. в богатой дворянской семье, учился в Петербургском университете. В 1849 был арестован по делу Петрашевского; в 1850 — 1857 служил в мпн. нар. проsv.; в 1868 — 1881 редактировал «Правительственный вестник».

Д. — автор ряда исторических романов и повестей, пользовавшихся в свое время большой популярностью и переведенных на ряд иностранных яз.: «Мирович» [1879], «Сожженная Москва» [1886], «Черный год» [1889], «Потемкин на Дунае» и мн. др. Эти романы Д. примыкают к тому течению исторической беллетристики, к-рое в 30-х гг. представлялось Загоскиным, а в 70-х — Салласом; с последним из них, представителем крупнопоместного стиля в историческом романе, у Д. особенно много аналогий. Поместный генезис его творчества явствует из трактовки им явлений русской истории. Центральными

образами композиций Данилевского являются родовые дворяне, крепко преданные престолу и родине, — Глеб Дуганов («Черный год»), морской офицер Конпов («Княжна Тараканова»), Перовский («Сожженная Москва») и т. д. Преобладающие темы Данилевского — годы лихолетья русского государства — нашествие Наполеона, бунт Пугачева. Система образов Д. обыкновенно резко делится на две части: бунтовщики экспозируются со стороны по преимуществу отрицательной («Испуганная, бледная Туровцова исчезла среди серых зипунов, чекменей, бараньих шапок и в кучу сбившихся плеч и спин. Раздался неистовый женский вопль. В воздухе бессильно мелькнули белые и худые руки и с развившеюся, тощею косою седая голова. Здесь и там полилась кровь. Пали, с раздробленными черепами, обжавшие последние защитники барского добра». Такова картина крестьянского восстания против справедливой и благородной помещицы). Вся трактовка пугачевщины не выходит у Д. за границы бунта, затейного яничкиными казаками ради их личных выгод. Эта политическая интрига обыкновенно увязывается Д. с любовной экспозицией дворянского бытового уклада.

Помимо исторических романов, Д. написал романы полуэтнографического характера. Такова его трилогия — «Беглые в Новороссии», «Беглые воротились», «Новые места» [1862 — 1863], — давшая критике повод назвать Д. «русским Купером».

Библиография: I. Сочин. Д., изд. 7-е, 9 тт., СПб., 1892 — 1893 (одно из чрезвычайно многочисленных изданий Д.).

II. Скабичевский А., История новейшей русской литературы, т. XX; Н. Ш (Влгунов), Бесплодная паша, «Дело», 1890, X; Гаршин Б., Критические опыты, СПб., 1888.

III. Мезьер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включительно, т. II, СПб., 1902; Владиславлев И. В., Русские писатели, Л., 1924.

ДАНИЛОВСКИЙ Густав [Gustav Danilowski, 1872 — 1927] — польский писатель и поэт, один из видных представителей социалистического крыла эпохи Молодой Польши. Член ППС, принимал активное участие в революционном движении 1905 — 1906, сидел в тюрьме. Во время войны был в числе легионеров Пилсудского, состоял членом Варшавского городского совета, а после войны отошел от политической жизни. В революционном движении Д. отводил исключительную роль личности, ведущей, по его мнению, за собой массы. Д. был восторженным поклонником Пилсудского, последний послужил прототипом для одного из идеальных героев Д. (Виктор в «Минувших днях»). В то время как для современников его — Жеромского и Струга — неверие в массы явилось источником тяжелого внутреннего разлада и безнадежности, Д. был в своем культе личности оптимистом. Характерен для него напумевший в свое время рассказ «Поезд» (в сборнике «Нэго» № 1): детский поезд уносится вдаль бешено мчащимся локомотивом, с которого упал машинист; смелый железнодорожник, вскакивая на ходу, спасает этот поезд. Романтическое увлечение Д. героическими личностями находит яркое выражение

в поэме «На острове». Более зрелое в художественном отношении произведение Д. — «Из минувших дней» [1902] — представляет собою такую же идеализацию героической личности. Главный персонаж — революционер Виктор; он приносит себя и свою семью в жертву народу; Виктор погибает в ссылке, а его ребенок, задыхающийся в мешанской семье своего дяди и одураченный сказкой о «цвете папоротника», ищет в Иванову ночь чудесного зелья, чтобы с его помощью дать счастье всему миру. Лодка Игнася попадает в болотные топи, где он и погибает. Следующий большой роман Д. — «Ласточка» [1907] — в художественном отношении выше предыдущих, зато по своей идеологической установке — в полном созвучии с эпохой контрреволюции. Центральный персонаж романа — интеллигент Юрий, получив богатое наследство, отходит от революции. Рассказы Д. «В любви и борьбе» обнаруживают такую же реакционную настроенность автора. Близок к ним и роман «Мария Магдалина» [1912] — произведение весьма красочное по форме, но упадочное по содержанию: все внимание автора сконцентрировано на половом вопросе. В военную и послевоенную эпохи Д. уже не сделал сколько-нибудь ценных вкладов в польскую лит-ру.

Библиография: I. Рувек, переводы: Новые люди (Ласточка), Роман, перев. Н. Васина, М., 1907 (новый перевод — Ласточка, перев. М. С. Живова, под ред. Б. В. Гиммельфарба, изд-во Л. Д. Френкель, М. — Л., 1925, и этот же перевод, Гиз, 1927); Мария Магдалина, Роман, перев. Евг. Троповского, предисл. А. Горьфельда, Гиз, 1923, изд. 4-е, 1927 (я в неск. др. изд-вах); За стеной, Рассказы, перев. Е. Троповского, изд. «Светель», Л., 1925; Из дней минувших, Повесть, перев. Е. Троповского, изд. «Мысль», Л., 1925; Три поколения, перев. М. С. Живова, под ред. Б. В. Гиммельфарба, изд. «Современные проблемы», М., 1925 (Собр. сочин., т. I); Над обрывом, Рассказы, перев. Е. Троповского, изд. «Светель», Л., 1926; Не дождался, Рассказы, перев. Е. Троповского, изд. «Светель», Л., 1926; Поезд, Рассказы, перев. М. С. Живова, изд. «Голек», М., 1927; Negro, Варшава, 1900; Na wyspie (На острове), 1901; Z minionych dni (Из минувших дней), 1902; Poezje (Стихотворения), 1902; Dwa głosy (Два голоса), 1907; Fragment pamiętnika (Отрывок из записок), 1905; Jaskółka (Ласточка), 1907; W miłości i w boju (В любви и в борьбе), 1910; Maria Magdalena (Мария Магдалина), 1912; Lili, 1917; Tętent (Топот), 1919; A to się pali tylko serce moje (А горит только мое сердце), 1922; Nad urwiskiem (Над обрывом), 1922; Lili, 1924; L. Tolstoj, 1925.

II. Камениский Г., Пшибышовский и Даниловский, журн. «Красная нить», 1928, I; Дубовский R., Modern Polish literature, N.-Y., 1924. Г. Камениский

DANSA [по-провансальски — «плясовая»] — один из подражающих формам фольклора жанров поэзии трубадуров. Принадлежит к синкретическим жанрам, т. е. сочетают три рода искусства — поэзию, музыку и танец. По построению Д. близка к средневековой балладе (см.); отличается от баллады: 1. отсутствием инструментального сопровождения и 2. формой строфического построения. Д. состоит из 3 строф, каждая строфа — из восьмисложных стихов; в начале Д. и после каждой строфы идет припев. См. «Провансальская литература».

ДАНТЕ АЛИГИЕРИ [Dante, сокр. из *Dugante Alighieri*, 1265 — 1321] — величайший итальянский поэт. Родом из Флоренции, принадлежал к городской знати среднего достатка; предком его был рыцарь Каччагода, погибший во втором крестовом походе в 1147. По имени жены его Алагьеры был

назван один из сыновей. Потомство Алагьеро стало зваться Алагьеры или Алигиери. Отец Д., повидимому, был юристом. В семье еще жили феодальные настроения, хотя долгое пребывание в стенах большого торгового города заставляло эти традиции тускнеть. Школа дала Д. начатки знаний в рамках средневековых школьных программ, т. е. очень мало. Университета во Флоренции еще не было. Закладывала настоящие основы своих знаний Д. приходилось самому. Он читал все, что попадало под руку, и перед ним понемногу начинал рисоваться его собственный путь ученого, мыслителя и поэта. Д. сознательно выбрал среди поэтов Вергилия, который вскоре стал его «вождем, господином и учителем». Он овладел французским и провансальским языками и стал поглощать в огромном количестве поэмы о Трое и о Фивах, об Александре Македонском и о Цезаре, о Карле Великом и его паладинах, а в рифмованных французских энциклопедиях и дидактических поэмах находил знания, которых не мог приобрести в школе. Первые образцы стихов дали ему провансальские поэты. Прямым же вдохновителем Данте был его верный друг Гвидо Кавальканти (см.), самый яркий представитель нового поэтического направления *dolce stil nuovo* (см.). Как все поэты этого стиля Д. соединяет восхваление избранной им героини (Беатриче — дочери друга его отца Фолько Портинари) со спиритуалистическим и мистическим толкованием любви как стремления к божеству. Сложная символика образа возлюбленной Д. вызвала огромную литературу по этому вопросу, причем часть исследователей склонна была видеть в Беатриче лишь поэтическую фикцию — аллегорическое выражение политических или философских идеалов и чаяний автора. Реальное существование Беатриче можно считать установленным с тех пор, как было найдено в архивах завещание Фолько, в к-ром упоминается имя его дочери Беатриче, в то время уже супруги Симоне деи Барди.

Посвятив Беатриче свой первый сонет «*A ciacun alma presa*», Д., как было в обычае, послал его другим поэтам. С этих пор завязывается его дружба с Гвидо Кавальканти, Чино да Пистойя и Лапо Джанни. В целом ряде сонетов и канцон Д., воспевая свою возлюбленную, совершенствует свой поэтический стиль. Он целиком примкнул к новой школе, заимствуя ее наиболее типичные особенности у двух ее главных представителей: у Гвидо Гвиницелли возвышенный, почти мистический замысел, у Кавальканти — изощренность созерцания и глубину чувства. Когда в 1290 Беатриче, совсем еще юная, умерла, Д. собрал ряд своих стихотворений в книжку, которую назвал «Новая жизнь» (*Vita Nuova*) — по другим толкованиям — «Молодость». Каждое из стихотворений, входящих в эту книжку (24 сонета, 5 канцон и одна баллада), сопровождается объяснениями. В целом — это поэтическая

история его любви, первая в новой литературе автобиография ликующей и страдающей души. Следуя стилизованному канону *dolce stil nuovo*, поэт изображает любовь как неземное чувство. Природа ее лучше всего раскрывается в таинственных снах и в аллегорических образах. Последовательное развитие спиритуалистических настроений, насыщающих «Новую жизнь», поэт дал в образе Беатриче в «Божественной комедии», где в ее лице воплощено богословие. Рационалистическим характером усиленно развивавшейся во Флоренции буржуазной культуры обуславливается все большая и большая абстрактность этого образа.

Поэтическая страсть не наполняла целиком жизнь Д. Как и большинство его сверстников, он должен был приобщиться к делам общественным, прежде всего, как воин. В 1285 он принимал участие в небольшом походе против Монтеварки. В 1287, повидимому, был в Болонье. В июне 1289 бился с аретинцами при Кампальдино, а через два месяца участвовал во взятии замка Капроны. Подвигались и его научные занятия. Смерть Беатриче натолкнула его между прочим на трактат Бозция «Об утешении в философии», и чистое умозрение, к к-рому он привык, вращаясь в мире отвлеченных поэтических образов, совсем увлекло его. Д. стал посещать своего рода философские факультеты, приотвишшиеся в некоторых флорентинских церквях и монастырях, особенно тот, к-рым руководили доминиканцы в Santa Maria Novella. Эти занятия имели огромное значение для всего дальнейшего поэтического пути Д., ибо здесь он получил возможность углубиться в изучение представителей средневековой философии, начиная от блаженного Августина и кончая классиками схоластической философии. Естественным образом изучение философов сопровождалось более углубленными экскурсами в область классической лит-ры. Только теперь Д. расширил свое знакомство с классиками, к-рому начало положила школа. Он проштудировал Овидия и Лукана, Горация и Ювенала, Сенеку и Стация, наконец Цицерона и Вергилия, которого так почитал. Укрепился он также в астрономических знаниях. Междоусобица в родном городе нарушила строй его мирных занятий. Во Флоренции в годы юности Данте еще не была закончена борьба между дворянством и буржуазией. Она развертывалась, пока он подрастал. Капитуляционная хартия дворянства, «Установления справедливости» (*Ordinamenti di Giustizia*), — была издана в 1293, но она не была последним этапом в борьбе дворян и горожан. После поправок, внесенных в «Установления» в 1295 году, тем из дворян, которые не хотели лишиться политических прав, было разрешено записываться в один из городских цехов. Повидимому, Д. был в числе тех, кто этим разрешением воспользовался. Он стал членом цеха врачей и аптекарей, к-рый принадлежал к семи старшим и включал в себя,

кроме двух профессий, по к-рым назывался, еще книгопродавцев и художников.

После вступления своего в цех врачей Д. стал принимать участие в политической жизни. Он был членом некоторых городских советов, хотя и не обнаруживал ни особенного интереса к политической жизни, ни особенного усердия в исполнении своих политических обязанностей. Но если Д. сам не искал политических лавров, то его нашли политические тернии. Положение во Флоренции осложнялось. «*Ordinamenti*» не могли положить конца политической борьбе. После



Рукопись «Божественной комедии» XIV в. (Biblioteca Laurenziana)

поправок 1295 г. власть в городе фактически стала принадлежать старшим цехам, т. е. промышленной, торговой и финансовой буржуазии. Младшие, ремесленные цехи, правившие два предшествующих года, были отстранены, а в группе старших видную роль стали играть дворяне: разрешение записываться в цехи снова открыло им путь к власти. Коалиция дворян с крупной торговой, банковской и промышленной буржуазией сделалась основой господства так называемой гвельфской партии, к-рое длилось почти весь следующий век. Однако вскоре в пределах гвельфской партии возник раздор. Экономические группы: «банкирские дома», торговые компании вырастали быстро, и доходов

на всех нехватало. Партия разбилась на две группы: Черных, которые стали себя называть просто гвельфами, и Белых. Первые ориентировались на папскую курию, способствовавшую капиталистическому перерождению Италии. Вторые вступили в сношения с гвельфинами, партией феодального военного дворянства. Семья Д. была всегда в рядах гвельфов. После раскола все Алигиери примкнули к Белым. В связи с конфликтом Д. в мае 1300 г. был отправлен послом в Сан Джиминьяно, а в июне был избран членом правящей коллегии приоров.



CANTO SECONDO DELLA PRIMA CANTICA

Иллюстрация к «Божественной комедии» (Флоренция, 1482)

Черные были побеждены, вожди их изгнаны из города, бежали к Бонифацию; последний отправил через некоторое время против Флоренции французского принца Карла Валуа «для умиротворения». Город подчинился, и под защитой французов во Флоренцию победоносно вернулись Черные. Началась месть. Д., бывший в это время в отлучке, вместе с другими был присужден к изгнанию с угрозой сожжения живьем в случае самовольного возврата [начало 1302]. Он так и не увидел больше «прекрасной овчарни, где спал ягненок».

Началась скитальческая жизнь, полная лишений. Гордый дух человека, не всегда «снисходившего до разговоров с мирянами», познал, как «горек бывает чужой хлеб и как тяжело подниматься и спускаться по чужим лестницам». Но в великом изгнаннике таились неисчерпаемые силы духа. Он странствовал по свету, боролся, учился и творил. Первые годы он надеялся, что Белым вместе с остатками томившихся еще в изгнании гвельфинов удастся силою вернуться на родину и победить Черных. Попытки были отбиты, и Д., отчаявшись, стал искать на свете уголка, где он мог бы найти покой и возможность работать. Но судьба гнала его то в Верону, где он некоторое время пользовался гостеприимством друга гвельфинов Кана Гранде делла Скала, то в Падую, то в Мантую, то в Лигурию, то в Париж. В его голове роились творческие замыслы, но заниматься мог он только урывками («Пир», трактат о языке).

В 1308 внезапно ожили надежды гвельфинов и окончательно примкнувшего к ним Д.

Императором Германии был избран Генрих VII, граф Люксембургский, к-рый заявил, что сумеет силою оружия положить конец партийным усобицам в Италии. Гвельфины смотрели на него, как на Мессию, верили, что ему удастся уничтожить господство буржуазии в Италии, и Д. приветствовал его экзотически. Генрих сделал попытку покорить Флоренцию, но смерть застигла его в такой момент, когда ему самому все дело стало казаться безнадежным [1313]. Рухнула последняя надежда Д., ибо на родине дважды имя его было вычеркнуто из списка амнистированных, как имя активного эмигранта. Когда позднее, как сообщают, было предложено ему вернуться на условиях унижительного публичного покаяния, Д. отверг это предложение. Странствования продолжались. В 1315 году Д. был в Лукке, где пользовался гостеприимством Джентукки, благородной дамы, к-рая стала очень близким ему человеком, а с 1318 г. и до конца жизни прожил в Равенне у ее сеньора Гвидо Полента, внука воспоетой им Франчески да Римини. Там он довел до конца свою поэму; там умер и похоронен.

Первым большим произведением Д. эпохи изгнания является его «Пир» (Il Convivio), относящийся повидимому к 1307—1308. Д. хотел дать в нем нечто вроде средневековой энциклопедии в форме комментария к ряду своих философских канцон. Но трактат остался неоконченным. В четырех написанных главах мы имеем введение и объяснение к трем канцонам. По форме «Пир» — чисто схоластическое произведение, к-рое тесно связано с углубленными философскими занятиями Д. до изгнания. В трактате говорится обо всем: о богословии, о морали, об астрономии, и многое в нем уже предвещает если не образы, то концепции «Божественной комедии».

«Пир», как впоследствии и «Божественная комедия», написан по-итальянски. В то время как шла работа над трактатом и зарождалась поэма, для Данте был уже решен вопрос о том, на каком языке ему нужно обращаться к читателям. Он целиком уже был горячим защитником итальянского языка. Это — одна из величайших его заслуг перед итальянской культурой. Д. сумел понять, что в городах вырастал новый человек, способный читать и развиваться на прочитанном, что если писатель хочет говорить для своего времени и влиять на своих сограждан, он должен отбросить язык школы и ученых кругов, заговорить на языке этого нового человека — на языке, к-рый всем понятен и всем доступен. Это еще раз доказывает, как чуток был Д. к тем общественным переменам, к-рые совершались на его глазах. Защите итальянского языка и посвящен неоконченный латинский трактат «De vulgari eloquentia», относящийся к тем же годам, что и «Пир». В нем защита vulgare ведется аргументами философскими и филологическими, что конечно никак не может затемнить основного социально-культурного



Заглавный лист к «Божественной комедии» [1487]

аргумента, к-рый для Д. был решающим, но к-рому он не умел найти вполне адекватного выражения в обычном построении латинского трактата.

Работа над «Пиром» была оставлена в 1309, когда для гибеллинов и Д. казалось занялась заря новой жизни после избрания Генриха Люксембургского. Генрих VII собрался в Италию. Ему нужно было подготовить достойную встречу, нужно было вести агитацию за гибеллинические идеалы, трубить сбор его приверженцам. В гибеллинском лагере Д. был единственным человеком, способным взвалить на свои плечи эту огромную

сказалась в трактате о языке. Д. ни на минуту не вспомнил о том, какие живые силы сегодняшнего дня, какие здоровые насущные интересы заставляют богатые итальянские города бороться против дутых притязаний империи и прикрывать эти интересы столь же дutoй и никого не обманывающей привязанностью к папству. Д. был убежден, что исторические и философские аргументы могут решить спор, давно и бесповоротно решенный жизнью. И жестоко обманулся.

В «Монархии» речь идет о том, каким образом создало право римского государства царить над народами, говорится о преем-



Боттичелли [1446—1510]. Иллюстрация к «Божественной комедии». Чистилище, песнь I

задачу. Он взялся за нее со всем пылом. Он писал одно за другим огненные латинские послания, обращенные ко всем, от кого он мог ждать сочувствия и поддержки. Это была публицистика, рассчитанная на непосредственный эффект. За ней последовала тяжеловесная аргументация латинского трактата «Монархия» (De Monarchia). В литературе, сопровождающей вековой спор между империей и папством, трактат Д., наряду с книгой Марсилиа Падуанского, является наиболее полным выражением гибеллинских идеалов. Собственные гибеллинские убеждения Д. к этому времени сложились уже окончательно, и ему нужно было только подобрать соответствующие аргументы, способные повернуть общественное мнение Италии на сторону императора. И замечательно, что вместе с пробуждением стародворянской гибеллинской идеологии в сознании Д. ему сразу изменила та безошибочная оценка социально-культурной обстановки, к-рая столь ярко

ственности власти римских императоров германской нации от древних римских императоров, решается вопрос о двух мечах: духовном и светском и утверждается положение, что император получает власть не от папы, а непосредственно от бога.

Однако гениальнейшим созданием поэта, стоящим в одном ряду с поэмами Гомера, «Фаустом», лучшими драмами Шекспира, является его «Божественная комедия» («Комедией» Д. назвал свое произведение потому, что скорбное и страшное вначале оно завершается радостным концом; слово «божественная» не принадлежит Д.), — плод всей второй половины жизни и творчества Д. В этом произведении с наибольшей полнотой отразилось мировоззрение поэта. Д. выступает здесь как последний великий поэт средних веков, поэт, продолжающий линию развития феодальной литературы, впитавший однако в себя некоторые черты, типичные для новой буржуазной культуры раннего Ренессанса



Иллюстрация к «Божественной комедии», Брешиа, 1487

По форме поэма — загробное видение, каких было много в средневековой лит-ре. Как и у средневековых поэтов, она держится на аллегорическом стержне. Так дремучий лес, в котором поэт заблудился на полпути земного бытия, — символ жизненных осложнений. Три зверя, которые там на него нападают: пантера, лев и волчица — три самые сильные страсти: чувственность, властолюбие, жадность. Этим аллегориям дается также политическое истолкование: пантера — Флоренция, пятна на шкуре к-рой должны обозначать вражду партий гвельфов и гибеллинов.



Боттичелли. Иллюстрация к «Божественной комедии»

Лев — символ грубой физической силы — Франция; волчица, алчная и похотливая — папская курия. Эти звери угрожают национальному единству Италии, о котором мечтал Д., единству, скрепленному господством феодальной монархии (некоторые историки лит-ры дают всей поэме Д. политическое толкование). От зверей спасает поэта Вергилий — разум, посланный к поэту Беатриче (богословием — верой). Вергилий ведет Д. через ад в чистилище и на пороге рая уступает место Беатриче. Смысл этой аллегии тот, что человека от страстей спасает разум, а знание божественной науки доставляет вечное блаженство.

«Божественная комедия» проникнута политическими тенденциями автора. Д. никогда не упускает случая посчитать себя со своими идейными, даже и личными врагами; он ненавидит ростовщиков, осуждает кредит как «лихву», осуждает свой век как век наживы и сребролюбия. По его мнению, деньги — источник всяческих зол. Темному настоящему он противопоставляет светлое прошлое, Флоренции буржуазной — Флоренцию феодальную, когда господствовала простота нравов, умеренность, рыцарское «вежество» («Рай», рассказ Каччагвиды), феодальную империю (ср. его трактат «О монархии»). Терцины «Чистилища», сопровождающие

появление Сорделло (Ahi serva Italia), звучат, как настоящая осанна гибеллинизма. К папству как к принципу Данте относится с величайшим почтением, хотя отдельных представителей его, особенно тех, которые способствовали упрочению в Италии буржуазного строя, ненавидит; некоторых пап Данте встречает в аду. Его религия — католичество, хотя в нее вплетаются уже личный элемент, чуждый старой ортодоксии, хотя мистика и французская пантеистическая религия любви, к-рые принимаются со всей страстью, тоже являются резким отклонением от классического католицизма. Его философия — богословие, его наука — схоластика, его поэзия — аллегория. Аскетические идеалы в Д. еще не умерли, и тяжким грехом почитает он свободную любовь (Ад, 2-й круг, знаменитый эпизод с Францеской да Римини и Паоло). Но не грех для него любовь, к-рая влечет к предмету поклонения чистым платоническим порывом (ср. «Новую жизнь», любовь Д. к Беатриче). Это — великая мировая сила, к-рая «движет солнце и другие светила». И смирение уже не есть безусловная добродетель. «Кто в славе сил не обновит победой, не вкусит плод, добытый им в борьбе». И дух пылливости, стремление раздвинуть круг знаний и знакомство с миром, соединяемое с «добродетелью» (virtute e сопоненза), побуждающее к героическим дерзаниям, — провозглашается идеалом. Свое видение Д. строил из кусков реальной жизни. На конструкцию загробного мира пошли отдельные уголки Италии, к-рые размещены в нем четкими графическими контурами. И в поэме разбросано столько живых человеческих образов, столько типичных фигур, столько ярких психологических ситуаций, что лит-ра еще и сейчас продолжает черпать оттуда. Люди, которые мучаются в аду, несут покаяние в чистилище (причем объему и характеру греха соответствует объем и характер наказания), пребывают в блаженстве в раю, — все живые люди. В этих сотнях фигур нет и двух одинаковых. В этой огромной галерее исторических деятелей нет ни одного образа, который не был бы огранен безошибочной пластической интуицией поэта. Недаром Флоренция переживала полосу такого напряженного экономического и культурного подъема. То острое ощущение пейзажа и человека, к-рое показано в «Комедии» и к-рому мир учился у Д., — было возможно только в социальной обстановке Флоренции, далеко опередившей остальную Европу. Отдельные эпизоды поэмы, такие, как Франческа и Паоло, Фарината в своей раскаленной могиле, Уголино с детьми, Капаней и Улисс, ни в чем не похожие на античные образы, Черный Херувим с тонкой дьявольской логикой, Сорделло на своем камне, по сей день производят сильное впечатление.

В удивительно последовательной композиции «Божественной комедии» сказался рационализм творчества, развившегося в атмосфере новой буржуазной культуры.



ДАНТЕ

Фрагмент фрески Рафаэля «Диспут».

«Божественная комедия» построена чрезвычайно симметрично. Она распадается на три части; каждая часть состоит из 33 песен, причем кончается словом *Stelle*, т. е. звезды. Всего т. о. получается 99 песен, к-рые вместе с вводной песней составляют число 100. Поэма написана терцинами — строфами, состоящими из трех строк. Эта склонность к определенному числам объясняется тем, что Д. придавал им мистическое толкование, — так число 3 связано с христианской идеей о Троице, число 33 должно напоминать о годах земной жизни Иисуса Христа и пр.

Согласно католическим верованиям загробный мир состоит из ада, куда попадают навеки осужденные грешники, чистилища — местопребывания искупающих свои грехи грешников — и рая — обители блаженных.

Д. с чрезвычайной точностью описывает устройство загробного мира, с графической определенностью фиксируя все детали его архитектоники. В вводной песне Д. рассказывает, как он, достигши середины жизненного пути, заблудился однажды в дремучем лесу и как поэт Вергилий, избавив его от трех диких зверей, заграживавших ему путь, предложил Д. совершить странствие по загробному миру. Узнав, что Вергилий послан Беатриче, Д. без трепета отдается руководству поэта. Пройдя преддверие ада, населенное душами ничтожных, нерешительных людей, они вступают в первый круг ада, так наз. лимб, где пребывают души не могших познать истинного бога. Здесь Д. видит выдающихся представителей античной культуры — Аристотеля, Еврипида и др. Следующий круг (ад имеет вид колоссальной воронки, состоящей из концентрических кругов, узкий конец к-рой упирается в центр земли) заполнен душами людей, некогда предававшихся необузданной страсти. Среди носимых диким вихрем Д. видит Франческу да Римини и ее возлюбленного Паоло, павших жертвой запретной любви друг к другу. По мере того как Д., сопутствуемый Вергилием, спускается все ниже и ниже, он становится свидетелем мучений чревоугодников, принужденных страдать от дождя и града, скупцов и расточителей, без усталости катящих огромные камни, гневливых, увязавших в болоте. За ними следуют объятые вечным пламенем еретики и ересиархи (среди них император Фридрих II, папа Анастасий II), тираны и убийцы, плавающие в потоках кипящей крови, самоубийцы, превращенные в растения, богохульники и насильники, сжигаемые падающим пламенем, обманщики всех родов. Муки обманщиков разнообразны. Наконец Д. проникает в последний, 9-й круг ада, предназначенный для самых ужасных преступников. Здесь обитель предателей и изменников, из них величайшие — Иуда, Брут и Кассий, — их грызет своими тремя пастьями Люцифер, восставший некогда на бога ангел, царь зла, обреченный на заключение в центре земли. Описанием страшного вида Люцифера заканчивается последняя песнь первой части поэмы.

Миновав узкий коридор, соединяющий центр земли со вторым полушарием, Д. и Вергилий выходят на поверхность земли. Там, на середине окруженного океаном острова, высится в виде усеченного конуса гора — чистилище, подобно аду состоящее из ряда кругов, к-рые сужаются по мере приближения к вершине горы. Охраняющий вход в чистилище ангел впускает Д. в первый круг чистилища, начертав предварительно у него на лбу мечом семь Р (*Peccatum* — грех), т. е. символ семи смертных грехов. По мере того как Д. поднимается все выше, минуя один круг за другим, эти буквы исчезают, так что когда Д., достигнув вершины горы, вступает в расположенный на вершине последней земной рай, он уже свободен от знаков, начертанных стражем чистилища. Круги последнего населены душами грешников, искупающих свои прегрешения. Здесь очищаются гордецы, принужденные сгибаться под бременем давящих их спину тяжестей, завистники, гневливые, нерадивые, алчные, и пр. Вергилий доводит Д. до врат рая, куда ему, как не знавшему крещения, нет доступа. В земном раю Вергилия сменяет Беатриче, восседающая на влекомой грифом колеснице (аллегория торжествующей церкви); она побуждает Д. к поклонению, а затем возносит его просветленного на небо. Заключительная часть поэмы посвящена странствованиям Д. по небесному раю. Последний состоит из семи сфер, опоясывающих землю и соответствующих семи планетам: сферы Луны, Меркурия, Венеры и т. д., за ними следуют сферы неподвижных звезд и хрустальная, — за хрустальной сферой расположен Эмпирей, — бесконечная область, населенная блаженными, созерцающими бога, — последняя сфера, дающая жизнь всему сущему. Пролетая по сферам, Д. видит императора Юстиниана, знакомящего его с историей Римской империи, учителей веры, мучеников за веру, чьи сияющие души образуют сверкающий крест; возносясь все выше и выше, Д. видит Христа и деву Марию, ангелов и, наконец, перед ним раскрывается «небесная Роза» — местопребывание блаженных. Здесь Д. приобретает высшей благодати, достигая общения с Создателем.

«Комедия» — последнее и самое зрелое произведение Д. Поэт не сознавал конечно, что его устами в «Комедии» «заговорили» десять немых столетий», что он подытоживает в своем произведении все развитие средневековой лит-ры.

Библиография: I. Наиболее удачные русск. перев. «Divina Commedia»: М и а Д., Ад, с приложением комментариев, материалов поизвещательных, М., 1885 (в терцинах); поля. перев. в 3 т., изд. 2-е, Суворина, СПб., 1909; кроме того, перев. первой песни Чистилища в «Русск. вестн.», 1865, кн. IX; М и л а с а Д., Божественная комедия (перев. стихами), с рис. Г. Дора, Лейпциг, СПб., 1874, 1875, 1876 и 1879; Ч ю м и н о в а О., Божественная комедия, с рис. Г. Дора, изд. «Родина», СПб., год не обозначен; Ч у а к о В. В., Божественная комедия, Ад, Чистилище, Рай, СПб., 1894; Г о л о в а н о в а Н., Божественная комедия, ч. 1, М., 1896; Русск. перев. «Vita Nuova» — Ф е д о р о в а А. П., Обновленная земля, СПб., 1893 (стихами). Русск. перев. «De vulgari eloquentia» (О народной речи) В. Шкловского, П., 1923.

II. На русск. яз.: В е с е л о в с к и й А., Данте и символическая поэзия католицизма, «Вестник Европы», 1866, IV;

Его же, Обзорные источники «Божественной комедии», там же, 1868, XII; Его же, Нерешенные, нерешительные и безразличные дантовского ада, «ЖМНП», 1888, XI (перепеч. см. в Собр. сочин. Веселовского, т. IV, в. I); Пинто М., Исторические очерки итальянской литературы. Данте, его поэмы и его век, СПб., 1866; В е д е л е Ф., Данте, его жизнь и сочинения, М., 1881; М и н Д., Космология дантовой поэмы, комментарии на переводу Ада, «Исторический вестник», 1885, X; Ч у д я к о В., Данте и его «Божественная комедия», «Новь», 1885, VIII — IX; К у д р я ц е в П., Сочин., т. I, М., 1887 («Данте, его век и жизнь»); Л е с е в и ч В., Этюды и очерки, СПб., 1889 («Данте как мыслитель»; Ш е п е л е в и ч, Этюды о Данте, Харьков, 1891; Саймонде Д., Данте. Его время, его произведения, его гений, изд. 2-е, СПб., 1893; Венгерова З., Значение Данте для современности, «Мир божий», 1896, X (перепеч. в ее «Лит-ых характеристиках», т. I, СПб., 1897); Карл дуччи Дж., Данте и его произведения, Харьков, 1899; И с е б а р Э., Мистическая Италия, Очерки возрождения религии в середине века, СПб., 1900; В а т с о н М., Данте, его жизнь и литературная деятельность, СПб., 1902; Сб. «Под знаменем науки», М., 1902 (статья Е. Браун и Рождественского); М о н з е Ф., Опыт литературной истории XIV в., СПб., 1904; С к а р т а ц ц и я, Данте, СПб., 1905; Б у р к г а р д т, Культура Италии в эпоху Возрождения, СПб., 1906; Б р у з и н с к и й А., Литературные очерки, М., 1908; Ф е д е р ь К., Данте и его время, М., 1910; Ф р и ч е В. М., Поэзия кошмаров и ужаса, М., 1912; Е в л а х о в а А., В полках бога, Эюд о Данте, «Варшав. унив. известия», 1914, IV; Его же, Трагизм Данте «De vulgari eloquentia», Очерк на истории романской филологии, Варшава, 1917; «Данте Алигьери. 1321—1921», Сб. статей, П., 1921 (статья И. Глебова «Данте в музыке» и биографич. набросок Б. Кржевенского); Б ы с т р я н с к и й В., Памяти Данте, «Книга и революция», 1921, I (13); Ф р и ч е В. М., Данте Алигьери, «Творчество», 1921, IV—VI; Его же, Очерк развития зап.-европ. литературы, Гиз, М., 1922; Г л и в е н к о И. И., Данте Алигьери, М., 1922; З а й ц е в Б., Данте и его поэма, М., 1922; Л у н а ч а р с к и й А. В., История зап.-европ. литературы в ее важнейших моментах, т. I, Гиз, изд. 2-е, 1929. Огромная иностр. литература о Данте до 1845 сведена в Colomb de Batines, Bibliografia dantesca, 1845; затем C a r r e l l i n i, Della letteratura dantesca degli ultimi ventanni, 1845—1865 [1866], далее ежегодная Bibliografia dantesca; V a r b i, Bullettino della Società dantesca italiana и P a s s e r i n i в «Giornale dantesco». Хорошая сводная лит-ра в K o e h T. H. W., Catalogue of the Dante Collection presented by W. Fiske to Cornell University, 2 vv., 1898—1900. Очень полные указания у S c a r t a z z i n i, Enciclopedia dantesca, 1896—1899. Из общей лит-ры следует отметить курсы Г а с п а р я, Д е С а н к т и с а, Б а р т о л и, К а р д у ч ц и — Dello svolgimento della lett. nazionale, «Opera di Dante»; S c a r t a z z i n i, Dante-Handbuch, 1892; T o d e s c h i n i, Dante e il suo secolo, 1865; Scritti su Dante, 1672. Из монографий: Z i n g a r e l l i N., Dante, «Storia letteraria d'Italia»; V a l l a r d i, 1900; F e d e r ь, Dante, 1900; T o m b e e P., Dante Alighieri, 1900; V o s s e l e r, Die Güttl. Komödie, 2 Bde, 1907—1910; S c o o e B., La poesia di Dante, 1921. Из монографической лит-ры упомянем лишь несколько книг, освещающих культурную и социальную обстановку, в к-рой жил Д.: C i b r a r i o, Il sentimento della vita economica nella Div. Comm., 1898; T o s c o, Quelle non c'è nella Div. Comm. o Dante e l'eresia, 1899; A r s e, scienza e fede ai giorni di Dante, 1901; A r i a s G., Le istituzioni giuridiche medievali alla Divin. Comm., 1901; Из более старых изданий лучше — трехтомное С к а р т а ц ц и я, из более новых — оксфордское M o o r l a, Лондонское T o u n b e e ' a.

А. Дюжильев

ДАНЦ Карл [Karl Dantz, 1884 —] — современный немецкий писатель для детей. Педагогическое образование получил в Бремене. Там же, в передовой опытной школе «свободного воспитания», ведет педагогическую работу. Его книжки — «Дневник Петра Штоля», «Записки найденьши» (Wollmietze) — представляют собою живые яркие сцены из уличной, семейной, школьной и фабричной жизни, полные того особого юмора, который характерен для свободного от условностей детского восприятия. Д. вырос, по собственному выражению, — «меж дымящих труб, в среде, на которую социальная нужда с детства бросает свою тень»; однако, изображая рабочую жизнь, он хотя и подчеркивает социальные противоречия, но представляет их в благодушно-реформистском духе.

Библиография: I. Русские переводы: Петер Штоль, перев. Е. П., рис. Макса Грезер, изд. «Пролетарий», Харьков, 1927; Дневник школьника, перев. Эмилли Грейнер-Гекк, изд. «Молодая гвардия», М. — Л., 1928 (два изд.); То же под названием «Дневник Петра Штоля», перев. М. А. Гершензона, иллюстр. Макса Грезер, Гиз, М. — Л., 1928 (сокращ.); Записки найденьши, перев. Э. Грейнер-Гекк, иллюстр. А. Брея, изд. «Молодая гвардия», М. — Л., 1928; То же, под назв. «Миде на фабрике», перев. М. А. Гершензона, рис. Я. Бельзена, Гиз, М. — Л., 1928; Не переведены на русск. яз.: Vom glückhaften Stern, Verlag der Büchergilde Gutenberg; Der Aufstieg, Arbeiterjugend-Verlag. С. Д.

ДАОССКАЯ ЛИТЕРАТУРА — см. «Китайская лит-ра».

ДАРВИН Эразм [Erasmus Darwin, 1731 — 1802] — дед знаменитого Чарльза Дарвина, медик по образованию, прозван современниками «поэтом флоры». Много занимался физикой и практической ботаникой. Результатом этих занятий явилась большая поэма Д. «Ботанический сад», где в поэтической форме аллегорически развита линеивская система ботаники. В 1781 вышла первая часть, в 1789 — вторая. Поэма стала настолько популярной, что одним издателем было предложено за нее 900 фунтов стерлингов. В 1792 вышла и третья часть. Затем Д. выпустил «Зоономию, или законы органической жизни». Это произведение, хоть и слабее с научной точки зрения, несомненно содержит в себе зачатки эволюционной теории и вызвало много споров в среде лучших ученых того времени. В посмертном издании вышла поэма «Храм природы», аналогичная «Ботаническому саду». Творчество Д. характерно для культа природы в конце XVIII в. Поэмы Д. отразились весьма заметно в творчестве Кауцера, Кэмпбэля, В. Скотта и мн. др.

Библиография: I. The botanic garden, with philosoph. notes, 1794—1795; Phitologia, 1800.

II. See w a r d A., Memoirs of Darwin, Chiefly at Lichfield, 1804; К р а у с е r E., Darwin, 1887 (с биограф. Д., написанной Чарльзом Д.).

ДАРГИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. — Даргинский народ — третий по численности в Дагестанской ССР (около 106 тысяч человек, — по последней переписи, — среди них всего лишь 8% грамотных). Обитатели отдаленного района Дагестана (Даргинский округ), даргинцы были отрезаны от железной дороги и промышленных центров. Д. л. до XX в. была исключительно устной словесностью. Языком письменности, тесно связанной с культом, был арабский. Изредка и деловые записи велись арабскими буквами на даргинском яз. Первые сборники стихов были изданы в начале XX в.: «Вустану Цудахари» (Цудахарский сад), «Мажиудесияр» (сборник стихов о боевых походах Мухаммеда) и др. По содержанию эти сборники были религиозными, а в грамматическом и в языковом отношении — полударгинскими, полуарабскими. Д. л. начинает развиваться лишь после Октябрьской революции и советизации Дагестана. В 1920 была сделана попытка приспособить к даргинскому языку новый аджамский алфавит (см. «Дагестанские языки»). В первые годы революции удается только собрать и записать памятники устного творчества даргинцев. С мая 1925 начала выходить первая газета на даргинском яз. Приступлено было также к изданию

популярной политической лит-ры, учебников и художественных произведений. Среди последних заслуживает внимания сборник стихов давно умершего даргинского поэта Батирая. Произведения его стали достоянием широких трудящихся масс даргинцев. Редакция газеты «Даргинец» издана антология даргинских поэтов, где представлены современные и умершие даргинские поэты. Писатель Нуоров выпустил недавно повесть под названием «Айшат в когтях адата». Большинство литературных произведений на даргинском языке не изданы, т. к. нет технических средств (нехватает шрифта, наборщиков и т. д.). Коллектив даргинских литераторов в настоящее время готовится к печати ряд пьес на даргинском языке для национального театра, который дал уже несколько постановок. Можно сказать, что сейчас в Д. л. происходит «первоначальное накопление» лит-ых сил и произведений. Количество изданных популярных брошюр и книжек по экономике, социально-политическим наукам и др. насчитывается десятками. Изданы также учебные пособия на даргинском яз. Принятие дагестанскими народами, в том числе и даргинцами, нового алфавита на основе латинского шрифта, соответствующего всем звуковым особенностям даргинского языка, безусловно ускорит рост молодой Д. л.

Х. Ш. Сулейманов

ДАРГИНСКИЙ ЯЗЫК [dargwala mid], принадлежащий к восточной (дагестанской — см.) группе яфетических (см.) языков Кавказа, захватывает почти весь Даргинский округ, западную и центральную часть Кайтаго-табасаранского округа; в незначительном числе представлен в Лакском и Кюринском округах. Крайний предел распространения даргинского языка — на севере аул Кадар Буйнакского округа, на юге селение Гугул (Чирах) Лакского округа. Наконец даргинцам принадлежит самый большой в Дагестане аул Губден в Махачкалинском районе. Даргинский язык распадается на множество диалектов. Главных наречий два: урахинское (хюркилинское) и цудакарское. Научно исследовано только урахинское наречие.

Фонетическая система даргинского языка значительно разнится от аварской. В согласных эта разница сводится к следующему: 1. не играет существенной роли различие по геминированности согласного как среди спирантов, так и среди аффрикатов; 2. нет латеральных спирантов; 3. имеются звонкие аффрикаты; 4. имеются усиленные глухие затворные.

Число согласных фонем доходит до 36, а гласных до 6. Последние различаются по долготе и краткости гласного, чего нет в аварском языке.

В даргинском языке имеется четыре грамматических рода. В морфологическом отношении интересно отметить, что в даргинском языке, как и в лакском, существует спряжение глагола по лицам. Из всех чечено-дагестанских языков в одном даргинском

имеется видовое различие глагола по длительности или недлительности действия или состояния. Склонение имен в даргинском яз. имеет много общего с аварским, но есть и некоторые особенности. В числительных система счисления не двадцатичислная, как в других яфетических яз., а десятичная.

Библиография: Веллар П. К., Хюркилинский язык, Этнография Кавказа, V, Тифлис, 1892; Жарков Л. И., Грамматика даргинского языка, М., 1926; см. также «Дагестанские языки», «Яфетические языки». А. И. Шамгалов

ДАРД МИР — см. «Урду».

ДАРИО Рубен [Rubén Darío, 1867—1916] — испано-американский поэт. Родился в Никарагуа, умер в Мадриде. Выдающийся мастер поэтической формы, Дарио является не только для испанской Америки, но и для Испании первым и непревзойденным представителем поэтического модернизма. Воспитавшись сначала на романтической поэзии Америки и Франции, восприняв пышность ее конструктивных форм и богатство словаря, он с чрезвычайной интенсивностью впитывает в себя разнообразные влияния французской поэзии парнасцев и символистов. Его поэтическим принципом становится лозунг Верлена «музыка прежде всего». Д. интересуют главным образом проблемы инструментальной поэтической речи, мелодики стиха, лексической изысканности и пр. Французский модернизм, соединенный с характерным для испано-американской и испанской буржуазной интеллигенции конца XIX в. идеологическим кризисом и исканием своего социального самоопределения, уводит поэта в область ирреальной тематики, мистицизма, в область символических образов и культа утонченных и упадочных эмоций и настроений. Значительнейшие его произведения: поэмы — «Sinfonia en gris mayor», «Sonatina», «Cancion de otono» и сборники — «Azul», «Cantos de vida y esperanza» и пр. Влияние Д. в той или иной степени заметно почти на всей испано-американской поэзии его времени. Немало сподвижников и последователей нашел он и в Испании. Среди них выделяются Хосе Сильва (Колумбия), Хулио Рейсиг (Уругвай), Леопольдо Лугонес (Аргентина), Амадо Нерво (Мексика), Диег Каньедо, Сальвадор Руэда, Хуан Рамон Хименес, бр. Мачадо и др. (Испания).

За последние десятилетия «рубендаризм» вызвал против себя серьезную реакцию в испанской Америке, как поэтическое явление, тормозящее развитие самобытной «креольской» поэзии и не удовлетворяющее националистически настроенную новую буржуазную интеллигенцию.

Библиография: I. Obras completas, Prologo de A. Gbiraldo, Mundo Latino, v 32 тт., 1917—1925; Epistolario I, Prologo de A. Gbiraldo, cartas de M. de Unamuno et de I. Santes Zelaya, 1926.

II. Rodo J. E., Rubén Darío, «Hombres de América», Barcelona, 1920; Марес Е. К., L'influence française dans l'œuvre de Rubén Darío, P., 1925 (с подробной библиографией).

К. Д.

ДАРСКИЙ Дмитрий Сергеевич [1883—] — критик философско-метафизического направления. Работы его красочны и образны по форме; они стремятся скорее сами воздействовать подобно поэзии, чем быть науко-

образными, приближаясь в этом отношении к работам Айхенвальда (см.). Одной из основных задач, определяющих его работы, является рассмотрение творчества великих поэтов с точки зрения развития у них высших форм сознания, «вновь образующихся духовных свойств» («космического сознания»). Т. к. при этом писательская личность ничем не детерминируется, то научная ценность подобных изучений чрезвычайно сомнительна.

Библиография: Чудесные вымыслы. О космическом сознании в лирике Тютчева, М., 1914; Маленькие трагедии Пушкина, М., 1915; Радость земли, Исследование лирики Фета, М., 1916.

ДАТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЯЗЫК — см. «Скандинавские лит-ры и языки».

ДАТТ — см. «Маджу Судан Датт» и «Ромиш Чандра».

ДАУДИСТЕЛЬ Альберт [Albert Daudistel, 1890 —] — немецкий писатель. Первые книги Д. — «Die lahmen Götter» (1922; русск. перев.: Сломанные боги, изд. «Прибой», Л., 1925, и то же — Хромые боги, перев. Т. А. Щепкиной-Куперник, Гиз, М., 1927), «Das Orfer» (1925; русск. перев.: О. Мандельштама — Жертва, изд. «Прибой», Л., 1926 и Я. Н. Блоха, Гиз, 1926) и «Eine schön missglückte Weltreise» (1926; русск. перев. С. Бернер — Чрезвычайно неудавшееся путешествие вокруг света, Гиз, М., 1928) — восходят к событиям его собственной жизни. Художник повествует о выстраданном. Если последняя из этих книг и первые главы «Жертвы» посвящены годам скитальчества и безрадостного детства, то остальные произведения Д. охватывают тему немецкой революции. Автор был ее близким участником. Он пережил разгром советской республики в Баварии, его книги написаны в крепости «Нидершенфельд», куда заключила его победившая буржуазия. В свете поражения Д. и воспринимает революцию. Этот художник-рабочий является типичным примером пролетария, оторвавшегося от массы, превратившегося в анархистствующего одиночку. Поражение революции разочаровывает в ней Д., внушает ему беспросветный пессимизм. В своих изображениях Д. воспроизводит трагедию разгрома революции, это — картины, в которых не только запечатлен своеобразный быт революционной эпохи, но и возникает характерный образ, существенный для творческого развития Д. — образ бунтаря-одиночки, мятежного революционера, порвавшего со своим пролетарским прошлым. Именно здесь и лежит основной узел творчества Д. Если в первых книгах его мы встречались не только с явно автобиографическим материалом, но и с тем, что революционная тема определяла творчество художника, то в последнем романе, «Wegen Trauer geschlossen» (1927; русский перевод М. Венус, под ред. В. А. Зоргенфрея — Закрыто по случаю траура, изд. «Время», Л., 1927), все это вытекает из поля зрения. Соответственно этому происходит трансформация и основного образа. Анархистствующий мятежный революционер превращается в неудовлетворен-

ного, мятущегося, раздираемого внутренними противоречиями обывателя. Нетрудно видеть органическую связь этого образа со всем предыдущим творчеством писателя — здесь только отстранена, забыта революционная декорация. Она оказалась обременительной, когда революция отодвинулась в прошлое и осуществилась временная стабилизация капиталистического порядка.

Библиография: I. Кроме указанного в тексте, на русск. яз. переведены: В огне революции, перев. Гиммельфарба, изд. «Пролетарий», Харьков, 1925; Петер Гиппель, изд. «Сетгель», Л., 1925; Noch einmal Frühling, 1927. И. А.

ДАУТЕНДЕЙ Макс [Max Dauthendey, 1864—1918] — немецкий поэт и писатель. Важнейшие биографические данные: постоянные занятия живописью, тяга к Востоку — кругосветные путешествия, 1914—1918 — жизнь в колониях на Яве. Д. — художник импрессионизма (см.) в его поздней, переходящей к неоромантике стадии. Как и у ранних импрессионистов в живописи, мир людей заслонен у Д. миром красок и тонов. Этот вполне асоциальный мир природы расцвечивается Д. на мельчайших восприятиях. Слиявая в единый чувственный комплекс краски, тона, ароматы, Д. создает в своей лирике настоящий культ чувственного ощущения (сборники: «Белый сон» — «Der weisse Schlaf», «Напевы» — «Singsangbuch» и др.). Несмотря на жизнеутверждающую, хотя и индивидуалистическую, основу, элементы декаданса уже отягощают его творчество, отражая упадочнические черты психики среднебуржуазной интеллигенции на рубеже XIX и XX вв. В стороне от бурного капиталистического роста той эпохи, эта социальная группа отдается эстетическому созерцанию. Так и у Д. замыкание в красочный мир восприятий граничит с чистым эстетизмом. Сохраняя еще свежесть и непосредственность чувства природы, его ощущения приобретают характерную для неоромантики чрезмерную утонченность (сборник «Ультрафиолетовое» — «Ultraviolett», 1895 и др.). С самого ощущения акцент переносится на настроение. Реакционность Д. сказывается в свойственных его творчеству патристических мотивах (сборник военной лирики «Горе Великой войны» — «Des Grossen Krieges Not», 1915).

Если объект лирики Даутендея — природа, то тематика его эпических произведений связана с Востоком. Восприятие Востока Д. — это почти гогеновское опыление восточной красочностью, пышностью, новизной ощущений. Нотки скепсиса по отношению к европейской цивилизации еще очень далеки у Д. от той тяги западной буржуазии к мистическим и религиозным культурам Востока, которая обнаружилась в последние десятилетия. Однако восприятие Востока только как мира концентрированной красочности отделяет Д. и от чисто колониального романа. Японские любовные миниатюры «Восемь ликов острова Бивы» (Die acht Gesichter am Bivasee, 1911), индусские новеллы «Лингам» (Lingam, 1909) и роман «Raubmensch» (Разбойники, 1911) представляют собой как

бы эпический дневник путешествий Д. Лирическим дневником является лучшее, наряду с поведлами, произведение Д. — лирико-эпическая «Крылатая земля» (Die geflügelte Erde, 1908), где слегка зарифмованно, почти в ритмической прозе наизаны эстетизированные картины Востока.

Формальные особенности Д. восходят к основному моменту — красочному и разорванному восприятию. Отсюда и распределение жанров в его творчестве — примат лирики и лиризма. Из фрагментарности мироощущения вытекает и излобленная Д. форма дневников («Дневники с острова Явы» и др.). Стилистика Д. чрезвычайно типична для импрессионизма (преобладание статических форм речи, красочного эпитета и т. д.).

Многие драмы Д. имели успех, но художественно они незначительны.

Библиография: I. Собр. сочин. в 6 тт., A. Langen, München, 1925. Русск. перев. Д. не имеется.

II. K u m m e r F., Deutsche Literaturgesch. des XIX u. XX Jahrh., B. II, D., 1924; N a u m a n n, Deutsche Dichtung der Gegenwart, D., 1924. *В. Гальперин*

ДАФНИ — современная новогреческая поэтесса, ратовавшая за женское равноправие. Одно время стояла во главе «Общества защиты равноправия женщины, гражданки и матери». Ее лирические стихи о тяжелой доле женщины и ее зависимости от мужчины, появившиеся в эпоху войны, создали ей большую популярность. Однако дальше этих эмансипационных тем Д. не пошла.

Отдельным изданием вышел сборник ее стихов.

ДАФНИС И ХЛОЯ — см. «Лонг».

ДАХНИ — см. «Урду».

ДАШКЕВИЧ Николай Павлович [1852—1908] — историк лит-ры, профессор Киевского университета, с 1907 академик. Д. принадлежат свыше 70 печатных трудов, среди к-рых важнейшие: «Постепенное развитие науки истории литературы и ее современные задачи» («Киевские университетские известия», 1877, 10); отзыв о сочин. Н. И. Петрова: «Очерки истории украинской литературы XIX века» (в Отч. XXIX, о нагр. гр. Уварова, прилож. к LXIX тому «Записок Имп. академии наук», СПб., 1888); Роман-тика Круглого стола в лит-ре и жизни Запада (Киев, 1890); Статья по новой русской лит-ре (П., 1919). В своих работах Д. широко применял сравнительно-исторический метод (см.).

Список трудов Д. см. «Eranos», Сб. статей в честь Д. (Киев, 1906) и дополн. в «ЖМНП» (1908, кн. 9). Ср. в изд. «Материалы для биограф. словаря действ. членов Имп. акад. наук» (ч. 1, П., 1915).

ДВУДОЛЬНЫЕ РАЗМЕРЫ — иначе дву-сложные — размеры, образуемые по силлабо-тонической теории чередованием стоп, состоящих из двух ритмических долей — сильной и слабой, или наоборот — слабой и сильной (♩ — хорей и ♪ — ямб). Основным для них является то, что ударения они располагают только на нечетных по отношению к последнему ударению (константе, см.) слогах; при этом очень часто сильные

доли стопы остаются без удара или наоборот ударение попадает на слабые доли, напр. «Адмиралтейский йгла» и «Тогда черта», взгляд, вздох, цвет, слово». В этих случаях силлабо-тоническая теория говорит о «замене» (см. «Ипостаса») основных стоп (ямб, хорей) — вспомогательными (пиррихий: ♪♪ и спондей: ♩ ♩); так в первом случае имеем — пиррихий, ямб, пиррихий, ямб; во втором — ямб, ямб, спондей, спондей; наконец бывают случаи, когда одна из основных стоп «заменяет» другую, например: «Бой барабанный, клики, скрежет», где первая стопа ямба «заменена» хореем (см. «Хориямб»). Чередование строк, внутри к-рых различным образом расположены ударения на нечетных слогах, и создает в основном ритмическое движение. Очень характерно для Д. р. тяготение к так наз. диподическому строению (по Сиверсу), когда ритмические ударения объединяются в группы (по два), причем одно из них сильнее другого (по типу): ♪ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩, где ♩ подчиненное и ♩ главное ударение, напр.:

«Где всё пути и всё расцвѣтъ
Живой вилкой изоможденья».

В связи с этим часты и такие случаи, когда подчиненные ударения почти совсем опускаются, напр.:

«Мы — роковые глубины,
Глухоемые ураганы
Упали в хлынувшие оны,
В тысячелетние туманы». *А. Белый.*

Однако каждое ударение в Д. р. может быть и самостоятельным, напр.:

«Октябрь лег в жизни нбной брод,
Властивей векъ разгородил,
Чем все эпохи, чѣм все мѣры,
Чем Ренессанс и дни Аттилы». *В. Брюсов.*

В стихотворной практике эти модификации Д. р. обычно в той или иной степени совмещаются. Эд. Сиверс (Ed. Sievers, Rhythmisch-melodische Studien, H., 1912) предлагает называть Д. р. — ритмические ударения — самостоятельно моноподическим (или подическим) типом, в противоположность диподическому, где ударения делятся на главные и подчиненные; по его мнению, преобладание моноподического типа характеризует стихи со смысловой или повествовательной установкой, а диподического — стихи эмоционального, лирического характера. Это указывает на зависимость ритма от характера данного стиля или жанра. Д. р. в русской поэзии чрезвычайно распространены. Именно с них начали основатели русского силлабо-тонического стихосложения; первоначально у нас появился хорей (Тредьяковский, Эпистола к Аполлину, 1735), а затем и ямб (Ломоносов, Ода на взятие Хотина, 1739). Постепенно однако Д. р. вытесняются трехсложными размерами, а главное — современным чисто тоническим стихом. См. «Силлабо-тоническое стихосложение», «Ритмика». *Л. Т.*

ДВУСТИШИЕ — простейшее строфическое образование из двух стихов, обычно

скрепленных рифмой; так напр. распадается на двустопный александрийский стих (шести-стопный ямб):

«Порода красоты лицу не придает:
В селе и в городе цветок равно цветет».

Особым видом нерифмованного Д. является дистих (см.). Ряд античных строф (гипонактова, архилохова, алкманова и др.) представлял собой Д. Еще шире распространено Д. в средневековой метрике — французские восьмисложники, немецкий четырехударный стих куртуазного эпоса и т. д. См. «Строфика».

ДЕБЛИН Альфред [Alfred Döblin, 1878 —] — немецкий писатель-экспрессионист. Д. ставит в своих произведениях общие всем немецким экспрессионистам проблемы целеустремленности, сущности жизни и борьбы человека за духовные, в противовес материалистическим, идеалы. Д. разрешает эти проблемы мистическими размышлениями и образами необыкновенных людей, борющихся за самосовершенствование. Чтобы оторвать свои образы и размышления от всякой реальной действительности, автор часто переносит действие в необычную обстановку. Так, место действия романа Д. «Die drei Sprünge des Vang-lun» (Три прыжка Ван-луна, 1915) — Китай, где могут свободно проявляться таинственные силы неведомой души китайского народа. Основная идея книги: найти истинный путь к освобождению и всеобщему братству можно не действием, а подчинением судьбе. Д. представляет здесь истинную революцию как экзотический взлет над материальной жизнью. В другом романе — «Berge, Meere und Giganten» (Горы, моря и гиганты) — дана утопия, в которой автор хочет показать борьбу за новый мир, за новую религию и новый духовно-мистический уклад жизни.

Все эти путанно-бредовые и мистические идеалы писателя выражают психологию немецкой мелкой буржуазии, совершенно выбитой во время войны и революции из обычной колеи жизни. Этот классовый характер Д. ярче всего раскрывает роман «Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine» (Борьба Вадцека с паровой турбиной, 1918), где показан мелкий фабрикант, потрясенный до безумия своим разорением, вызванным установкой новой турбины на фабрике конкурента. Самое трагическое в этой истории то, что страдания Вадцека остаются безрезультатными, а его воображаемая борьба с паровой турбиной — напрасной и смешной. У Д. двойное отношение к городу и механизации. В романе «Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine» он преклоняется перед могуществом города и техники, в романе же «Berge, Meere und Giganten» это преклонение переходит в мистический ужас и проповедь бегства на мирное лоно природы.

В последних произведениях Д. еще сильнее выражены мистические искания. В большом эпическом произведении «Manas», написанном в 1927, повествуется о сверхчеловеке

Манас и создается миф о борьбе человеческого духа с природой.

Библиография: I. Кроме указанных выше произведений, Д. написано: Ermordung einer Butterblume, 1913; Lobensteiner, 1917; Der schwarze Vorhang, 1919; Der deutsche Maskenball, 1920; Lusitania, 1921; Wallenstein, 2 Bde., 1922; Nonnen von Kemnade, 1923; Blaubart und Miss Isbill, 1924; Die beiden Freundinnen, 1925; Reise in Polen, 1925; Feldzeugmeister Czatz, 1926.

A. Запроская

ДЕБОРД-ВАЛЬМОР [Marceline Desbordes-Valmore, 1785 — 1859] — известная французская поэтесса XIX века. Она родилась в семье иконописца и мастера церковной утвари, у к-рого революция отняла единственный источник его существования. Воспитывалась в среде, враждебной по своим религиозным предрассудкам прогрессивным идеям своего времени. Д. с детства пришлось терпеть нужду.

Отличительной чертой ее творчества является болезненная чувствительность и лирическая простота. Она воспевает любовь, материнство, тяжесть женского одиночества. Ее стихи очень изысканны по форме, по-женски сентиментальны и непосредственны. Они оказали большое влияние на развитие элегической поэзии XIX в. во Франции. Д. написала много детских сказок в стихах и прозе, к-рые еще до сих пор признаются во Франции образцами детской литературы. Многие стихи Д. были переложены на музыку и пользовались большим успехом («Élégies et romances»). Ей же принадлежит также несколько романов и популярных книжек для детей и юношества (о Шекспире, Вальтере Скотте и т. д.). Стихи Д. много переводились на русский яз. и перелаживались без указания источника.

Библиография: Élégies et romances, 1818; Album du jeune âge, 1820; Élégies et poésies nouvelles, Les Fleurs, 1833; Pauvres fleurs, 1839; Zw e i g S., M. Desbordes-Valmore, ein Lebensbild, 1921 (есть русский перевод, Л., 1928); Poésies, Introduction par F. Gohni, 1925.

C. P.

ДЕВЕТСИЛ [Devětsil] — ассоциация деятелей искусства в Чехо-Словакии (Прага и Брно). Основание Д. совпало с бурным ростом рабочего движения в Чехо-Словакии [1920], к-рое наложило на всю его деятельность революционный отпечаток. В Д. входят наиболее талантливые деятели различных отраслей искусства левого направления. Д. делится на следующие секции: литературная, руководимая наиболее влиятельным критиком-искусствоведом К. Тайге (Прага), Б. Вацлавеком и А. Черником (Брно), театральная, музыкальная, архитектурная и секция живописи.

Д. играет крупную роль, являясь проводником наиболее передовых течений европейского искусства. Особенно велико значение Д. в области лит-ры. Поэты Д.: Ю. Волкер [ум. в 1923], Я. Сайферт, В. Незвала, В. Ванчур, К. Библь и др. — являются крупнейшими в Чехо-Словакии мастерами слова, остро реагирующими на современные проблемы. В первые годы теоретики Д., находясь под влиянием советских лит-ых течений, занялись разработкой проблемы пролетарского искусства (особенно К. Тайге и Ю. Волкер).

В период 1920—1926 вышли произведения Я. Волкера «Тяжелый час» (Těžká hodina), Ю. Сайферта «Город в слезах» (Město v slzách), «Только любовь» (Sama láska), В. Незвала «Мост», В. Ванчура «Амазонка» (Amazonský proud), «Поля пахоты и войны» (Pole ohná a válečná) и др. Эти книги выдержаны в социально-революционном духе. Члены Д., правда, подходили слишком упрощенно к разрешению классовой проблемы в искусстве, поэтому их достижения в этой области незначительны. К тому же наступившая реакция и стабилизация капитализма способствовали отходу поэтов от революционной тематики, толкнули их к формализму, рафинированному изыску. Глава Д., К. Тайге, идя по следам Аполлинера, разработал теорию «оптической поэзии». Тайге утверждает, что время, когда стихотворения пели, а потом читали, прошло. Теперь стихотворение «сматривается». Фотографии Ман-Рея, фотограммы Моголи-Наги и киноленты — это оптические поэмы. Кино и есть тот фактор, который оказывает решающее влияние на изобразительную способность поэта. Образы поэта не могут быть совершеннее и лиричнее тех кадров, которые мы видим в кино. Если конструктивизм — стиль современной индустриальной эпохи и служит выражением ее мудрости, то поэзия должна находиться в функциональной зависимости от всего современного стиля жизни. Такой поэзией может быть только «поэтизм» или «функциональная, чистая поэзия». В техническом отношении центр тяжести переносится на построение ассоциативных образов, которые могут быть и не связаны между собой. Образы эти должны быть свежи, четко скомпонованы (монтаж), отличаться пластической выразительностью, новым ритмом и пр. Под влиянием этих теоретических концепций выходят книги: Яр. Сайферта «На волнах радио» (Na vlnách T. S. F.) и «Соловей поет плохо» (Slavík zpívá špatně), В. Незвала «Пантомима» (Pantomima) и «Садок роз» (Menší růžová zahrada), Фр. Галаса «Серия» (Série), В. Ванчура «Роскошное лето» (Rozmahlé léto), К. Тайге «Кино», И. Гонзль «Вертящаяся сцена», и др.

Если в первый период поэты Д. отделились на политические события, то во второй — их внимание сосредоточено на «красотах» мира машин, заводов и фабрик (но не на людях, работающих на этих фабриках). В книге Сайферта мы уже не встречаем революционной тематики. Ее заменили «красоты всего мира» — новый лозунг ассоциации. Правда, в последней своей книге он снова возвращается к прежним мотивам, а выпущенные недавно работы Б. Вацлавика («От искусства к творчеству» — «Od umění k tvorbě») и ряд статей на тему «Поэзия на распутье» (К. Тайге, «О советской культуре»), а также статьи молодого коммуниста Фуника о современной лит-ре разоблачают упадочнические настроения второго периода Д. Они намечают новый путь дальнейшего

развития современной чешской поэзии — путь более крепкой связи с жизнью рабочего класса.

Библиография: Сборник «Devětisil», Pr., 1922; «Fronta», Brno, 1928.

ДЕГЛАВ Август [August Deglav, 1862 — 1923] — латышский романист. Его творчество определено условиями эпохи 70—80-х гг., когда быстрый рост капитализма, сопутствуемый банкротством национально-освободительного движения латышской буржуазии, выдвигает новую социальную силу — индустриальный пролетариат. Д., не обладавший достаточными художественными данными для глубокого и обобщающего изображения общественных сдвигов, все же дал богатый материал, иллюстрирующий, с одной стороны, вырождение национальной буржуазии, с другой — бытовые условия и психологию городского пролетариата, становящегося из «класса в себе» — «классом для себя». Наиболее художественное из произведений Д. — роман «Зелтыте». Как документ эпохи, значительную ценность имеет роман «Патриоты» (первая часть незаконченной культурно-исторической трилогии «Рига»). Остальные его произведения (романы: «Старый барин», «Между двух огней», «Новый мир», «Лиэзма» и ряд мелких рассказов) значительной художественной ценности не представляют.

Библиография: И. Upičs A., Latviesu jaunākās rakstniecības vēsture, I, стр. 40—42; Klusais, Pēzīmes par latviešu ideoloģijas vēsturi, стр. 100—101; Ligočnis F., Latvju literatūras vēsture.

Курон

ДЕДАЛ И ИКАР — см. «Икар».

ДЕЕВ-ХОМЯКОВСКИЙ Григорий Дмитриевич [1888 —] — современный поэт и литературный деятель. Член ВКП (б). Родился в бедной крестьянской семье. В детстве был пастухом и поденщиком у местного помещика, позже работал в Москве: сапожником, пекарем, рассыльным, типографским рабочим, секретарем «Будильника» и т. д. После Октябрьской революции Д.-Х. — редактор журналов «Красная армия просвещения», «Работник просвещения», «Трудовая нива», «Жернов» и др.; активный член и учредитель разнообразных лит-ых обществ, председатель «Суриковского кружка писателей из народа», председатель «Общества крестьянских писателей» и т. д.

Лит-ая продукция Д.-Х. разнообразна и обильна: статьи на общественные и исторические темы, критико-биографические очерки, стихи, проза, драматические произведения, статьи по общелитературным и литературно-политическим вопросам.

У Д.-Х. нет единой темы и единых героев — он пишет о крестьянстве, пролетариате, мещанстве и др. социальных группах, но его произведения пронизаны, правда, классово нечеткими устремлениями деревенской бедноты. В дооктябрьскую эпоху эти расплывчатые идейно-психологические устремления выражались мотивами недовольства несправедливостью жизни, надеждами на то, что «взойдет заря, вздохнет народ», и призывами к борьбе («В путь хотя по скалам», «На подвиг честный и свободный идемте,

истину любя); после Октября — в достаточной мере слащавой радостью о переустройстве жизни трудового народа на социалистических основах. Произведения Д.-Х. первого периода проникнуты народническими, революционно-демократическими тенденциями. Иногда проскальзывают в них и религиозно-нацифистские образы и мотивы («Я верю», «Родина», «Он взывал»), но последние большей частью имеют не определяющее, а случайное и служебное значение, являясь способом проведения революционно-демократической идеи.

В формальном отношении произведения Д.-Х. довольно слабы. Ученическая подражательность Кольцову, Некрасову и Никитину в ритмике, глагольная, простая и неправильная рифма, тривиальность эпитетов и прилагательных, искусственная «революционно-романтическая», ложнопатетическая лексика (Чертог, Кумир, Святыня, Арфа, Грезы, Оковы, Узы, Заря, Звезда, Свет) — таковы некоторые характерные особенности стиля Д.-Х. Схематичность обрисовок, искусственность положений, немотивированность поведения, напыщенность и сентиментальность выражений — такова его манера развертывать повествование.

Д.-Х. получил своеобразную известность в лит-ой современности не как художник, а как один из руководителей крестьянского лит-ого движения в ранний его период. Крайне одностороннее культурничество и народническая ориентация на самородков и самоучек заслонили в практике его руководства новые и большие, поставленные послеоктябрьской действительностью, задачи собирания крестьянских писателей на основе четкой-классовой позиции (см. «Крестьянская лит-ра русская»).

Библиография: Ш. Владиславов И., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928; Ревякин А., Автология послеоктябрьской крестьянской литературы (печатается). А. Ревякин

ДЕЗОМБЬО Морис [Maurice Desombiaux, 1879 (по некоторым источникам — 1868)] — бельгийский романист и критик. Среди писателей своей эпохи Дезомбье выделяется жизнерадостным мироощущением. Основная тема его творчества — деревенский быт; его романы отражают настроения и переживания деклассированного крестьянства Валлонии; в некоторых из них, особенно в «Mihien d'Avene» [1904], «Guidon d'Anderlecht» и «Jouvan de la Lutre» [1901], Д. изображает здоровую жизнь крестьян, крепко связанных с природой; попутно он запечатлевает ряд пейзажей своей родины. Д. однако не замкнулся в деревенский быт; его внимание все более и более привлекает город, в особенности его трудовой люд. Им написан и ряд романов из жизни рабочего класса; из них выделяется роман, посвященный шахтерам — «Têtes de Houille». В этих произведениях Дезомбье противопоставляет распутным бездельникам — монахам — тружеников, всегда сохраняющих свой здоровый юмор. Как критик Дезомбье известен своими работами о бельгийских и французских

писателях. Особенно интересен его очерк о Лемонье.

Библиография: II. Rousseau Victor, 1908; Les premiers romanciers nationaux de Belgique, 1917; Liebrecht, Histoire de la littérature belge, «Mercure de France», 1927—1928.

ДЕЙССЕЛЬ Лодевейк, ван [Lod. van Deysel, 1864 —] — голландский беллетрист и критик, крупнейший представитель натуралистического романа в Голландии. Сын писателя И. Альбердингк-Тейма (Д. — псевдоним); получил классическое образование; одно время работал в книжной торговле; очень рано начал печататься в литературных журналах («Dietsche Warande», 1881 и др., после 1887 — гл. обр. в «De Nieuwe Gids»). Имя Д. связано с мелкобуржуазными «революционными» тенденциями в голландской лит-ре, так наз. «движением 80-х гг.». Его первое значительное произведение — «Новая Голландия» (Nieuwe Holland, 1884) — послужило программой движения; Д. обрывается здесь на мещанскую литературу старого поколения, рельефно выражая самосознание радикальной мелкой буржуазии. Он мечтает о возрождении классицизма в голландской литературе, обеспечивающего ей первенствующее место в мировой литературе. Следующее произведение Д. — «Over Literatuur» — также носит критический характер, и лишь в романе «Любовь» (Een Liefde, 1889), написанном в духе Золя, голландский натурализм получил свое наиболее значительное выражение. «Een Liefde» отражает отличительные черты этого направления в лит-ре малой страны, лишенной широких социально-экономических перспектив: центральный образ — женщина в узком, домашнем кругу; роман развертывается на описании мелких деталей из жизни мещанской семьи, отношений между мужем и женой, родителями и детьми. Сила произведения — в мастерском реалистическом описании обстановки и в воинствующей критике, к-рой подвергается старая мораль.

В следующем романе — «Маленькая республика» (De kleine Republiek, 1889) — и в целом ряде натуралистических рассказов («De Konig der eeuwen», «In de Zwem-school», 1891, «Jeugd», 1892, «Sneeu» и др.) уже намечается частичный отход Д. от натурализма. В 1894 Д. ушел из «Nieuwe Gids» и вместе с А. Вервей (см.) основал «Двухмесячный журнал» (Tweemaandelijksch Tijdschrift). Мелкобуржуазное лит-ое движение уже исчерпало себя: некоторые участники его пришли к социализму, другие отошли от общности. К последним принадлежал и Д. Он приблизился к импрессионизму Гонкуров, а вскоре и к мистицизму Метерлинка и символизму Гюйсманса (ср. его «Van Zola tot Maeterlinck. Tot een Levenjleer», 1895, «Adriaantjes», 1904, и др.). В начале XX века Д. снова присоединился к группе «Nieuwe Gids», а с 1909 состоял редактором этого журнала. Но к этому времени уже все движение признало самодовлеющее «чистое искусство» своим руководящим принципом. Самое выдающееся произведение второго периода творчества Д. «Frank Rozelaar» [1911] —

роман эстетско-индивидуалиста. В этом же духе написаны и его последние произведения: «Werk der laatste jaren» — «Произведения последних лет» [1922], «Kleinigheden» — «Мелочи» [1926] и др.

Библиография: I. Verzamelde Opstellen, 11 vv., Scheltema en Holkema, Amsterdam, 1924; Gedenkschriften, Amsterdam, 1926. II. Acket J. M., L. van Deyssel, «Gids», 1896, IV; Havelaar J., L. van Deyssel, «Gids», 1912, IV; Ritter P. H., L. van Deyssel, Haarlem, 1921; Stokwisch J. Benno, L. van Deyssel, Amsterdam, 1921. Ф. Шиллер

ДЕЙСТВИЕ — термин, который имеет несколько значений. Употребляется как синоним термина «акт» (см.). Обозначает поступок героя произведения, который характеризует и обнажает его волевою направленность (драматический прием). Является одним из звеньев в цепи событий, именуемой фабулой произведения (см.). И, наконец, под действием мы подразумеваем динамику произведения. Лессинг доказывал, что если областью живописи являются тела и пространственные отношения между ними, то предметом поэзии является действие, располагающееся во временной последовательности.

Обычно принято определять драму как изображение человека в Д. Аристотель называл Д. душой трагедии. Но Д. обязано любое художественное произведение своим подобием жизни, иллюзией действительности. Воспроизводя жизнь, мир, художественное произведение воспроизводит их не в готовом виде, а в процессе их становления, ибо «мир не состоит из готовых предметов, а является совокупностью процессов, в которой предметы, кажущиеся неизменными, равно как и делаемые головой мысленные их снимки, понятия, находятся в непрерывном изменении, то возникают, то умирают» (Энгельс). И закон развития («все течет, все движется, ничто не пребывает в покое»), проникающий собой природу, общественные отношения и индивидуальное существование, как бы предопределяет действие, движение в художественном произведении. Предопределяет Д., движение в художественном произведении и та борьба, которую приходилось и приходится вести человеку на всем протяжении истории («История человечества — история борьбы классов» — К. Маркс). Вот почему резонеры классической трагедии, к-рые статичны и даны в «готовом виде» с первой сцены, не производят художественного впечатления. Крайне низка и суггестивная роль героев символистов (см.), к-рые, — как выразился Л. Андреев о Метерлинке, — «одевают мысли в штаны, а сомнения заставляют бегать на сцене». Наоборот, образы Шекспира, характеры и страсти к-рых показаны в процессе их зарождения и развития, к-рые как бы на наших глазах подвергаются различным жизненным метаморфозам, являются неотразимыми по своему впечатлению. Вспомним короля Лира, Макбета и др. По той же причине герои Толстого (напр. Андрей Болконский, Наташа, Пьер, Анна Каренина и др.), к-рые показаны в диалектическом развитии, так художественно убедительны. От

первой до последней страницы романов они несутся в потоке жизни, «текут».

«Гомер, — говорит Лессинг, — не описывает щит, как вещь, уже совсем готовую, но как вещь делающуюся. Видя это, мы, — замечает он, — начинаем удивиться самому произведению, но удивимся, как самовидцы, видевшие, как это делалось». То, чего нельзя описать по частям и в подробностях, Гомер умеет показать действием описываемого явления на других. Он в «Илиаде», например, портрета Елены не дает, но рассказывает, как красота Елены действует на троянских старейшин.

Проблема Д. — основная проблема творчества. «Начинающие создавать поэтические произведения, — говорил Аристотель, — могут раньше достигать успеха в диалогах и изображении нравов, чем в развитии действия». Для многих писателей проблема Д. остается на всем их творческом пути неразрешенной. Так для Чехова типично следующее письмо к Суворину, написанное во время работы над «Дуалью»: «Повесть моя, — пишет он, — подвигается вперед. Все гладко, ровно, длиннот почти нет, но знаете, что очень скверно? В моей повести нет движения, и это меня пугает» (О движении в повести и в рассказе Чехова см. в книжке Рыбникова М., По вопросам композиции, М., 1924). Чрезвычайной слабостью Д. отличались и пьесы Чехова.

Какое значение придавали великие писатели этой проблеме, можно судить по отзыву Л. Толстого о прозаических произведениях Пушкина: «Их надо изучать и изучать каждому писателю. Вот как надо писать. Пушкин приступает прямо к делу („Гости съезжались на дачу“). Другой бы начал описывать гостей и комнату, а он вводит в действие сразу» (Гусев Н., Толстой в расцвете художественного гения, М., 1928).

Говоря о Д. как о проблеме мастерства художника, необходимо подчеркнуть, что эта проблема есть одновременно проблема стиля. Отсутствие движения в повестях, рассказах и пьесах Чехова объясняется не только органическим недостатком его таланта. Провинциальная жизнь в реакционные 80-е гг., которую он воспроизводил, не была динамична. Пошлая, обыденная она парализовала волю ее носителей — хмурых, разочарованных, усталых интеллигентов, какими по преимуществу являются образы Чехова. Равно не одной лишь гениальности Л. Толстого обязаны его произведения своей динамичностью. «Эпоха, к-рая замечательно рельефно отразилась как в его гениальных художественных произведениях, так и в его учении, есть эпоха, — говорит В. И. Ленин, — после 1861 и до 1905», когда «все перевернулось и только укладывалось...» Тургенев, описывая жизнь «Дворянского гнезда», воспроизводит эту жизнь, как текущую очень вяло и медленно — так, что создается впечатление, будто жизнь здесь даже остановилась. Произведение как бы самим материалом обречено на статичность, неподвижность. Но это только

видимость, подобно тому как видимостью является неподвижность земли. Здесь действие, движение, просто замедлено. Таков усадебный быт, такова жизнь крепостников-помещиков.

В противоположность усадебной жизни крепостничества, жизнь города мчится убыстренным темпом. Писатель-урбанист, как бы торопясь угнаться за этим темпом, не задерживается на описаниях природы, обстановки, персонажей. Эти «бездейственные части» (выражение Аристотеля), столь характерные для произведений писателей-усадебников — выразителей психологии обреченного на относительно бездейственность класса, совершенно отсутствуют у писателей-урбанистов. В произведениях последних преобладают преимущественно динамические мотивы.

Развивая непрерывное действие, типичный в этом отношении писатель города — Достоевский, художник движения, а не форм, — как указывает В. Переверзев, вкладывает попутно в уста героев необходимые описания и характеристики. У Достоевского даже выработалась особая манера начинать с середины, с Д. (например «Преступление и наказание» и др.). Поэтому формой его произведений являются часто мемуары и переписка. «Переписка есть уже Д.: она сразу открывает нам отношения, ничего не говорит об их завязке».

Устанавливая зависимость динамики художественного произведения от стиля социальной жизни, мы в заключение должны еще раз подчеркнуть, что произведения, появляющиеся в эпохи социальных сдвигов, революционных эпох, отличаются особой динамичностью, действенностью. Революция — «великое Д. на всемирно-исторической сцене» — создает свою особую поэзию — поэзию Д., воспроизводящую динамику борьбы. В тех случаях, когда класс, делающий революцию, этой поэзии не создает, он заимствует ее из арсенала революционных традиций прошлого. Так было напр. в эпоху Великой французской революции, когда буржуазия заимствовала поэзию Д. у древнего Рима. Для «гладиаторов буржуазного строя классические строгие традиции Римской республики давали все идеалы, все художественные формы и средства самообмана, в которых они нуждались, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы и поддерживать свой энтузиазм на высоте великой исторической трагедии» (Карл Маркс, «18-е Брюмера»).

Октябрьская революция, развернувшая у нас невиданное в мире социальное Д., борьбу рабоче-крестьянских масс с капитализмом, создала свою художественную лит-ру, воспроизводящую динамику этого Д., классовой борьбы. Наиболее яркие произведения Октябрьской революции — полные движений и Д. с характерными динамическими названиями — «Железный поток», «Падение Дaira», «Штурм», «Разгром».

Библиография: Аристотель, Поэтика, перев., введение и примеч. И. И. Новосадского, Л., 1927; Лессинг,

Лаокоон, Собр. сочин., т. VIII, СПб., 1904; Переверзев В., Творчество Достоевского, М., 1922; Фриче В., Зап.-европейская литература XX в. в ее главнейших проявлениях, изд. 2-е, М., 1928.

Э. Луцин

ДЕКАВ Люсьен [Lucien Descaves, 1861—] — французский писатель. В прошлом представитель меланхолического радикализма, Д. занимает сейчас кресло в Академии Гонкуров и очень далек от какой бы то ни было социальной критики. У Д. было несколько не лишенных смелости, хотя и естественно ограниченных меланхолических восприятия, выступлений против буржуазной действительности. Так сенсационные «Унтер-офицеры» (Les Sous-Offs, 1890) или, несколько раньше, «Несчастья сабли» (Les misères du sabre, 1887) — попытки откровенно и правдиво рассказать о таких сторонах французской военщины, о к-рых принято молчать. Позже, в «Колонне» (La colonne, 1901), романе о Парижской коммуне, он дал, правда, довольно поверхностный, но все же сочувственный рассказ о революционных событиях. В 1912 Д. еще раз вернулся к этому материалу в романе «Филемон» (Philémon vieux de la vieille, 1913); здесь автор дает ряд замкнутых изображений, своеобразных исторических гравюр. Перед войной Д. опубликовал любопытнейшую книгу «Vagabonds» (1914; Варрва, русск. перев. под ред. и со вступ. ст. Б. Гиммельфарба, изд. «Пролетарий», Харьков, 1926), в к-рой содержится остроумная, достаточно энергичная критика буржуазной действительности. С этой действительностью Д. хочет бороться поверхностными анархическими афоризмами. Может быть нигде так полно не обнажалась природа радикализма Д., беспочвенность его критики. В 1919 Д. подписал манифест группы «Клартэ». В последние годы повернул вправо.

Библиография: I. Кроме указанного в тексте, Декав — соавтор пьес: La Clairière, 1900, и Oiseaux de passage, 1904.

И. А.

ДЕКАДЕНТСТВО [«упадочничество», от французского «decadence» — упадок] — термин для обозначения лит-ого течения, появившегося во Франции в 80-х гг. XIX в. и в 90-х — 900-х возникшего в России, Германии и др. странах.

Брошенное враждебной этому течению критикой как уничижительное, отрицательное, это обозначение было подхвачено его представителями и превращено в лозунг. Наряду с Д. для обозначения этого общеевропейского течения поэзии и искусства употребляются также термины: «модернизм», «неоромантизм», «символизм». Из этих терминов — «модернизм» (от французского «moderne» — современный, новейший) за бессодержательностью должен быть отброшен; «неоромантизм» следует признать недостаточным, ибо он указывает лишь на типологическое сходство этого течения в ряде признаков с романтизмом начала XIX в., а не на специфические его особенности (защиту этого термина см. у С. А. Венгерова, Этапы неоромантистского движения). Ныне, наряду с Д., наиболее употребителен термин «символизм». Некоторые считают эти терми-

ны равно обозначающими одно и то же явление. Однако следует, сохранив права гражданства каждого, их разграничить. «Символизм» как термин шире термина «Д.», по сути дела являющегося одной из разновидностей символизма (см.). Термин «символизм» — искусствоведческая категория — удачно обозначает один из важнейших признаков стиля, возникающего на основе психики Д. Но можно различить и иные стили, возникающие на этой же почве (напр. импрессионизм). И в то же время «символизм» может и освободиться от Д. (напр. борьба с Д. в русском символизме). Иногда термин Д. употреблялся в биологическом смысле, означая патологические признаки психо-физического вырождения в области культуры (М. Нордау и др.). С социологической точки зрения термин Д. применим для обозначения проявлений социально-психологического комплекса, свойственного всякому общественному классу, находящемуся в стадии упадка, особенно же нисходящему господствующему классу, вместе с которым приходит в упадок целая система общественных отношений (Плеханов, Искусство и общественная жизнь). Характерными чертами Д. обычно считаются: субъективизм, индивидуализм, аморализм, отход от общечеловеческой, *taedium vitae* и т. п., что проявляется в искусстве соответствующей тематикой, отрывом от реальности, поэтикой искусства для искусства, эстетизмом, падением ценности содержания, преобладанием формы, технических ухищрений, внешних эффектов, стилизации и т. д.

Примеры в изобилии доставляет эпоха упадка буржуазного капитализма, в древности — эпоха падения Римской империи и др.

Наиболее яркими представителями Д. на Западе являются: Ш. Бодлер, П. Верлен, Фр. Ницше, Метерлинк, Гюисманс, Пшибышевский и др. Группу русских декадентов так наз. «старшего поколения» в 80-х — 90-х гг. образуют такие поэты и беллетристы, как Бальмонт, А. Добролюбов, Коневский, Ф. Сологуб, Мережковский, Зинаида Гиппиус, а также «ранний» Брюсов. Если, по мнению Плеханова, литературное развитие русского Д. и не вполне еще соответствовало существовавшей в России системе капиталистических отношений, то корни его следует искать в условиях реакции 80-х и начала 90-х гг. Русские декаденты учились у художников-декадентов той страны, где система капиталистических отношений уже клонилась к упадку, а буржуазия успела выделиться своих писателей-упадочников. Вот почему «занесенное к нам с Запада, оно и у нас, — указывает Плеханов, — не перестает быть тем, чем было у себя дома: порождением „бледной немочи“, сопровождающей упадок класса, господствующего в Западной Европе».

После революции 1905 писатели-декаденты стали очень популярны, т. к. их творчество было созвучно упадочным настроениям

тех социальных групп, которые отвернулись от революции.

Б. Михайловский

ДЕ КВИНСИ Томас [Thomas de Quincey, 1785 — 1859] — английский писатель. Причислял себя к древнему аристократическому роду и перед фамилией поставил «de», но родился в культурной купеческой семье в Манчестере. Учился во многих школах, в том числе и в Оксфорде, вел бродячую жизнь и писал ради заработка на всевозможные темы (философия, политическая экономия, история лит-ры, критика). Его произведения имеют в наше время лишь исторический интерес, за исключением автобиографических «Признаний опиумодея», которые преимущественно и создали ему славу. Д. К. ввел в лит-ру мотивы наркоза и кошмаров: он оказал влияние на Э. По, Бодлера, который перевел его «Признания опиумодея», Гюисманса, русских декадентов (Брюсов). В своем творчестве Д. К. близок к «готическому романтизму», превосходя его в области «кошмаров и ужасов». Это — типичный представитель мелкобуржуазной интеллигентской богемы эпохи торжествующего капитализма.

Библиография: I. The Collected Writings of Thomas De Quincey, 14 vv., Edinburgh, 1839—1890; Posthumous Works, Ed. A. H. Japp, 2 vv., 1891—1893; Недавно [1929] найденный «Дневник» де Квинси вышел под ред. проф. Н. А. Eaton, в изд. Noel Douglas.

II. Page H. A., Thomas de Quincey. His Life and Writings, 2 vv., 2-nd ed., London, 1879; Barine A., *Névroses: De Quincey*, 1898; Mosson D., *De Quincey (English Men of letters)*, 1911; Fowler I. H., *De Quincey as literary critic*, 1922.

ДЕНКЕР — см. «Мультипли».

ДЕКЛАМАЦИОННЫЙ СТИХ — иначе декламативный, мало употребительный термин с недостаточно установившимся содержанием: в то время как С. Бернштейн, напр. (в сб. «Русская речь», 1927, «Academia», нов. серия, I, «Стих и декламация»), считает Д. с. такой стих, в котором обнаруживается «тенденция к яркому, отчетливому и всестороннему представлению материального звучания», Б. Эйхенбаум («Мелодика стиха») Д. с. называет стих риторического типа, напр. оду XVIII века, где преобладает логическая интонация, система вопросительных и восклицательных предложений и т. п. Таким обр. понятие Д. с. представляется мало определенным и расплывчатым, поскольку установка на звучание или риторическая (ораторская) установка являются настолько общими признаками, что в каждом данном случае стиховая система, относимая к Д. с., требует добавочных определений, к-рых понятие Д. с. не дает.

ДЕЛАВИНЬ Казимир [Casimir Jean François Delavigne, 1793 — 1843] — французский поэт. Р. в буржуазной семье судовладельца в Гавре.

Делавинь прославился патристическими одами «Messéniennes», но еще большую популярность он приобрел как драматург, устроившись на синекуре по возвращении Бурбонов. Д. является представителем тех эпитонов классицизма, которые в эпоху зарождения романтизма оказали наибольшее сопротивление всем попыткам обновления

французского театра. Его первые пьесы «Vêres siciliennes» [1819] и «Paria» [1827] находят отклик в реакционно-католической и роялистской среде, борющейся с новаторскими стремлениями романтиков, поскольку творчество Делавиня было увязано по форме с классической традицией. Его противопоставляли таким корифеям романтизма, как Гюго и Ламартин, и считали лучшим продолжателем творчества Вольтера и Расина. Но восставая против новшеств романтиков во имя принципов классицизма, он после первых успехов романтической драмы сам стал применять их внешние приемы в своих пьесах. Д. создал жанр, промежуточный между классической трагедией и романтической драмой, к-рый обеспечил его пьесам шумный успех. Таковы «Magino Falieri» и «Louis XI» (русск. перев. в стихах Устрялова, СПб., 1877). Апогея славы Д. достиг в эпоху Июльской монархии, наиболее характерным поэтом к-рой он и является. Сумев и тогда заручиться покровительством Луи-Филиппа, этого короля-буржуа, Д. сделался баловнем городской обывательщины, к-рой пришлось по вкусу риторика и броские словечки его пьес. Все в произведениях Д. — от напыщенности формы до убожества сюжета — соответствовало ее требованиям. По своей идеологии и вкусам Д. является выразителем буржуазного либерализма с его склонностью к «золотой середине» и постепенности. Все творчество Д. насквозь проникнуто оппортунизмом и карьеризмом. Д. был членом Академии и разделял одно время с Беранже славу и звание «национального поэта». Его много переводили на русский язык. Лучшая оценка творчества Д. была дана Теофилом Готье. См. также критические статьи Сент-Бёва в его «Портретах современников».

Библиография: I. Chevrea, 8 vv., 1833—1845.

П. Ваучеух, С. Делавиня, P., 1894; Delavigne Fauchier, Casimir Delavigne intime, d'après les documents inédits, Avant-propos de V. Sardon, 1907.

III. Blanadet M., Bibliographie des parodies de Delavigne, Havre, 1894; Faugot, Etudes sur Casimir Delavigne, Berne, 1894.

С. Ромов

ДЕ ЛА МАР Уолтер [Walter de la Mare, 1873 —] — современный английский поэт, беллетрист и драматург. Вместе с Честертоном и Х. Беллоком представляет правое крыло современной английской литературы, отражая упадочническую идеологию вырождающейся аристократии. В лирике («The Listeners» — «Слушатели», 1901) был выразителем мистических чаяний английского символизма. В 1904 выступил с первым романом («Henry Brocken» — «Генри Брокен»), действие к-рого совершается, по подзаголовку, в «роскошных, странных, почти невообразимых странах...» Полного раскрытия эта тематика достигла во втором романе Д. — «The Return» («Возвращение», 1910), повествующем о таинственной утрате личности. Роман полон спиритических и оккультных («прозрений», поясненных философией «ужаса» и «тайны»). Этот роман был удостоен в 1911 премии Полиньяка за «психологическую глубину

и пронизательность». Из других произведений Д. заслуживают внимания «The three Mulla Mulgars» [1910] и «Memoirs of a Midget» [1921]. Последний рисует переживания девушки, необычайно чуткой духовно, но физически непрерывно уменьшающейся до величины лилипута. В последние годы Д. уделяет все внимание сказкам, «рождественским рассказам» и фантастическим новеллам. Сборники: «The Riddle» [1923], «Broomsticks and other Tales» [1925], «The Connoisseur» [1926]. На сцене Д. выступил в 1919 с феерией «Crossings», а в 1921 с «Рождественской сказкой» (Ding-Dong Bells).

Библиография: H. Mégroz R. L., Walter de la Mare, 1924; Wild Fr., Die englische Literatur der Gegenwart, 1928. III. Reid Forrest, Walter de la Mare, N.-Y., 1929.

ДЕЛАРИО-МАРДРУС Люси [Lucie Delarue-Mardrus, 1880 —] — французская поэтесса. Р. в семье адвоката. К своей девичьей фамилии она присоединила фамилию своего мужа — Мардрус, — известного во Франции ориенталиста и лучшего переводчика «Тысяча и одной ночи». В лит-ре выступила в 90-х годах как поэтесса, выпустив три сборника стихов, из коих наиболее известен «Horizons». Основные мотивы ее творчества — тоска, бесплодные девичьи мечтания, порождаемые пустотой жизни буржуазной французской интеллигенции. Минорные настроения у нее переплетаются с различными перепадами парнасцев и символистов. Ее поэтический диапазон узок; тематика скудна. С 1908 Д. почти забросила поэзию и стала писать сентиментальные романы, где поверхностно затрагивает вопросы женского беспорядка, не посягая на устои мещанской морали.

Библиография: На русск. яз. переведен роман «Такая девочка» (La petite fille comme ça), перев. В. Небыра, изд. «Мисль», Л., 1928; Occident, 1900; Ferveur, 1902; Horizons, 1905; La Prêtresse de Ganit, Пьеса в стихах, 1907; La Figure de Proue, 1908; Marie-belle-mère, 1908; Le roman de six petites filles, L'Acharnée, 1910; Comme tout le monde; Goût d'Amour; La Monnaie de Singe, Souffles de tempête, Poésies, 1918; Toutoune et son amour, 1919; M'sieur Gustave, 1921; A côté de l'amour, 1922; L'ex voto, 1922; Hortensia dégénéré, 1925.

ДЕЛЕДДА Грация [Grazia Deledda, 1875 —] — современная итальянская романистка. Происходит из Сардинии; р. в крестьянской семье; окончила народное училище. Первые ее романы носили сентиментально-романтический характер, но уже в них Д., под влиянием веристов (см.), обратилась к описанию жизни и быта своей родной провинции. Европейскую известность доставили Д. ее произведения 900-х гг.: «Пепел» (Cenere, 1904), «Elias Portolu» [1904], «После развода» (Dopo il divorzio, 1902), «Тоска по родине» (Nostalgia, 1906) и др., переведенные на многие яз. (также и на русский). Д. — художница крестьянской интеллигенции. Излюбленные герои ее — выходцы из крестьянства Сардинии, получающие образование в центре, соприкасающиеся с городом и берущие от него многое; но их идеалом все же остается деревня, природа, непосредственность чувства, стихийность; город их не вполне удовлетворяет, но и в деревне их ждет разочарование, они наталкиваются на темноту и дикость сардинского крестьянства.

Таков герой «Пепла», таков Элиас Портолю в одноименном романе, такова и героиня «Госки по родине» и мн. др. Но собственно социальные проблемы у Д. на заднем плане, самый разлад городской и деревенской стихий для нее — прежде всего индивидуально-психологический вопрос. Индивидуализмом проникнуто все творчество Д.; «веристские» попытки дать «социальную хронику» у нее отсутствуют. Психология индивидуума у Д. — гл. обр. психология одиночества. В период 1910 — 1920 в творчестве Д. происходит сдвиг в сторону религиозно-мистических настроений и католицизма. Влияние ее учителя Дж. Верга (см.) сменяется влиянием Достоевского («Голуби и коршун» — «Colombi e sparvieri», 1911; «Ritorno del Figlio» — «Пришествие сына», 1919; «Бог живых» — «Il Dio dei viventi», 1922; «Бегство в Египет» — «La Fuga in Egitto», 1926).

Д. мастерски воспроизводит чувственный, натуралистический католицизм народных сказаний («Легенда о Христе»). В основе всего ее стиля лежит тяготение к стихийности, к природе и земле. Большое место в ее произведениях занимают пейзажи, игра цветовыми эффектами; ярко изображено также единство между природой и психическими движениями у героев, органически связанных с этой природой. Язык Д. изобилует метафорами, олицетворениями, сравнениями; в некоторых ее произведениях («Сепере») встречается местами и «сказ». Новеллы Д. чрезвычайно лаконичны, в них немало юмора, но как и большинство итальянских романистов конца XIX и начала XX вв., она не избежала налета мелодраматизма.

Писательская активность Д. не иссякла и в наши дни. В 1927 ей была присуждена премия Нобеля.

Библиография: I. Из романов Д. переводились [до 1914]: «Элиас Портолю», «Пепел» (неоднократно), «Госки по родине». См. еще перев.: Одиночество, Новеллы, перев. И. Маевского, М., 1912; Итальянские сказки, перев. М. Андреевой, под ред. В. Горького, М., 1912; Рассказы. Народы в расцветах своих писателей. Итальянцы, перев. М. Ватсон, СПб., 1913; Тосканские души, перев. В. Журавской, изд. «Северные дни», М., 1918; Сардинские рассказы, перев. и предисловие Р. Григорьевы, П., 1919 («Восточная лит-ра»).

П. Фриче В. М., Две итальянские романистки, «Нов. журнал для всех», 1911, XXXV; Его же, Тени прошлого, «Русск. ведомости», 1913, № 189; Russo L., I narratori italiani contemporanei, 1926; Croce Benedetto, La Letteratura di nuova Italia. А. Шабов

ДЕЛИЙСКАЯ ШКОЛА — см. «Урду».

ДЕЛИЛЬ Жак [Jacques Delille, 1738 — 1813] — французский поэт. Получил филологическое образование, был священником и профессором латинской словесности в «Collège de France»; с 1774 — академиком. Изучал Вергилия, перевел его «Georgicae» [1769]. Из собственных произведений Д. наиболее выдаются поэмы: «L'homme des champs» (Сельский житель, 1776, напеч. 1802), наиболее популярное произведение Делыля, и «Les jardins» (Сады, 1782), на которых сказалось влияние Вергилия. Д. — мастер пейзажа, представитель дидактически-описательного жанра, имевшего громадный успех в эпоху Ван-Лоо и А. Ватто, в эпоху большого развития пейзажного искусства вообще.

Изображение идеальной, приукрашенной повальски природы соответствовало вкусам придворных кругов времени Людовика XV и Людовика XVI, среди к-рых еще в рукописях распространялись произведения Д., в частности — «Сельский житель». Лирика Д. довольно бессодержательна. В истории французского стиха он сыграл немалую роль как преобразователь alexandрийского стиха, допускающий «enjambements» и переносы цезуры; эти новшества связаны с сильной прозаизацией стихотворной речи у Д., приближающей к разговорной. Близкий по своим настроениям к придворно-дворянским кругам, Д. однако не отличался устойчивостью политических симпатий и впоследствии написал для Робеспьера «Dithyrambe sur l'immortalité de l'âme» (Дифирамб на бессмертие души). Названный при жизни «царем поэтов», Д. в XIX в. был забыт, и только Сент-Бёв вновь возбудил интерес к нему. Под влиянием Д. находился Г. Р. Державин: «Жизнь Званская» русского поэта отчасти навеяна «Сельским жителем». Вообще в России Д. был в начале XIX в. одним из самых читаемых поэтов. О нем упоминает (довольно иронически) и Пушкин.

Библиография: I. Русск. перев. Д.: Дифирамб на бессмертие души [4 перевода: А. Палицына (М., 1804), А. Лабзина (СПб., 1804), А. Писарева (М., 1820), А. Складовского (Харьков, 1821)]; Сельский житель, или Георгия французские, перев. Е. Сополича, М., 1804; Сады, или искусство украшать сельские впаи [2 перевода: А. Палицына (Харьков, 1814) и А. Вейкова (М., 1816)]; L'homme des champs, 1800; La conversation, 1812; Œuvres, n. éd., 16 vv., 1824; Œuvres compl., Avec les notes de M. M. Parseval-Grandmaison, de Feletz, de Choiseul-Gouffier, 5-е éd., 1863.

П. Cousin D'Avallon, Delilliana, 1813; Sainte-Beuve, Portraits littéraires, t. II, 1844; Audiat L., Un poète oublié, Jacques Delille, «Revue Latine», 1905.

ДЕЛЛ Флойд [Floyd Dell, 1887 —] — американский романист, критик и публицист. Д. начал свою литературную карьеру в буржуазной газете «Вечерние известия Чикаго» (Chicago Evening Post); впоследствии стал редактором ее литературного отдела. Вместе с тем Делл принимал участие в революционном журнале «Массы». Первый роман писателя — «Moon-Call» (Лунный теледок, 1920) — был весьма многообещающим произведением. Это — история юноши-поэта, замкнутого, живущего более интенсивной жизнью в сфере подсознательного, чем сознательного. Но постепенно эта оболочка распадается, среда все более и более тягивает его в круг социальных проблем; он становится общественным работником. Критика, в том числе и левая (статья А. Джованнитти в журнале «Освободитель» — «Liberator»), встретила роман очень сочувственно. Продолжением этого автобиографического произведения был роман «The Briary Bush» (Горящий куст, 1921), уже более легковесный.

Интересуясь преимущественно сексуальными темами и лишь косвенно касаясь общественной жизни Америки, Д. написал после «Лунного теледок» ряд психологических по замыслу романов: «Janet March» (Джанет Марч, 1920), «Runaway» (Беглец, 1925), «This

mad ideal» (Безумный идеал, 1925), но ни один из них не является значительным.

С романа «An old man's folly» (Причуда старика, 1926) начинается новый период в творчестве Д. Стержневой образ книги — делец Уиндл — проходит через жизнь раздвоенным и неудовлетворенным, так как он не может ни целиком отдаться буржуазно-коммерческой среде, ни уйти от нее. Лишь к концу жизни Уиндл преодолевает это противоречие и сближается с социалистами. Д. дал в «Причуде старика» ряд любопытных зарисовок американских реформистов на фоне быта Америки в эпоху войны,



но поверхностный психологизм Д. заменен здесь столь же поверхностным социологизмом. В дальнейшем Д. еще более снизил социальные мотивы (роман «An unmarried father» — «Холостой отец», 1927).

Д. опубликовал также сборник рассказов «Love in Greenwich Village» (Любовь в Гринич Вилледж, 1926), посвященный быту американской богемы, и том пьес «King Arthur's socks» (Носки короля Артура, 1922).

Первая публицистическая книга Д. — «Women as world builders» (Женщины как строительницы мира) — вышла в 1913 году, за ней последовали «Were you ever a child?» (Были ли вы когда-нибудь ребенком?, 1919), в которой автор развивает идеи социальной педагогики, и «The outline of marriage» (Наброски о браке, 1927). В своих статьях Д. неоднократно дружелюбно высказывался о СССР.

Д. является также самым значительным в Америке критиком-социалистом. В его «Intellectual Vagabondage» (Интеллектуальное бродяжничество, 1926) — ряд интересных соображений о литературе эпохи индустриализма. Д. написал единственную на Западе монографию об Эптоне Синклере — «Upton Sinclair. A study in social Protest» (Эптон Синклер. Исследование социального протеста, 1927) и ряд критических статей,

собранных в книге «Looking at life» (Отклики жизни).

Библиография: I. Русск. перев.: Причуды старика, Гиз, 1927; Берген, Гиз, 1928; Эптон Синклер, Гиз, 1928.
II. Синклер Э., Деньги ишут, Гиз, 1928.

С. Динамов

«ДЕЛО» — ежемесячный журнал, выходил в Петербурге со второй половины 1866 до 1888. Редакторами его последовательно были: Н. И. Шульгин, П. В. Быков, Н. В. Шелгунов, К. М. Станюкович, В. П. Острогорский, И. С. Дурново. Главные сотрудники: Шелгунов, Станюкович, С. С. Шашков, Д. И. Писарев, В. В. Берви-Флеровский, П. Н. Ткачев (писавший под псевдонимами: П. Грачиоли, П. Никитин и П. Нионов), Н. М. Ядринцев; из эмигрантов, кроме Ткачева, писали: П. Л. Лавров, С. М. Кравчинский, Л. И. Мечников, Л. А. Тихомиров. Фактическим основателем и первым редактором журнала (до своей смерти в 1880) был Г. Е. Благоветлов. «Д.» являлось органом мелкобуржуазного радикализма; по составу сотрудников и направлению оно было продолжением «Русского слова» (см.), но в сильно обедщенном виде. Благоветлов, ввиду невероятных преследований «Д.» со стороны цензуры, хотел «быть хитрым, как змий, и невинным, как голубь», «не идти лбом против стены», т. е. «не трогать пока политических и экономических вопросов, а удалиться в тихую область истории и естественных наук». Такая компромиссная политика привела к тому, что, по собственному признанию Благоветлова, журнал его вышел «ни рыба, ни мясо». «Д.» имело значительный круг читателей из интеллигенции, но совершенно не играло той руководящей роли, какую играло «Русское слово». В критическом отделе журнала наиболее ярким явлением были статьи П. Н. Ткачева (см.). В литературном отделе главную роль играли тенденциозные беллетристы, продолжатели идей «Русского слова»: А. К. Шеллер-Михайлов («Господа Обносковы», «Вразброд», «Старые гнезда», «Хлеба и зрелищ» и др.), Н. Ф. Бажин («История одного товарищества», «Из огня да в полымя» и др.), И. В. Омудевский-Федоров (лучшее его произведение — «Шаг за шагом» и стихотворения), К. М. Станюкович («Два брата», «Омут», «Без исхода»). Однако в «Д.» участвовали и беллетристы-народники: И. В. Засодимский, Г. И. Успенский (в первые годы существования журнала) и даже такие представители чисто дворянского умереннейшего культуртрегерского либерализма, как Е. Л. Марков («Черноземные поля», «Берег моря»).

Библиография: Шелгунов Н. В., Предисловие в «Сочинениях Г. Благоветлова, СПб., 1882; Венгеров С. А., Критико-биографический словарь русских писателей и ученых, т. II, СПб., 1891 (о Н. Ф. Бажине); Языков Д. Д., Обзор жизни и трудов русских писателей, в II, изд. 2-е, М., 1915 (для С. С. Шашкова и Н. И. Шульгина); Козьмин Б. П., Г. Е. Благоветлов и «Русское слово», «Современник», 1922, I; Его же, П. Н. Ткачев, М., 1923; Шелгунов Н. В., Воспоминания, ред., вступ. ст. и примеч. А. А. Шилова, Гиз, II., 1923; Мельер А., Словарный указатель по книговедению, П., 1924.

М. Гласенский

ДЕЛОНЭ Томас [Thomas Deloney, 1543 (?) — 1600] — английский писатель, по профессии ткач, пользовавшийся при жизни большой известностью, особенно в буржуазных читательских кругах, впоследствии забытый и «воскрешенный» только в начале XX в.

Д. — создатель «производственного романа» XVI века. В романах: «Jack of Newbery» (Джек из Ньюбери, 1594), «The gentle craft» (Славное ремесло, 1597), «Thomas of Reading» (Томас из Рэдинга, 1612), он воспроизводит быт ремесленных корпораций, переходящих к формам большой индустрии. Эпоха становления мануфактуры нашла в нем своего выдающегося изобразителя. «Славное ремесло» посвящено обувному делу, «Джек из Ньюбери» и «Томас из Рэдинга» — романы о производстве сукна. Центральные образы произведений Д. — образы фабрикантов, талантливых организаторов промышленных предприятий. Эти люди, вышедшие зачастую из среды ремесленников, сознают, какую значительную роль в жизни страны им приходится играть, они полны чувства собственного достоинства, они довольно непринужденно беседуют с королем, намекая ему на то, что только буржуазия является достойной опорой трона [притча о трудолюбивых муравьях (буржуа) и праздных бабочках (дворянах) в «Джеке из Ньюбери»]. Их мир — отлично организованное производство. Производственные процессы нашли в книгах Д. весьма подробное освещение. Удельный вес глав, посвященных этим процессам, в общей композиции романов довольно значителен. Иногда это — кульминационные точки повествования. Автор с величайшей добросовестностью зарисовывает жизнь промышленных предприятий. Вместе со своими героями он испытывает восторг при виде огромных масс готового, доброкачественного товара. Ему доступна поэзия фабриката и полужаботника. Однако Делонэ не подчиняет человека вещи; не сумма созданных предметов, не процесс образования товарных ценностей стоит в центре его внимания — это только необходимый фон. В центре — человек — создатель богатств, активный, работоспособный, властвующий над миром вещей, человек, проникнутый пафосом строительства и приобретения. Он умеет, когда нужно, покинуться своим богатством, но он постоянно подчеркивает, что его богатство не данное, не унаследованное, но приобретенное, «созданное». Романы Делонэ — единственные в своем роде памятники художественной лит-ры, отражающие психологию буржуа-промышленников эпохи Возрождения, разрушающих мир средневекового ремесла, но еще в известной степени связанных с последним. Отсюда, с одной стороны, жажда обогащения, накопительские настроения, с другой — внимательное, полупатриархальное отношение к мастерам-рабочим, демократический дух, характеризующий произведения Д.

Делонэ известен также как автор баллад: «Баллада о гибели Армады», «О неурожае»

(навлекла на автора неудовольствие правительства) и других.

Библиография: I. Сочинения Д. изданы S. Mann'ом, «Works of Th. Deloney». На русск. яз. переведены: Джек из Ньюбери, перев. О. М. Новиковой; Томас из Рэдинга, перев. С. А. Полякова, предисл. П. С. Котана, ред. и вступит. ст. Л. П. Гроссмана, Гиз, М. — Л., 1928.

II. Гроссман Л. П., Производственный роман в эпоху Шекспира, «Печать и революция», 1927, кн. I; Chevalley A., Thomas Deloney, le roman des métiers au temps de Shakespeare, 1926. Б. Пуришев

ДЕЛЬВИГ Антон Антонович [1798 — 1831] — поэт, видный лит-ый деятель Пушкинской плеяды. Происходил из обрусевшего немецкого рода баронов Д., потомков рыцарей-меченосцев. Учился в царскосельском



лицее, вместе с Пушкиным, считавшим его в числе самых близких друзей. Позднее был связан тесной дружбой с Баратынским, Плетневым. Довольно неудачно служил (в департаменте горных и соляных дел, в министерстве финансов, в Публичной библиотеке — помощником библиотекаря, под началом баснописца Крылова, и т. д.).

Печатать свои стихи Д. начал еще на лицейской скамье; первое стихотворение — патристическая ода «На взятие Парижа» — помещено в «Вестнике Европы» в 1814 году, на месяц раньше первого стихотворения Пушкина. Принимал деятельное участие в лицейских рукописных журналах. Издание с 1825 ежегодного альманаха «Северные цветы» ставит Д. в центр лит-ой деятельности пушкинской группы, в качестве объединителя всех ее основных творческих сил, «друга и советника» старших ее представителей, пестуна и наставника поэтического молодняка, наконец хозяина одного из самых утонченных лит-ых салонов эпохи.

В 1830 Д. издает при ближайшем участии Пушкина и кн. Вяземского «Литературную газету» — боевой орган «лит-ой аристократии», деятелей «чистого искусства» — поэтов-дворян, противопоставляющих себя «лавочникам» от лит-ры, журналистам-профессионалам типа Булгарина (см.). По настояниям и доносам последнего Д. был отстранен Бенкендорфом от издания газеты, обратившей на

себя неблагоприятное внимание николаевского правительства. Чрезвычайно грубое обхождение Бенкендорфа с Д., вызванным им для объяснений, по настойчивым свидетельствам современников, послужило одной из причин болезни и преждевременной смерти поэта.

Принадлежность Д., как и большинства поэтов пушкинского поколения, к родовитому, но захудалому дворянству, лишившемуся своей классовой гегемонии, смещенному с высот общественно-государственной деятельности в узкий домашний быт, в частное существование, определила основные линии его поэтического творчества, эволюция к-рого протекала в общем русле развития дворянского стиля 20-х гг. Личное бытие самого Д., отрешенная «тихая жизнь», свободная до последних дней от бурь и потрясений, выпавших на долю других представителей плеяды (разжалование в солдаты Баратынского, ссылка Пушкина и т. п.), наложила на его поэзию особый отпечаток.

В своей поэтической деятельности, количественно крайне незначительной (всего около ста семидесяти стихотворений, из к-рых при жизни Д. было напечатано меньше ста), Д. является из всех поэтов плеяды наиболее последовательным представителем «чистой поэзии», чуждой каких бы то ни было общественных и гражданских мотивов, гурманом, дегустатором «чистых» поэтических форм («Дельвиг — поэт-сибарит, к-рый нежил всяким звуком своей почти эллинской лиры и, не выживая всего напитка поэзии, глотал его по капле, как знаток вин, присматриваясь к цвету и обоняя самый запах», — писал о нем Гоголь). Virtuозное мастерство и настойчивое стремление к насаждению на русской почве все новых и новых форм стиха являются отличительными достоинствами его поэтического творчества: Д. один из первых культивирует в русской поэзии форму сонета (превосходные сонеты Д. появились за семь лет до сонетов Пушкина), впервые употребляет гипердактилические рифмы (стихотворение «Жаворонок»), с успехом применяет самые разнообразные «древние метры», пишет «вольным размером» русских народных песен; исканиями и опытами Д. в значительной степени подготовлено в творчестве Пушкина замечательное формальное многообразие знаменитой болдинской осени 1830. При богатстве и разнообразии поэтической формы содержание стихов Д. отличается крайней ограниченностью, почти скудостью, вращаясь в узком кругу все тех же, весьма немногих, образов и мотивов. Мечты о «тихом», усадебном уюте в своем скромном «наследственном селенье»; «беспечная» жизнь в «домике простом», «замкнутом на ключ» «для знати жеманной»; «покой в безвестности»; «забвенье мирских забот» и легкие эпикюреские забавы в «веселом кружке вакхических друзей»; «умеренное желанье» — «проспать весь век» с тем, чтобы от милых и ленивых «просонок» жизни «беззаботно» перейти к «сновиденьям» непугающей

смерти, где ждет встреча с ранее ушедшими «милыми тенями», льющимися в бокалы «тьнь Аи» — таковы основные настроения и эмоции поэзии Д. Тон ее, в соответствии с общим стилем дворянской лирики той поры, — по преимуществу элегический. Однако эта элегическая настроенность не имеет ничего общего с сосредоточенной безнадежностью стихов Баратынского, с грозным и скорбным пессимизмом некоторых произведений Пушкина. В творчестве Д. «новейшее уныние», свойственное в той или иной степени всем поэтам плеяды, проявляется в форме легкой грусти об «увянувшей юности», «исчезнувшем мае», «конченном пире», «пролетевших временах», «золотых днях екатеринина века», грусти, находящей такое же легкое разрешение за чашей, «венчанной минутными розами», или на груди у «Лидии младой». Характерно-излюбленный образ поэзии Д. — «улыбающийся» старец среди «милых юношей и дев», в сочувственном кругу молодежи, юных друзей, новых поколений.

Жанровая эволюция Д. вполне соответствует общему характеру его поэтического творчества, развивающегося на основе поэтики французского и русского классицизма XVIII и начала XIX в., влияние к-рой с самого начала умеряется в Д. одновременным влиянием немецкой литературы. От культуры Державина, от торжественной «Пиндаровой» оды, воспевающей «героев и судей», — Д. переходит к малым «домашним жанрам» гораианской оды, анакреонтической песни, альбомной записи, дружеского послания, элегического дистиха и т. п. Однако наиболее характерным жанром зрелого Дельвига является жанр идиллии, которая и своей тематикой (лирическое воспоминание — рассказ в эпоху «железного века» о «золотом веке», о мирном «аркадском» быте счастливых поселян) и своим эмоциональным колоритом легкой незатуманенной печали полнее всего выражает основную настроенность его творчества. Этот лирический жанр пришелся особенно по вкусу его товарищам по плеяде. «Идиллии Д. для меня удивительны: какую силу воображения должно иметь, дабы так совершенно перенестись из XIX столетия в золотой век, и какое необыкновенное чутье изящного, дабы так угадать греческую поэзию сквозь латинские подражания или немецкие переводы», — писал о них Пушкин. Наоборот, современная Д. разночинская критика особенно ценила его подражания «русским народным песням», — параллельный жанр, который, наравне с идиллией, Д. особенно охотно культивировал в зрелые годы своего творчества (скрещенье жанров греческой идиллии и русской песни в «русской идиллии» Д. «Отставной солдат») и который является последней стадией в процессе «снижения» дворянских классических жанров XVIII в. Песни Д. являются конечно только стилизациями под «народные» песни, однако в то же время они представляют несомненное движение вперед от соответствующих опытов Нелединского-Мелецкого,

Дмитриева и др. Некоторые из песен Д. оказали большое влияние на поэтическое творчество Кольцова. Большинство их положено на музыку Глинкой, Даргомыжским, Алябьевым и др. Иные, оторвавшись от своих лит-ых корней, и сейчас пользуются широкой безымянной известностью («Ах, ты, ночь ли, ноченька», «Не осенний мелкий дождичек», и др.). Интерес к поэзии Д., высоко оцененной современниками, с начала 40-х гг. почти совершенно замирает вплоть до второго десятилетия XX века, когда делается попытка снова выдвинуть Д. в качестве одного из видных и оригинальных представителей пушкинской плеяды.

Библиография: I. При жизни Д. вышел единственный сборник его стихотворений (СПБ., 1829. Сочинения, с приложением биографического очерка, составленного Вал. Майновым, ежемесячное приложение к журналу «Север», СПБ., 1833; Неизданные стихотворения, под ред. М. Л. Гофмана, П., 1922; Барон Дельвиг, Материалы биографические и лит-ые, собранные Ю. Верховским, П., 1922; Письма барона А. А. Дельвига в известие, Сборник Пушкинского дома на 1923, П., 1922.

II. Баяевский В., Дельвиг, «Современник», 1853, кн. II и V; 1854, кн. I и IX; Вагтфрейд Н., Товарищи Пушкина по Царевскому лицее. Материалы для словаря личностей, т. II, СПБ., 1912; Дельвиг А. И., Мои воспоминания, т. I, М., 1912; Шервинский С., Барон Дельвиг и русская народная песня, «Русский архив», 1915; Ниселев Н. П., Размеры Дельвига, «Труды и дни», М., 1916, VIII; Поэты пушкинской поры, под ред. Ю. Н. Верховского (см. вступит. статью), М., 1919; Гофман М., Страница из жизни Дельвига, сборник «Феникс», М., 1922, кн. I; Розаев И. Н., Поэты двадцатых годов XIX в., М., 1925 (глава II, Дельвиг); Успенский В. О., О Дельвиге, сб. «Русская поэзия XIX в.», Л., 1929.

III. Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. II, СПБ., 1910; Владиславцев И. В., Русские писатели, Л., 1924; Егоров А., Литература великого десятилетия, т. I, М., 1928.

ДЕЛЬТЕЙ Жозеф [Joseph Delteil, 1895 —] — молодой французский писатель. Р. близ Каркассона, недалеко от испанской границы. Дебютировал в журнале «Images de Paris» стихами, в которых подражал символистам. Под влиянием авантюрного романа Мак-Орлана Д. написал книгу «По реке Амуру» (Sur le fleuve Amour). На фоне гражданской войны в Сибири здесь дана романтическая завязка с очень сложными перипетиями и ультра-натуралистическими сценами. Но на этом жанре он не остановился. Прикнув через дадаистов к сюрреалистам, Д. на их опытах словотворчества и свободного пользования поэтическим образом создал себе свой индивидуальный стиль и язык. Этот период отмечен двумя романами — «Холера» и «Пять чувств». Возвышенность сюжета не исключает здесь использования жаргонных выражений и утрированной вульгаризации быта. Переходный момент сюрреализма в творчестве Д. оказался в его лит-ом развитии решающим и помог ему найти свое настоящее призвание. Д. создал тип лит-ого лубка, в котором довольно своеобразно и не без нарочитой наивности пользовался бытовым и историческим материалом, прибегая к анахронизмам и переплетениям фантастических образов с историческими событиями. Таковы его «Poilus», «Jeanne d'Arc» и т. д.

Библиография: На русск. яз. переведены: Фарфоровая дюжка, Роман, перев. Е. В. Александровой, изд. «Недра», М., 1927; Жанна д'Арк, Роман, перев. Е. В. Александровой, «ЗиФ», М. — Л., 1928; Sur le fleuve Amour, 1923; Cholera, 1923; Les cinq sens, 1924; Jeanne d'Arc, 1925; Les Poilus, 1926; La Jonque de Porcelaine, 1926; Lafayette, 1927; Napoléon, 1928; Le mal du cœur, 1928. С. Р.

ДЕМЕЛЬ Рихард [Richard Dehmel, 1863 — 1920] — немецкий поэт. Родился в семье лесничего; по окончании философского факультета служил 8 лет в страховом обществе; с 1895 — профессиональный литератор. Был близок с «нищанцами» — Стриндбергом и Пшибышевским. Статьями «Новая немецкая трагедия повседневности», «Трагизм и драма» и др. принимал участие в борьбе против натурализма. В 1914 Д. добровольно участвовал в империалистической войне, был награжден крестом.

Творчество Д. охватывает 90-е и 900-е гг., — период, когда после социально-устремленного и реалистического движения натурализма немецкая литература развивалась под знаком индивидуалистического нищезаинства и символизма. Центральной социальной силой того периода являлся империалистический союз крупной индустрии и прусского юнкерства. Идеологией этого союза была аристократическая «философия власти» Ницше. В это объединение частично втягивались и те слои мелкой буржуазии Германии, выразителем которых был Д. Преодолев социальные и радикальные идеи 80-х годов, мелкая буржуазия усваивала типические черты сознания обоих империалистических классов — нищезаинскую «волю к власти», культ силы, оптимистический, жизнеутверждающий индивидуализм. Эти моменты являются для творчества Д. определяющими.

Основной образ Д. раскрывается в его лучшим произведении — «романе в романах» — «Двое» (Zwei Menschen, 1903). Здесь сходятся все нити его творчества, остальные произведения — лишь вариации, акцентирующие те или иные его стороны. Оба героя этого лирического романа сливаются в единый символический образ человека, не в его социальной, но в биологической функции; подчеркивается его волевое, властное начало. Герой Д. — это человек, сознательно отдающийся своим инстинктам, попирающий ради них все условности, проходящий через преступления во имя развертывания своей личности. Этот нищезаинский образ раскрывает значение эротики у Д. Смысл той чувственности, которой насыщено все его творчество, — в наиболее ярком, сильном проявлении индивидуальности. Но чувственность у Д. — только путь к пантеистическому слиянию человека с миром; экстазическое переживание этого чувства, выражаемое Д. в формуле «Мы — Мир», и составляет вершину «Двоих». Такой пантеизм, являющийся одной из важнейших черт Д., коренится в чрезвычайно оптимистическом, принимающем жизнь мироощущении, отражавшем приятие и поддержку его группой наступающего империалистического капитализма.

Осколки пантеистической эротки разбросаны и в сборниках стихов Д.: «Но любовь» (Aber die Liebe, 1893), «Женщина и мир» (Weib und Welt, 1896), «Слепая любовь» (Blinde Liebe, 1912), «Прекрасный дикий мир» (Schöne wilde Welt, 1913). Путь

от «женщины к миру» дан Д. и в цикле «Превращения Венеры» (*Verwandlungen der Venus*, 1907), где Венера как чувственная сущность всего бытия поднимается от различных форм страсти через религию, фантазию к вершине — «*Venus universa*» — т. е. к тому же пантеизму. Культ силы находит у Д. выражение в создании образов титанических личностей, в частности в восторженной идеализации образа Бисмарка. Во время империалистической войны, когда новое поколение мелкой буржуазии отличалось резко выраженным пацифизмом, открыто обнаружилась политическая подоплека культа власти и силы у Д. Он издает «Военную лирику» (*Kriegsgedichte*, 1914) и военные дневники «Между народом и человечеством» (*Zwischen Volk und Menschheit*, 1919), проникнутые ярким милитаризмом и шовинизмом.

В связи с крайним индивидуализмом Д. нужно оценивать и его социальную лирику. Цикл стихотворений на социальные темы (известны его «Песнь жатвы», «Рабочий» и др.) представляет собой отголосок натурализма — его поэзия социального сострадания. Если основной образ Д. напоминает «господина» у Ницше, то Д. не чужда и мелкобуржуазная жалость к «рабам». Последняя имеет однако у Д. специфический оттенок. Именно из его утверждения человеческой личности и ее индивидуальной свободы вытекает и негодование Д. на судьбу «бедняков», менее других обладающих своей личностью. Классовый и социальный момент так обр. всецело подчинен индивидуалистическому, и социальная поэзия Д. органически включается в его творческую систему.

Индивидуалистический пантеизм Д. чрезвычайно насыщен мыслью, интеллектуализирован; Демель всегда стремится к большому синтетическому обобщению. Эти моменты обуславливают основные особенности его стиля. Наиболее естественным жанром Д. является лирика. В попытках драмы или прозы он приходит к наиболее лиричному виду драмы — пантомиме-аллегории — «Люцифер» (*Lucifer*, 1895), «Мигель Микаель» (*Mickel Micael*) и фантасмагории в прозе — «Божья ночь» (*Gottesnacht*) — или терпит неудачу. Но лирическое мироощущение Д. вовсе не исходит из мгновенного субъективного переживания, оно совсем не импрессионистично, наоборот — лиризм соединен у Д. с тягой к монументальности. Отсюда вытекает типическая для Д. крупная лирическая форма — лирический роман, стихотворный цикл. Из этой же интеллектуальной тяги к обобщению вырастает и символизм Демеля, его частое обращение к аллегорическим и мифологическим образам. Символика Д. однако отличается от свойственного большинству символистов упадочного надстраивания другого мира над реальным. В обобщенном образе Д. находит выражение ярко оптимистическое мироощущение. Печать интеллектуализации лежит не только на аллегоризме, часто надуманном, образе Д., но также и на композиции

его произведений. Их строгая архитектура особенно поразительна в «Двоих». Искусственность в построении этого романа (3 части по 36 романсов, по 36 стихов в каждом, тождественность композиции каждого романса, отточность концовок) сочетается с свободным, естественно следующим психологическим мотивам, стихом. Так же и в «Превращениях Венеры» цикличность достигнута крайне искусственной связью стихотворений.

Идеология немецкого империализма выражена у Д. в чрезвычайно затемненной и затухавшей форме — в форме эротического пантеизма. В этом сказалось отчасти и то, что Д. был выразителем не ведущих классов империалистического наступления, а лишь втянутых в него мелкобуржуазных слоев. Упадок творчества Д. совпадает с дальнейшей дифференциацией немецкой мелкой буржуазии, с выдвиганием новых слоев ее, уже явно оппозиционных немецкому капитализму.

Библиография: I. Собр. сочин. Д. в 10 тт., Fischer Verlag, 1910; и в 3 тт., 1913; *Mein Leben*, Лpz., 1922; *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Fischer, Berlin, 1923; *Bekanntnisse*, 1926. На русск. яз.: Собр. сочин. в 2 тт. (проза), перев. Л. Горбуновой, предисл. Ю. Алхенвальда, изд. К. Некрасова, М., 1911—1912 (т. I. Автобиография, Спутники человеческий, Трагикомедия, Трагизм и драма; т. II. Странячки жизни, Новеллы: Три сестры, Оборотены и др.).

II. Фриче В. М., *Художественная литература и капитализм*, ч. 1, М., 1906; Ваб J., R. Dehmel, 1903 и 1926; Schaukal R., *Dehmel's Lyrik*, 1907; Ludwig E., R. Dehmel, Berlin, 1913; Kunze, R. Dehmel's Dichtung als Ausdruck der Zeitseele, L., 1913; Krueger Th., R. Dehmel als religiös-sittlicher Charakter, 1921; Adler Fr., Dehmel über Metrik, в журн. «Euphorione», 24, 1923; Schönborn Th., Dehmel und seine Heimat, 1923; Pampferien R., Das Problem menschlicher Gemeinschaft in R. Dehmel's Werk, Tüb., 1924 (неохранит. раб.).

III. Frels Wilh., Dehmel-Literatur, «Die schöne Literatur», 1928. *Е. Галлеркина*

ДЕМЕНТЬЕВ Николай Иванович [1907—] — поэт. По происхождению интеллигент; в 1925 — 1928 состоял в ВЛКСМ. Учился в ВЛХИ и на лит-ом отделении I МГУ. Печатается с 1924 (в «Красной нови», «Комсомольской правде», «Молодой гвардии», «Новом мире», «Октябре» и др.). До 1928 Д. состоял в группе «Перевал», ныне близок к РАППу. Д. прошел серьезную выучку у мастеров Лефа (Пастернак, отчасти Асеев).

ДЕМИДОВ Алексей Алексеевич [1883—] — современный прозаик. Р. в крестьянской семье, в Тульской губ. Служил писарем в своем селе, чиновником в тульском и виленском банках, в Петрограде и Москве.

Д. — автор ряда рассказов и повестей о крестьянстве и мелкобуржуазной интеллигенции. Основной труд — трилогия, в к-рой от смутных детских впечатлений до расцвета сил развертывается автобиографическая история человека, родившегося в крестьянской семье, занимавшегося земледельческим трудом, отданного в писари, попавшего в чиновники («Жизнь Ивана»), а затем в рабочую среду, активно участвовавшего в подготовке к Октябрьской революции, ее свершении («Вихрь»), строительства новой, социалистической деревни и становящегося известным художником («Село Екатерининское»). Творчество Д. определяется социальным бытием середняцкого крестьянства, осознающего

безвыходность мелкого товаропроизводителя в капиталистическом обществе и единство своих путей с пролетариатом под его идейным влиянием и руководством. И потому линия его идейно-психологического развития идет от либеральных, революционно-демократических настроений пролетариата. Так в романе «Жизнь Ивана» Д. проявляет себя в качестве либерального, в лучшем случае революционно-демократически настроенного писателя. Классовых противоречий и классовый дифференциация в деревне автор почти не замечает. Например им совершенно игнорируется классовый характер власти старшины. «Вихрь» — шаг Д. вперед к некоторому пониманию классовых ситуаций. Февральская революция воспринимается и изображается им как преддверие к наступающей Октябрьской революции. В романе «Село Екатерининское» Д. подходит к осознанию авторской мощи революции, ее способности переплавить психику человека. Но данное приближение Д. к пролетарской идеологии совмещается с большими идеологическими срывами. В «Селе Екатерининском» таким срывом является индивидуалистический мотив личного воздаяния за издержки, произведенные Ворониным в революцию, и примиренческая, затухающая напряженности и остроту классовый борьбы, концовка. Центральный образ в романах «Вихрь» и «Село Екатерининское» представляет фигура коммуниста. Но в «Вихре» этот образ дается описательно, внешне, схематично, а в ярком и убедительном действии и показе раскрывается, напротив, характер мелкобуржуазного интеллигента Поленова. В романе «Село Екатерининское» центральное лицо — коммунист Воронин — в значительной мере индивидуалистично, мелкобуржуазно. Наиболее яркий, социальное и психологически убедительный персонаж «Села Екатерининского» — учитель. Все это говорит о том, что понять динамику действительности Д. легче, нежели психологически переплавить себя.

Библиография: 1. Жизнь Ивана, Роман, М., 1923; изд. 6-е, «ИФ», М., 1929; Вихрь, Роман, изд. 5-е, Гиз, 1929; Зеленой луч, изд. МП, 1928; Село Екатерининское, Роман, «ИФ», М., 1929.

Ш. Владиславлев Н. В., Литература великого семидесятилетия, т. I, Гиз, М., 1923; Реванш А., Антология послеоктябрьской крестьянской литературы (печатается).

А. Ревакин

ДЕМИРЧЯН Дереник [1876 —] — армянский поэт и беллетрист. Выступил на лит-ое поприще в 90-х гг.

Поэзия Д. проникнута упадочническими настроениями; гнетущий пессимизм и безвыходная тоска проходят через все его стихотворения («Осень», «Из старых песен», «Пустая комната» и др.).

В его рассказах фигурируют ремесленники, крестьяне и лавочники — люди ограниченные, без особых запросов, придавленные постоянной нуждой («Желудок», «Эй», «Лавочник», «Улыбка», «Лишняя» и др.) — типичные представители растерянной мелкой буржуазии, загнанные в тупик грозными событиями войны 1914—1918. Д. оплакивает их горькую долю.

Октябрьская революция вызвала перелом в мировоззрении и настроениях Д., она вывела его из тупика, открыв перед ним те пути, которые ведут человечество к социализму. Этот перелом заметен в его восточной сказке-комедии «Храбрый Назар». Здесь автором показан веками обманываемый народ, к-рый пробуждается к сознательной жизни, рвется к свободе и, восстав, опрокидывает королевскую власть «Храбрых Назаров». Правда, в этой комедии еще нет конкретной революционной среды, свобода воспевается отвлеченно, но в последних своих рассказах (см. журн. «Новый путь», №№ 1, 5, 6 за 1929) Д. вплотную подходит к изображению советской действительности, рисуя типы новых людей — строителей социализма. Таковы партизаны из рассказа «Трое», сюжет которого взят из жизни пограничников на берегу р. Аракса в Советской Армении.

Центральные персонажи здесь — закаленные бойцы, прошедшие огонь и воду на фронтах гражданской войны; автором затронуты также вопросы складывающегося нового быта, проблема любви, дружбы и коммунистической этики.

В рассказе «Рашид» развернута картина советизации затерянной в горах татарской деревни, показаны процесс ее классового расщепления и борьба батраков с кулачеством и реакционными силами деревни, в к-рой одерживает победу бедняцко-средняцкая масса.

Такова эволюция творчества Д. По манере письма Д. — реалист. В наши дни он является одним из левых попутчиков среди писателей Советской Армении, идеологически все больше приближающимися к Октябрьской революции.

Библиография: 1. На армянском языке: Знакомые, Рассказ, Эривань, 1927; Рассказы, сб., Эривань, 1928; Сборник стихотворений, Суд, Храбрый Назар, Эривань, 1929; Трое, Рассказ, журн. «Новый путь», 1929, № 1; Рашид, Рассказ, журн. «Новый путь», 1929, №№ 5—6. Перев. на русский язык: Поэзия Армении, под ред. В. Брюсова, М., 1916, стр. 401—402; «Сборник армянской литературы», под ред. М. Горького, П., 1916, стр. 201—202;

П. Шавалян В., История армянской литературы, Тифлис, 1911; Сурхатян, Армянская литература, т. II, Эривань, 1926; С. С., журн. «Грасан джеркун», Эривань, 1927, № 9; Р., журн. «Грасан джеркун», Эривань, 1928, № 9. На русском яз.: Брюсов В., Введение к сб. «Поэзия Армении», М., 1916; Макинцян П., Очерк армянской литературы, в «Сб. армянской литературы», под ред. М. Горького, П., 1916; Сурхатян, Литература Советской Армении, газета «ЧП», 1928, № 28. Е. Мартirosyan

ДЕМОЛЬДЕР Эжен [Eugène Demolder, 1862 — 1913] — бельгийский беллетрист. Выступил с рядом критических статей в 1889. Первая его книга — сборник критических статей «Impressions d'Art». За ней следует ряд рассказов — «Contes d'Yperdamme» [1891] — и легенд на евангельские темы — «Récits de Nazareth» [1893] и др. Однако широкую известность Демольдер приобретает своими историческими романами. Один из них — «Изаумрудный путь» (La route d'éméraude) — посвящен быту XVII в. (сюжет сосредоточен на художнике Рембрандте). Другой, построенный на легендарности и фантастике («Les Ratins de la Reine de Hollande»), переносит действие в Голландию, а третий («Садовник госпожи Помпадур») — во Францию XVIII в.

Последние произведения Д. — путевые заметки об Испании («L'Espagne en Auto») и «Ковчег г. Шёню» (L'Arche de monsieur Chepus), в к-ром он показал мастерство своего изысканного стиля. Демольдер принадлежит к группе реалистов молодой литературной Бельгии, заботившихся о чистоте яз. С сюжетной стороны его произведения всегда ясны и четки. Описания декоративны и живописны, краски интенсивны. Д. любит эпитеты, которые у него всегда метки и продуманы. Описательный реализм преобладает у Д. над психологическим. Он идет от живописи к лит-ре. Изучив старых мастеров живописи XVIII в., он живописует их красками. Все действующие лица его романов обусловлены обстановкой, порождаются декоративностью фона. Д. особенно чувствовал эпоху и место действия. В своих романах он воспроизводит то изобильную Голландию, картины которой носят, как на полотнах голландских художников, колорит эпохи, то в акварельных тонах изображает, на манер Ватто, усталою роскошь усадьбы королевской фаворитки, то описывает причудливые перипетии жизни голландской королевы. Д. закрывает глаза на действительность. Он уходит в мир легенды, в сказку, но, изображая прошлое своего народа, свидетельствующее о его великих творческих силах, косвенно отражает в своих произведениях национальное возрождение современной ему Бельгии, вызванное развитием капитализма.

Идеализируя старую Бельгию, Демольдер бессознательно способствовал возвышению буржуазии как наследницы ее культуры, созданной художниками здоровья и богатства — Тенирсами, ван-Гельденами, Питером де Гоогом и др.

Библиография: П. О. Д. на русском яз. ничего нет. Destrée Jules, Cours sur les écrivains belges contemporains, Brux., 1896; Verhaeren, Les lettres françaises en Belgique, Brux., 1907; Gauchez Maurice, Le livre de Masques belges. 6d. «La société nouvelle», P. et Mons, 1909; Ramackers G., Eugène Demolder, 1920; Fontaines André, Quatre prosateurs belges, «Mercure de France», 1901. С. Лопатин

ДЕМОН — см. «Сатана».

ДЕМОНИЗМ — явление лит-ой сюжеттики, построенное на функциональном перемещении традиционных (в частности, установленных богословской традицией, см. «Сатана») отрицательных и положительных характеров и введении отрицательного характера в качестве героя. Однако в отличие от позднейшего сатанизма (см.) для Д. типично не столько абсолютное принятие зла, сколько раскрытие положительных черт во внешне отрицательном образе. Черты, из к-рых складывается облик демонического героя, это — неприятие мира и мирового порядка (см. «Мировая скорбь»), пессимистическая переоценка этических и религиозных норм, одинокий бунт против существующих социальных отношений во имя неограниченной свободы личности, приводящий, несмотря на присущую демоническому герою любовь к «страждущему человечеству», к «тяготеющему на его душе» тайным преступлениям. Необходимость сюжетного и композицион-

ного выявления этих черт, в частности противоречия между внешне отрицательным и внутренне положительным образом демонического героя, приводит к сюжетике романа ужасов, композиционной технике тайны, построенным на резких контрастах в характеристиках.

В основе Д. лежит так. обр. ярко индивидуалистическое отталкивание от действительности, анархический бунт, характерный для психоидеологии общественных групп и классов, оказавшихся «под колесом истории». Действительно, Д. как форма сюжеттики особенно типичен для стиливого комплекса дворянского романтизма (см.), — таковы демонические герои Байрона («Кайн», «Манфред», «Преображенный урод», «Лара», «Корсар» и т. д.), А. де Виньи («Элоа»), Лермонтова («Демон») и др. Перетолкование наблюдаемых социальных несправедливостей в «неискоренимую» несправедливость мирового порядка или полное устранение социального момента и перенесение бунта демонического героя исключительно в область религиозных и этических норм отличает этот характер от близкого к нему многими мотивами образа «благородного разбойника», выдвинутого в качестве выразителя революционных настроений буржуазной лит-рой XVIII века («Разбойники» Шиллера и так далее). С другой стороны, наличие в демоническом герое момента бунта позволяет — после канонизации этого образа в романтической поэтике — буржуазному романтизму вводить в него и элементы революционных настроений; таковы напр. демонические герои В. Гюго («Рюи-Блаз», «Человек, который смеется» и др.), в мещанском романе снижающиеся до фигуры загадочного благодетеля несчастных и карателя тайных преступлений («Монте-Кристо» Дюма, «Парижские тайны» Сю). Об аналогичных явлениях в конце XIX в. — см. «Сатанизм». R. S.

ДЕМОНОЛОГИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА — лит-ра, излагающая в научнообразной форме (трактатов, рассуждений) утверждаемые известной религией воззрения на враждебных главному божеству (ам) духов (демонов, «нечистой силу»). Д. л. представлена в средневековой христианской и иудейской письменности, в лит-рах Востока (исламской, буддийской и др.), в античной, в европейских лит-рах XV — XVII вв. В более широком смысле к Д. л. можно отнести и многочисленные произведения устной словесности на эту тему. Об использовании сюжеттики (и реже — форм) Д. л. в художественных произведениях — см. «Сатана».

ДЕНДИЗМ — бытовое явление художественного порядка, получившее выпуклое и разнообразное отражение в европейской литературе первой половины XIX века. Возникает в Англии [в XVIII и начале XIX в.] как форма борьбы аристократии с энергически наступающей буржуазией на арене быта, форм жизнеустройства и бытового уклада. Стремление буржуа считаться с общепринятыми моральными нормами и художествен-

ными вкусами Д. противопоставляет культ своеобразной личности, враждебной «тривиальности», «пошлости», тому, «что модой самовластной в высоком лондонском кругу зовется vulgar» (Пушкин), семейственному комфорту, несколько грубоватому, типичному для нового господствующего класса — утонченную изысканность внешности, манер и обстановки; его респектабельности и строго фарисейской нравственности — аморальности и демонизм. Представители Д. справедливо возражали против вульгарного понимания этого термина как щегольства, модничания, склонности к фантомам в одежде, как «искусства повязывать галстук». Д. представлял собой подчас целое мирозерцание с определенным жизненным и практическим уклоном. Он окрашивал все существование своих приверженцев, отнюдь не сводясь к показному фатовству и проводя глубоко-консервативную идею о природном неравенстве людей в области изящного.

Отсюда — диаметрально противоположная оценка Д. представителями аристократически-реакционной и буржуазно-прогрессивной мысли. Так, по определению Бодлера, «денди — это воплощение идеи прекрасного, перенесенного в материальную жизнь, это тот, кто предписывает форму». Для Барба д'Оревилли, посвятившего основателю Д. Джоржу-Брайану Бреммелю (Brummel) целую книгу, «он был великим артистом в своем роде, только искусством была сама его жизнь, вечно блиставшая дарованиями, — он восхищал своей личностью, как другие восхищаются своими произведениями». Образ денди получает более или менее благожелательное освещение в аристократическом романе Бульвера («Пельгэм»); характерно, что и аристократ-анархист Байрон являет черты Д. как в своем творчестве («Чайльд Гарольд», «Дон Жуан»), так и в личной биографии. Напротив, со стороны писателей-идеологов буржуазии образ денди подвергается жесточайшему развенчанию и осуждению. В этом отношении особенно показателен Диккенс с его образами Мальбери Гока («Николай Никльби»), Стирфорса («Давид Копперфильд»), Юджина Реберна («Наш общий друг») и т. д., вплоть до ядовитой карикатуры — мистера Тервидропа («Холодный дом»). Не менее характерно «Исследование о снобах» Теккерея и проницательная характеристика «корпорации денди» у Карлейля. Герр Тейфельсдрек, герой Карлейля, с пристальным вниманием и легкой насмешливостью изучает эту «самую замечательную из новейших сект», в которой он усматривает «благочестивый и даже жреческий характер». Ей не чужд аскетизм отшельников: «секта денди есть, по видимому, как будто лишь новая модификация, приношенная к новому времени, того первоначального суеверия самопоклонения, к-рое Зороастр, Конфуций, Магомет и др. старались скорее подчинить, чем искоренить... Не отсутствуют у этой секты и священные книги, их они называют „модными романами“. Особенное значение здесь

имеет личность, именуемая Пельгэм, по видимому — руководящий наставник этой секты...» (Sartor Resartus, Жизнь и мысли Тейфельсдрека, кн. III, гл. 8, М., 1902, стр. 302—319).

Из Англии формы Д. широко распространяются по континенту, усваиваемые аристократией в ее борьбе или с наступлением буржуазии (Франция), или с военно-бюрократическим абсолютизмом (Россия); в последнем случае Д. может получать оттенок либерального фрондирования. Это распространение

Дендизм в изобразительном искусстве



Бердслей. Портрет маркиза

Д. в Западной Европе как бы отмечает переход в области классовой дворянской культуры руководящей роли от разоренного Великой революцией французского дворянства ко все еще экономически мощной английской аристократии.

Во Франции на первом месте необходимо поставить некоего графа Альберта д'Орсэ [1801—1852], прозванного «князем денди» и породившего довольно обширную литературу. В начале 20-х годов он появился в Лондоне, где вскоре был признан наследником Бреммеля. Впоследствии он дружил с Луи Бонапартом, к-рый, сделавшись Наполеоном III, предоставил старому «льву» место по департаменту искусств. Д'Орсэ считался талантливым рисовальщиком и скульптором. Его другой товарищ по Д. — Дизраэли-Биконсфильд — изобразил этого «диктатора мод» в своей повести «Генриетта Тампль».

Среди французских денди видное место занимает и Альфред де Мюссэ. Характерный

облик «героя своего времени» дают его биографы: «Когда он входил в Кафе-де-Пари в вечернем облачении денди — зеленовато-бронзовом фраке с металлическими пуговицами, шелковым жилете с золотой цепью, белых перчатках и лакированных сапогах, с шляпой набекрень и хлыстиком в руке, — он вызывал сенсацию, и со всех сторон залы к нему протягивались руки» (Léon Sèche, *Etudes d'histoire romantique*, Alfred de Musset, I, 128, P., 1907).

Сам Мюссе дал блестящее описание парижских денди в неизданном предисловии

Дендизм в изобразительном искусстве



Бердслей. «И я, друзья, в Аркадии родился!»

к своей повести «Две любовницы» [1837]. Одновременно с ним явление это привлекает внимание Стендаля, к-рый в своем знаменитом романе «Красное и черное» выводит тип русского денди, князя Коразова, преподающего главному герою — Жюльену Сорелю — правила «высшего дендизма», т. е. невозмутимое равнодушие и оригинальность во всем.

В чисто интеллектуальном плане как психологическое и умственное явление Д. получил отражение в двух знаменитых французских романах той же эпохи: «Адолфе» Бенжамена Констана и «Обермане» Сенакура. Первый из этих романов был переведен у нас Вяземским, посвятившим свой труд Пушкину, высоко ценившему психологический этюд Констана. Среди французских писателей первой половины XIX в. необходимо назвать также и Проспера Мериме, в к-ром Жюль Леметр отметил особый «моральный

дендизм», вытекающий из презрительного отрицания всех ценностей.

В России Д. привлек впервые внимание Пушкина, к-рый и ввел в обиход русской речи самый термин (в первой главе «Онегина», 1823). Личность поэта, особенно в молодости, отмечена рядом характерных черт артистически-парадоксального жизненного уклада. В творчестве его этот модный тип получил отражение в образе героя «Египетских ночей» — надменного Чарского, в ряде прозаических отрывков и особенно конечно в Евгении Онегине, которого можно считать одним из наиболее законченных воплощений Д. в европейской лит-ре. Воспитание Онегина, его книжные вкусы, его жизненный уклад, общий стиль его личности и отношения к окружающим с замечательной законченностью выражают интеллектуальный и жизненный образ, пленивший многих поэтов и романистов начала столетия. Скептицизм Онегина, его ранняя пресыщенность, его изысканная нарядность, своеобразие и уточненность его культурных интересов, его тщеславие, надменная независимость и культ своей личности создают законченный образ европейского денди (только в эпилоге романа Онегин переживает личную драму и перерождается). Герой пушкинского романа тесными нитями связан с исторической действительностью, и ряд современников Пушкина — Чаадаев, Ал. Равевский, Каверин, Щербинин, Н. Кривцов, Вульф и Горчаков — были отмечены подлинными онегинскими чертами. Роман был понят многими читателями как некоторый кодекс правил нового культурного быта и в этом отношении оказал несомненное воздействие на нравы своей эпохи. Характерно например заявление в письме С. А. Соболевского к С. П. Шевыреву (Турин, 25 декабря, 1830), в котором он сообщает, что «одет, как куколка, и снабжен всяким английским фешенебельством: щетками, тисками, ножами, ножницами, умывальниками и пр., что было у Онегина в туалетной» («Соболевский, друг Пушкина», со статьей В. И. Сайтова, «Парфенон», СПб., 1922, стр. 38). Это поколение русских людей впоследствии сжато и метко характеризовал М. Кузьмин: «франты 30-х гг., подражающие д'Орсэ и Бремелю, внося в позу денди всю наивность молодой расы...»

Из современников Пушкина необходимо отнести к изучаемому явлению прежде всего Грибоедова. По определению С. А. Андреевского, «едва ли он был свободен в своем обращении от некоторого холодного и высокомерного Д., который сказывался в спокойном и вызывающем осмеивании собеседника». Тот же Д. проявлялся тогда и в лит-ых и общественных кругах — у Лермонтова, кн. Вяземского, Катенина и др.

В следующем поколении черты Д. заметно сказываются у молодого Льва Толстого (см. главу «Comme il faut» в «Юности») и у молодого Тургенева. Но наряду с этим идет и развенчание отживающего героя со стороны идеологов враждебного класса.

В «Обыкновенной истории» Гончаров осуждает эпоху, когда идеалами мужского достоинства и силы были «Онегины и подобные ему, т. е. франты, львы, презиравшие мелкий труд и не знавшие, что с собой делать». Это течение дает себя знать в очерках И. И. Панаева («Великосветский хлыщ» и пр.), в фельетонах критика А. В. Дружинина, решительно осуждавшего «российских литераторов», ведущих толки о дурном и хорошем тоне, и пр.

Во второй половине XIX века, уже в другой социально-экономической обстановке, попытки оживления дендизма были сделаны в Англии Уайльдом, у нас — Константином Леонтьевым. Показательно свидетельство последнего о «гении свободной гражданственности, новой мысли и изящных нравов», который он синтетически создал из Онегина, Байрона, Адольфа и пр.

Библиография: П. Помимо названных выше работ, укажем: Об основателе Д. — Бремме: Varbey d' Aureville, Du dandisme et de Georges Brummel, P., 1845 (изд. 2-е, 1861, изд. 3-е, 1919), есть русск. перен. М. А. Петровского, с вступ. ст. М. Кузмина, М., 1912; William Jessa, Life of Brummel, 2 vv., L., 1844. Эта книга капитана Джесса легла в основу всех позднейших работ о Бремме: Поль де Сен-Виктора («Moniteur Universel», 1880, 7 июня), Жюль Леметра («Journal des Débats», 1887, 14 марта), В. Даккура («Gazette de France», 1885, 3 июля), как и новой монографии: R. Boutet de Monval, D. V. Brummel, P., 1908; Beresford E.—Chancellor, Life in regency and early Victorian time, an account of the days of Brummel and d'Orsay, 1800 to 1850, L., 1926; Melville L., Beau Brummel, his life and letters, 1924. У нас в «Северной пчеле» 40-х гг. был помещен ряд фельетонов о Бремме. — О другом великом денде, д'Орсе, кроме указанного, см.: Contades, Physiologie d'un roi de la mode: le comte d'Orsay, P., 1892; Teignmouth Shore, D'Orsay or the complete Dandy, L., 1911; Le comte, Le prince des Dandys, le comte d'Orsay, P., 1929; Fiers P. L., Un Cupidon déchaîné (Le véritable comte d'Orsay), P., 1929. — О Бодаре: Raunand, Baudelaire et la religion du dandysme, «Mercure de France», P., 1918; Vertaut, Baudelaire dandy, в сборн. «Monsieur», 1922. — Общая лит-ра: Boule nger, Les Dandys, P., 1907; Maigron L., Le romantisme et la mode, P., 1911 (русск. перен. И. Ислатова, М., 1913); S'éché L., La jeunesse dorée sous Louis-Philippe, P., 1910; Vouchot H., Les élégances du second Empire, P., 1896; Orszu E., Les Beau et les dandys des grands siècles en Angleterre, 1924. — Русская лит-ра: Денди древнего Рима, «Московский наблюдатель», 1836, ч. 9, 114 — 121; Брэд Н., Путевые письма из Англии, Германии и Франции, СПб., 1833, ч. 1, гл. XIII (о денди и дивантмане); Выставка дендизма, «Речь», 1912, № 354; Щербачев Ю. Н., Приятель Пушкина — Шербини и Каварин, М., 1913; А., Несколько размышлений о дендизме и Варфе д'Орвилля, «Аполлон», 1914, VI—VII; Влоа А., Русские денди, «Зависка мечтателей», 1919; Бросман Л., Пушкин и дендизм, Этюды о Пушкине, 1923 (явл. в Собр. сочин., М., 1928, I, 14—44).

ДЕРЖАВИН Гавриил Романович [1743 — 1816] — крупнейший русский поэт XVIII в. По отцу происходит от татарского мурзы Багрима, вышедшего в XV в. из Большой Орды. Родился в Казани, в семье мелкопоместных дворян. Получил скудное образование (сперва у «церковников» — дьячка и пономаря, затем в частной школе немца-касторжника, наконец в Казанской гимназии, к-рую не окончил). С 1762 служил в течение 10 лет солдатом в гвардейском Преображенском полку; первое время жил в казарме со «сдаточными» солдатами из крестьян; наравне с ними выполнял самую черную работу. Вместе с полком участвовал в перовороте, возведшем на престол Екатерину II. Ко времени военной службы относятся самый тяжелый период жизни Д. Находясь по

смерти отца в крайне стесненной материальном положении, Д. пристратился к карточной игре, сделался отъявленным шулером, повел распутную жизнь — «повеса, мот, буян, картежник очутился» — совершил ряд уголовных проступков. Исход энергии и честолюбию Д. открыла пугачевщина. Только что произведенный в офицеры Д. по собственному почину принял деятельное участие в усмирении пугачевского бунта в качестве члена секретной следственной комиссии. Деятельность Д. во время пугачевщины во



многочислен загадочна. Сам он ставил себе в особую заслугу, что, имея возможность добиться «всего», чего бы ни захотел, не изменил Екатерине. Несмотря на это, он восстановил против себя высшее начальство: главнокомандующий хотел «повесить Д. вместе с Пугачевым». В дальнейшем Д. служил на гражданской службе, достиг высоких чинов: губернатора, секретаря Екатерины II, сенатора, государственного казначея, наконец министра юстиции. В 1803 году, ввиду резкой оппозиции либеральным тенденциям Александра I (Д. был в частности сторонником дворянской «конституции» — расширения власти и прав Сената — и одним из самых крайних консерваторов в крестьянском вопросе), был «уволен от всех дел» и последние годы жизни прожил на полном покое, частью в Петербурге, частью в своей новгородской деревне, Званке.

Служебная деятельность Д., вышедшего из «низкой доли» и достигшего министерского кресла и «стула сенатора Российской империи», представляет собой непрерывный ряд подъемов и самых резких падений. В результате блестяще начавшейся деятельности его во время пугачевского бунта он был признан «недостойным продолжать военную службу». Губернаторство Д. закончилось отставкой и преданием суду; недолго удержался Д. и в должности секретаря Екатерины II, жаловавшейся, что он «не только грубил при докладах, но и бранился».

Павел подвергнул Д. опале «за непристойный ответ», Александр — за то, что «он слишком ревностно служит».

Современники приписывали злословия Д. его резкому, неуживчивому характеру («бранится с царями и не может ни с кем ужиться»). Сам Д. считал, что он страдает за свою неуклонную приверженность к «правде» всегда и во всем («я тем стал бесполезен, что горяч и в правде чорт»). На самом деле в истории служебной деятельности Д. резко сказались особенности того социального слоя бедного служилого дворянства, который в эпоху дворцовых переворотов, пугачевщины, временщиков с исключительной энергией выдвинулся в первые ряды класса, оттесняя родовитую знать, сделавшись главной «подпорой» незаконного екатерининского трона. Вся служебная деятельность Д. направлена по линии борьбы с родовитой знатью, «мишурными царями» — стародворянскими крупнопоместными феодалами — борьбы, в к-рой он опирается на временщиков, «случайных» людей (Потемкина, Зубова) и самое императрицу. Однако временщики для Д. были всего лишь более удачливыми представителями того социального слоя, к которому он сам принадлежал. Императрица всем своим самодержавным могуществом опять-таки была обязана поддержке социального подобного Д. дворянского «множества». Отсюда тот «якобинский» пафос независимости, личного достоинства, который наряду с необходимостью «толкаться в передней» у временщиков, готовностью ревностно служить своим пером императрице и ее «орлам» так свойственен Д.-царедворцу и Д.-поэту.

На свою литературную деятельность сам Д. склонен был смотреть по преимуществу как на орудие в той борьбе, к-рую он вел, из бедности и низов пробиваясь к «почетным чинам», подымаясь к самому подножию трона. По его собственным неоднократным заявлениям, все его стихи за самыми малыми исключениями носят неуклонно-политический характер, все написаны «на случай», проникнуты острой злободневностью. Боясь, что они станут непонятны новому читателю, Д. впоследствии составил особый «ключ», подробный автокомментарий, в к-ром детально объяснял, что именно послужило целью или толчком к написанию той или иной вещи. По поводу одной из наиболее удаленных, казалось бы, от всякой злободневности од Д., знаменитой религиозной оды «Бог», один из осведомленных современников замечал: «Нет строки, нет выражения в шуточных и важных стихотворениях Д., которые бы были им написаны без намерения, без отношения к лицам или обстоятельствам того времени. Екатерина и другие особы, для которых он преимущественно писал, понимали все это и умели ценить». Это замечание приобретает особый вес, если мы обратимся к датам биографии: 15 февраля 1784 года Д. уволен князем Вяземским от службы. «Бог» напечатан

23 апреля того же года. 22 мая Д. получает важное назначение — олонекским губернатором. Повидимому «Бог» был воспринят Екатериной как пламенный гимн самодержавию, и она, как всегда в таких случаях, поспешила щедро наградить своего «собственного автора» (Д. так и подписывал некоторые свои письма — «ее величества собственный автор»). И в трудных обстоятельствах Д. постоянно «прибегает к своему таланту». Служебная карьера Д. начинается знаменитой одой «Фелица», посвященной прославлению Екатерины, впервые после нее обратившей внимание на Д. и пожаловавшей ему табакерку, осыпанную бриллиантами, и 500 червонцев. Свое положение после отставки от губернаторства он поправляет новой одой ей же — «Изображение Фелицы», «возвращает себе благоволение» Павла I одой на восшествие его на престол и т. д. и т. д. Служебный характер од Д. заставлял его не придавать им слишком большой цены, отзываться о них, как о «пустяках»: «все это так, около себя и важного значения для потомства не имеет: все это скоро забудут». Однако огромное художественное дарование вынесло значительное поэтическое творчество Д., в котором оды занимают как раз центральное место, далеко за те служебные рамки, которые сам он ему ставил, сделало поэзию Д. самым ярким выражением его времени и его класса, замечательнейшим памятником екатерининской дворянской России.

Выход из дворянских низов, из среды дворянского мелкопоместного «множества» на самые верхи империи, в царский дворец, к подножию трона — специфическая особенность социального бегства Д. — определяет собой в основных чертах его поэтику. В поэзии 60-х и 70-х гг. XVIII в. боролись две традиции — «высокая» традиция Ломоносова, культивировавшая по преимуществу жанр придворной хвалебной оды, и прямо противоположная ей традиция Сумарокова, восстающая против «громкости», «витийства» и напыщенности — «надутости» — од Ломоносова, требующая «простоты» и «естественности» языка и стиля, в противовес жанру оды, разрабатывающая жанры интимной лирики (любовная песнь, элегия) и сатиры (басня, эпиграмма). Молодой Д. характерно усваивает обе эти традиции, следуя одновременно той и другой, с тем, чтобы в дальнейшем, в пору полной литературной зрелости дать своеобразное синтетическое слияние обеих. С одной стороны, Д., следуя образцам сумароковской школы, начинает свою литературную деятельность любовными «анакреонтическими песнями», создаваемыми, по его собственным словам, без «всякой цели», вырастающими, как и одновременно складываемыми им непристойные «площадные побасенки», в атмосфере военной казармы, кабака, игорного дома. С другой стороны, стремление к дворянским верхам, ко дворцу заставляло его отталкиваться от традиции деклассирующегося дворянина Сумарокова

(в борьбе между сторонниками Сумарокова и сторонниками Ломоносова он принимает сторону последних; в частности, ему принадлежит ряд резких эпиграмм на Сумарокова), следуя Ломоносову, пробовать «высокий» жанр хвалебных од. В печати Д. впервые выступает (не считая опубликованного им непосредственно перед тем в переводе с немецкого отрывка из овидиевых «Превращений») в 1773 г. именно одой «На бракосочетание великого князя Павла Петровича», построенной по всем правилам ломоносовской школы. Однако поэтика Ломоносова, в свою очередь, также не удовлетворяет Д. Оды Ломоносова, выходящая из крестьян, выполнявшего в своем поэтическом творчестве социальный заказ по существу совершенно чуждого ему придворного дворянства, носила отвлеченно-хвалебный, торжественно-абстрактный характер. Д., сам участник жизни прорывающегося к верхам, к трону, дворянства, стремится наполнить их конкретным жизненным содержанием. Жизнь двора, вельмож — для него не отвлеченный Олимп с чисто книжными абстрактными богами и богинями, а живая реальность, арена непосредственной личной деятельности, исполненной притяжений и отталкиваний, друзей и врагов, из к-рых одних должно хвалить, других — всячески порицать и осмеивать. Одноцветно-торжественная ломоносовская ода под руками Д., с одной стороны, расцветается всеми красками живой жизни — реальности, с другой — приобретает иронический, а зачастую и прямо сатирический, «бичующий» характер.

В той же мере не удовлетворяли Д. оды Ломоносова и со стороны языка. Яз. ломоносовских од — отвлеченно-торжественный, книжно-славянский, «высокий стиль». Державин разрушает иерархию ломоносовских «стилей», демократизируя лексику своих од, внося в них слова, заимствованные из «среднего» и «низкого» стили — разговорную речь, «просторечье». Словарь Державина наряду с высокими книжными речениями изобилует живыми «простонародными» словами и оборотами. «Язык богов» — торжественная, «велеленная» речь двorca — смешивается с грубоватым, но метким и энергичным говором дворянского мелкопоместья и гвардейской казармы. Новые лит-ые тенденции сказываются в творчестве Д. уже в 1779, в стихотворении «На рождение на севере порфирородного отрока» (будущего Александра I). Д. сперва воспевае это событие «в ломоносовском вкусе», но через некоторое время, ощутив, по собственному признанию, «несоответствие» последнего «дару автора», снова обращается к тому же сюжету, на этот раз облакая его в легкую игривую форму «анакреонтической песни». К этому времени относится и теоретическое осознание Д. своего нового особого творческого пути. До тех пор, вспоминал сам Д. впоследствии, «он в выражении и стиле старался подражать г. Ломоносову... но, хотев парить, не мог выдерживать постоян-

но красивым набором слов свойственного единственно русскому Пиндару веледения и пышности. А для того с 1779 избрал он совсем другой путь». Полное свое выражение этот «другой путь» нашел три года спустя в оде «Фелица».

«Фелица» написана с установкой на обычную хвалебную оду, посвящена прославлению Екатерины II. Однако все своеобразие «Фелицы» в том, что хвалебная ода сочетается в ней с резким социально-политическим памфлетом. «Добродетельному» образу

СОЧИНЕНИЯ ДЕРЖАВИНА.

Часть IV.

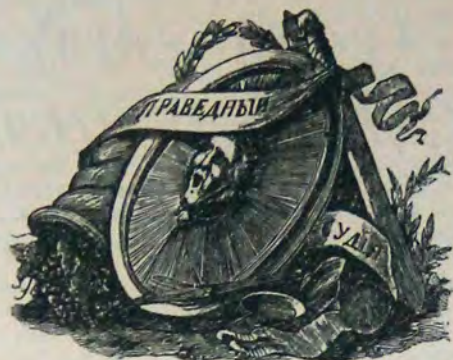


Въ Санктпетербургѣ.
1808 года

Титульный лист «Сочинений Державина», ч. IV, гравюра на меди, 1808

Фелицы — Екатерины — противопоставляются контрастные образы ее «Мурз», «Пашей», в к-рых Д. даны остро-сатирические портретные зарисовки различных представителей высшей придворной знати. В самом образе императрицы характерно выдвигаются на первый план, в противовес праздной и тщеславной роскоши ее вельмож, черты своеобразного демократизма, «простоты», трудолюбия, деловитости, свойственные как раз тому слою бедного, трудового дворянства, из к-рого вышел сам Д. Меняется и поза певца в отношении предмета его воспевания. Ломоносов подписывал свои оды — «всеподданнейший раб». Отношение Д. к «Фелице», традиционно наделяемой им почти божескими атрибутами, при всей своей почтительности не лишено в то же время некото-

рой шутилой короткости, почти фамильярности, свойственной отношениям равных. В соответствии с новым характером оды Д. находится и ее «забавный слог» — заимствующая свое содержание из реального бытового обихода, легкая, простая, разговорная речь, прямо противоположная торжественному «бумажному грому» од Ломоносова. Громадный успех «Фелицы» среди современников наглядно доказывает, что ода Д., к-рая произвела настоящую революцию в отношении поэтики Ломоносова, целиком отвечала основным социально-политическим



Виньетка А. Н. Оленина [1795] к оде «Праведный судия»

и лит-ым тенденциям эпохи. Екатерина щедро наградила Д., характерно сделал это, по его собственным словам, «исподтишка», «украдкой от придворных лиц», высмеянных поэтом и «поднявших на него гонение». В то же время «Фелица» послужила толчком к изданию кружком близких к Екатерине лиц, во главе с кн. Дашковой и при непосредственном участии самой императрицы, специального литературно-публицистического журнала «Собеседник любителей российского слова», ставившего своей задачей, как и возникшая вскоре в связи с ним Российская академия, содействовать дальнейшим успехам русского яз. и лит-ры. Первый номер «Собеседника» открылся «Фелицей», явившейся прямой декларацией нового литературного направления.

В смешанном хвалебно-сатирическом жанре «Фелицы» с полной отчетливостью скрывается социальная позиция Д. — бедного дворянина, «с низших степеней», через голову вельмож проникающего непосредственно к царскому трону. Этой позицией определяется в основных чертах вся тематика его творчества. Воспевание Екатерины составляет одну из центральных тем поэзии Д., которому и современники и позднейшая критика недаром присвоили имя «певца Фелицы». Наряду с этой темой выступает вторая основная тема творчества Д. — тема неприязненно сатирического отношения к придворной знати, к «боярам». В свою очередь степень этой неприязненности неодинакова, варьируется в зависимости от того, на какой из слоев

высшей придворной знати направлено творческое внимание Д. К временщикам, к «новой знати», представлявшей явление в известной степени аналогичное социальной линии самого Д., он относится в большинстве случаев без всякой злобы. Он иронизирует над представителями «новой знати», поскольку они почтили на лаврах, коснеют в праздной роскоши; наоборот, он готов всячески приветствовать их в качестве деятельных помощников Екатерины, в их военных подвигах, в их будничных трудах и днях (хвалебные оды Потемкину, Зубову и др.). Зато к старой родовитой знати, обязанной близостью к трону не личным качествам и заслугам, а своему происхождению, Д. относится с беспощадной иронией, стоящей на грани прямой социальной ненависти. В одной из своих записок, к-рую Д. уже в бытность его министром юстиции подал Сенату, он писал: «порода есть только путь к преимуществам; запечатлевается же благородное происхождение воспитанием и заслугой». В соответствии с этим он громит в своих одах «князей мира», — гордящуюся только гербами своих предков «позлащенную грязь», — «калких полубогов», «истуканов на троне». «Не ты, сидящий за кристаллом в кивоте, блещущий металлом, почтен здесь будешь мной, болван!», — энергично восклицает он в своей ранней оде «На знатность» [1774], вводя во второй ее, написанный двадцать лет спустя и опубликованный под новым названием «Вельможа», вариант знаменитые слова об «осле», к-рый «останется ослом, хотя осыпь его звездами». «Собственному ее величества автору», умиленному и восторженному «певцу Фелицы» противопоставляет другой творческий аспект Д. — грозного и беспощадного «бича вельмож» (выражение о Д. Пушкина). Предельной резкости и силы «бичующий» голос Д. достигает в особом, тематически примыкающем непосредственно к сатирическим одам жанре религиозно-обличительных од. В этих одах, представляющих по большей части переложения библейских псалмов, Д. с пафосом ветхозаветного пророка призывает небесные громы на «неправедных и злых» — «сильных» мира, «земных богов». «Боярским сынам», «дмьщимся» «пышным древом предков дальних», Д. противопоставляет в своих сатирических одах истинную «подпору царства», «росское множество дворян», к-рое во время пугачевщины «спасло от расхищения» империю, «утвердило монаршу власть», а ныне «талантом, знанием и умом» «дает примеры обществу», «пером, мечом, трудом, жезлом» служит его «пользе». Подобно этому основной мотив «псалмов» Д. — противопоставление «сонму вельмож», «злым» земным «владыкам», некоего служителя «правды», «праведного судии», исполненного высокого сознания своего достоинства, равенства «царям», «сохраняющего законы», невзираая на лица, «на знатность». Самым ярким образцом од-псалмов Д. является его знаменитая ода «Властиителям и судиям», над к-рой Д. работал в течение многих лет. Ода дважды не могла быть

напечатана по цензурным условиям, а после напечатания навлекла на Д. гнев Екатерины и обвинение в том, что он пишет «якобинские стихи» (это же обвинение было повторено Екатериной в отношении оды «На взятие Варшавы», весь тираж к-рой был задержан лично императрицей и не мог появиться в свет). «Якобинизм» этих стихов на самом деле не выходит за пределы бурной внутриклассовой оппозиции выходца из дворянских низов высшей придворной знати, но воинствующая, восходящая с боем социальная линия Д. действительно находит здесь свое наиболее громкое выражение. В своих одах-псалмах, как и в некоторых сатирических одах, «певец царей» — Д. — впервые в русской литературе подымается до высоты подлинной гражданской поэзии. И недаром Рылеев, выводя Д. в своих «Думах» в ряду других «героев свободы», прямо уподобляет его гражданский пафос — «к общественному благу ревность» — пафосу своих современников — декабристов.

Екатерина в борьбе различных слоев современного ей дворянства, частным выражением к-рой была борьба Д. с «боярами», занимала вообще несколько неопределенную позицию, а чаще всего и прямо становилась на сторону «вельмож». «Должно по всей справедливости признать, — писал в своих „Записках“ сам Д., — что она при всех гонениях сильных и многих неприятелей не лишила его своего покровительства и не давала, так сказать, задуть его; однако же и не давала торжествовать явно над ними оглаской его справедливости или особливою какою-либо доверенностью, к-рую она к прочим оказывала». Все это сказалось на дальнейшей судьбе в творчестве Д. образа Екатерины, являвшегося, как мы видели, одним из центральных образов его поэзии. Опростив, очеловечив в своих «забавных» стихах тот «богоподобный» образ «монархини», который был завещан традицией хвалебных од Ломоносова, Д. пошел еще дальше, придя в конце концов чуть ли не к полному его развенчанию. В поэзии Д. эта последняя стадия могла конечно отразиться только отрицательно. Присяжный «певец Фелиць», несмотря на прямые ожидания от него императрицей новых хвалебных стихов, не мог принудить себя писать в прежнем роде. «Несколько раз принимался, запираясь по неделе дома, но ничего написать не мог», — рассказывает он сам и поясняет: «не мог воссламенить так своего духа, чтоб поддержать свой высокий прежний идеал, когда вблизи увидел подлинник человеческий с великими слабостями». Параллельно с умалением, а затем мало-помалу и вовсе уходом из творчества Д. образа Екатерины, на место его выдвигаются образы великих вождей и полководцев того времени: Репнина, Румянцева, Суворова, из-за которых выступают безмерно могучие очертания подлинного главного героя поэзии Д. — сказочного «вихря-богатыря», «твердокаменного росса» — «всего русского народа» (примечание самого Д. к оде «На взятие

Измаила»), точнее всего «росского множества дворян» (при интерпретации таких терминов Д., как «весь русский народ», конечно приходится считаться со всем социально-историческим контекстом его творчества. Так строка о Екатерине — «свободой бы рабов пленила» — могла бы подать повод к самым произвольным толкованиям, если бы у нас не было свидетельства самого Д., что он разумеет ею «манифест о вольности дворянства», изданный Петром III и подтвержденный



Виньетка А. Н. Оленина [1795] к оде «На смерть князя Мещерского»

Екатериною II). Грандиозные военные предприятия русского дворянства второй половины XVIII в., продиктованные насущными потребностями нарождавшегося дворянского капитализма в новых рынках сбыта и экспортных путях, находят в Д. своего самого восторженного и вдохновенного барда. По поводу одной из первых победных од Д. Екатерина заметила ему: «Я не знала по сие время, что труба ваша столь же громка, сколь лира приятна». И в своих победных стихах Д. действительно откладывает в сторону «гудок» и лиру — признанные орудия «русского Горація и Анакреона», — вооружается боевой трубой, характерно возвращаясь к некогда отвергнутой им поэтике «громозвучной» ломоносовской оды. Торжественная приподнятость тона, патетика словя и синтаксиса, колоссальность образов и метафор — таковы основные черты «победных од» Д. Существенно новым по отношению к Ломоносову является только введение Д. в свои оды, взятых традиционного классического Олимпа, образов из северной мифологии, навеянных ему поэзией Оссиана (в 1788 на русском яз. появилась книжка переводов «поэм древних бардов»). Если в опрошенной, «забавной» оде Д. типа «Фелиць» пробиваются первые побег художественного реализма, если в его «анакреонтических» песенках содержатся несомненные зачатки сентиментальной поэтики Дмитриева и Карамзина, — в «оссиановских» образах Д. имеем такой же явный сдвиг от ломоносовского классицизма к романтическим тенденциям начала XIX в.

Однако в творчестве Д. нашла свое высшее выражение не только героика его времени и его класса, но и блистательный быт современной ему дворянской России. «Вредной роскоши» вельмож Д. любит полемически противопоставлять в своих стихах «горацанский» идеал довольства малым, «умеренности» неприхотливого семейного обихода «бедного дворянина», к-рый идет трудовой «средней стезей», почитая «всю свою славу» в том, «что карлой он и великаном и дивом



Виньетка А. Н. Оленина [1795] к оде «Водопад»

света не рожден». Тем не менее в поэзии Д. с исключительной силой отразились весь «павлиний» блеск, все фейерверочное великолепие екатерининского времени, времени неслыханно пышных торжеств, потешных огней, победных иллюминаций, «гремящих хоров» — самой праздничной «светозарной» эпохи в жизни русского дворянства (см. хотя бы составленное Д. в прозе и в стихах «Описание торжества в доме князя Потемкина»). Однако вся эта пышность, весь этот праздничный блеск и сверканье расцветали в значительной степени «бездны на краю». Д. пережил пугачевщину. На его глазах разверзлась та пропасть, к-рая едва не поглотила всю дворянскую Россию. На его же глазах развертывались пестрые и калейдоскопичные судьбы екатерининских временщиков, из социального небытия подымавшихся на предельные выси империи и так же стремительно ниспадавших со своей мгновенной высоты — «сегодня бог, а завтра прах». В своем личном бытии Д. знал тот же непрерывный ритм взлетов и падений — «Я царь — я раб, Я червь — я бог». Вот почему наряду с картинами роскошной, пиршественной жизни в стихах Д. так настойчиво повторяется антигетичная им тема всеуничтожающей, всепоглощающей, всеподстерегающей смерти. «Не арим ли всякий день гробов, седин дряхлеющей вселенной. Не слышим ли в бою часов глас смерти, двери скрыт подземной» — таков один из лейтмотивов

поэзии Д.; «Где стол был яств, там гроб стоит» — одна из наиболее характерных ее антитез. Высшего художественного воплощения это двойное восприятие Д. жизни своего времени достигает в его знаменитой оде «Водопад». В образе водопада — «алмазной горы», с «гремящим ревом» низвергающейся вниз в долину, чтобы через короткое время бесследно «потеряться» в глуши «глухого бора», Д. дал не только аллегорическое изображение жизненной судьбы одной из самых характерных фигур русского XVIII в. — «сына счастья и славы» — великолепного князя Тавриды, Потемкина, но и грандиозный охватывающий символ всего «века Екатерины» вообще.

Сплошной антитезой является самый стиль Д., представляющий собой замечательное сочетание элементов, прямо противоположных друг другу. Уже Гоголь отмечал, что если «раззять анатомическим ножом» слог Державина, увидишь «необыкновенное соединение самых высоких слов с самыми низкими и простыми». Это наблюдение целиком подтверждается филологическим анализом, действительно вскрывающим в языке Д. самую причудливую «смесь церковно-славянского элемента с народным», выражающуюся не только в наличии в стихах Д. друг подле друга церковно-славянских и народных слов, форм, синтаксических конструкций, но и в своеобразном, как бы химическом их взаимопроникновении: «часто церковно-славянское слово является у Д. в народной форме и, наоборот, народное облечено в форму церковно-славянскую» (Я. Грот). Такое же соединение торжественности и простоты имеем и в отношении изобразительной стороны его творчества. Д. создает в своих стихах мир феерической пышности, сказочного великолепия. «Какое зрелище очам!» — эта строка, повторяемая Д. в нескольких его одах («Водопад», «Изображение Фелицы»), может быть распространена на всю его поэзию. Все в ней сверкает золотом и драгоценными камнями. По его стихам разлиты «огненные реки», рассыпаны «горы алмазов, рубинов, изумрудов, «бездны разноцветных звезд». Всю природу рдидит он в блеск и сияние. Небеса его — «злато б и с е р н ы» и «л у ч е з а р н ы», дожди — «з л а т ы е», струи — «ж е м ч у ж н ы е», заря «б а г р я н ы м з л а т о м покрывает поля, леса и неба свод», «брега блещут», луга переливаются «п е р л а м и», воды «с в е р к а ю т с р е б р о м», «облака — р у б и н о м». Излюбленные эпитеты — составные, типа: «искробранный», «златозарный». «Лазурны тучи, краезлаты, блистаючи рубином сквозь, как испещренный флот, богатый, стремятся по эфиру вкось» — таков наиболее характерный пейзаж Д., в создании к-рого участвовала столько же баснословная роскошь дворянского быта екатерининского времени, сколько отзвуки военно-морских триумфов эпохи, отсветы победных зарев Кагула, Наварина и Чесмы. И тут же, рядом со всей этой пышностью и сверканьем — такие «опрощенные» образы, как знаменитое «И смерть к нам

смотрит чрез забор», или разящий натурализм его осени, к-рая, «подняв пред нами юбку, дожди, как реки, прудит». На протяжении одной и той же оды находим такие строки, как «Небесные прошу я силы, Да их простря сафирны крыльы», и почти рядом: «И сажей не марают рож». В сложнейшей многорунной композиции огромных по размеру од Д. («Водопад» — 444 стиха, «Изображение Фелицы» — 464, в «Медном всаднике» Пушкина — 465 стихов) имеем такое же соединение тяжелой пышности нагромождаемых друг на друга словно бы без всякого усилия грандиозных архитектурных масс с бесформенностью, отсутствием единого, цельного плана, с той «дикостью», к-рая так потрясала С. Т. Аксакова и Гоголя и так раздражала Пушкина. То же самое и в отношении звучания стиха Д. В ряде случаев Д. выказывает себя утонченнейшим знатоком и мастером поэтической формы, дает классические образцы «благозвучия» (знаменитое описание лунного света в «Видении Мурзы»), удачно пишет соединением различных стихотворных размеров («Ласточка»), желая «показать изобилие, гибкость, легкость и вообще способность к выражению самых нежнейших чувствований», свойственные русскому языку, складывает стихи, «в к-рых буквы р совсем не употреблено» (десять «анакреонтических песен», в числе к-рых есть лучшие образцы этого рода, по тонкости отделки далеко превосходящие аналогичные попытки звукописи, хотя бы Бальмонта). Однако в то же время стих Д. отличается чаще всего жесткостью, шероховатостью, словно бы нарочитой затрудненностью в расстановке слов. Все это лишает его стихотворную речь тех «гладкости и плавности», к которым позже начали стремиться Карамзин и его последователи, зато сообщает ей несколько «хриплую», варварскую, но мужественную полноту.

Характеризуя «пышность и роскошь», которые окружали Потемкина во все минуты его жизни, Д. рассказывает, что во время походов он приказывал простые землянки обивать парчей и увешивать люстрами. Екатерининская Россия представляла собой изумительное соединение европейской образованности с чисто азиатской дикостью, роскоши и великолепия внешних форм жизни высшего дворянства с варварской экономикой, основанной целиком на рабском труде, с первобытной техникой, с примитивнейшими орудиями производства. «Землянки, обитые парчами и увешенные люстрами» — лучший образ русского екатерининского барокко, гениальным лит-ым выражением к-рого была поэзия Д. — поэзия гипербол и антитез по преимуществу.

Сам Д. постоянно подчеркивал, что художественным творчеством он занимался только «в свободное от службы время», «от должностей в часы свободны». Несмотря на это, по количеству своей продукции он принадлежит к числу наиболее плодотворных русских писателей. Свои произведения Д. отделял с необычайной старательностью и упорством:

такие его вещи, как «Бог», «Видение Мурзы», «Водопад», писались в течение нескольких лет; большинство его стихов имеет несколько редакций, которым зачастую предшествуют прозаические наброски и планы. С необыкновенной, чисто «брюсовской» тщательностью Д. снабдил большинство своих стихов хронологическими указаниями и всякого рода комментариями. Особенно усилилась творческая деятельность Д. в его старческий период, когда он освободился от своих служебных



Виньетка к стихотворению «Победа красоты»

обязанностей. Наряду с неослабевающей «высокой» одической струей (хвалебные и философские оды, религиозные гимны), в творчестве Д. получается в это время особое развитие анакреонтическая поэзия, характерно преобладают мотивы просторной и привольной «сельской жизни», сочувственно противопоставляемой «тесноте» и «затворам» города и двора («Похвала сельской жизни», «Евгению. Жизнь Званская» и другие). культивируется жанр басен. Помимо всего этого Д. обращается к драматическому творчеству: за последние годы жизни им написано огромное количество трагедий, драм, комедий, наконец опер, в которых он, в полном соответствии с поэтикой барокко, склонен усматривать венец художественно-поэтического творчества — «перечень или сокращение всего зримого мира», «живое царство поэзии». Современники с полным основанием называли драматические произведения Д. «развалинами» его таланта, однако они интересны тем, что автор захватывает в них различные стороны не только придворного, но и мелкопоместного и даже мещанского быта. Особенно любопытна в этом отношении опера «Рудокопы», в к-рой едва ли не впервые в русской литературе дано изображение крепостных рабочих. Замечательные написанные в это же время автобиографические «Записки» Д. — один из выразительнейших документов екатерининской эпохи. Лит-ая поэзия Д. в его последний период характерно двойственна. С одной стороны, он является «живым памятником» XVIII века, одним из оплотов классицизма

(основывает вместе с Шишковым знаменитую «Беседу любителей русского слова», пишет «Рассуждение о лирической поэзии или оде», в к-ром стоит целиком на почве классической поэтики), с другой — явно сочувствует новым веяниям: в противоположность своим лит-ым единомышленникам «восхищается», «стоит горой» за Карамзина. Эта двойственность вполне соответствует историко-литературной роли творчества Д., завершающего все литературное развитие XVIII века и в то же время, по справедливим словам Белинского, зажигающего «блестящую зарю» новой русской поэзии.

Среди современников творчество Д. пользовалось исключительным признанием и популярностью. Новые стихи Д. еще до напечатания широко распространялись в списках, его оды выпускались по тому времени в огромных тиражах (напр. ода «На взятие Измаила» была отпечатана в количестве 3 000 экземпляров — тираж, равносильный тиражу современного издания). Пиетет к поэзии Д. не только прочно держался у представителей следующего литературного поколения — Карамзина, Дмитриева, Жуковского, — но был усвоен и поэтами пушкинской эпохи. Почти все поэты плеяды начинали под знаком традиций державинской школы, но в дальнейшем своем творчестве почти все они отталкивались от Д. Процесс преодоления Д., пересмотра его наследия с особой резкостью выразился в уничтожающем отзыве Пушкина [1825]: «Перечел я Д. всего, и вот мое окончательное мнение. Этот чудак не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка (вот почему он и ниже Ломоносова) — он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии, ни даже о правилах стихосложения. Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое ухо. Он не только не выдерживает оды, но не может выдержать и строфы... Читая его, кажется, читаешь дурной,вольный перевод с какого-то чудесного подлинника... Его гений думал по-татарски, а русской грамоты не знал за недосугом... У Д. должно сохранить будет од восемь да несколько отрывков, а прочее сжечь. Гений его можно сравнить с гением Суворова, — жаль, что наш поэт слишком часто кричал петухом, — довольно об Д.». Этот отзыв, в к-ром Пушкин трактует в качестве недостатков, неумения владеть языком, все особенности державинской поэтики и стиля, мог бы служить примером столь неожиданной для Пушкина эстетической слепоты к явлениям известного рода. Однако «неприятие» Пушкиным Д. — насквозь социальной природы. Линии социального развития Пушкина и Державина, которые лежат в одной классовой плоскости, вместе с тем прямо противоположны друг другу. Пушкин идет сверху вниз, от «шестисотлетнего дворянства» к «третьему состоянию», — к бытию писателя-профессионала. Линия Д. из мелкопоместья ведет его круто наверх, в ряды высшей знати. Отсюда даже там, где в творчестве обоих поэтов находим родственные элементы, они

даны в совершенно разной окраске. Так и творчеству Д. и творчеству Пушкина присущи несомненные элементы демократизма. Однако демократизм Пушкина возникает из утонченности, из высшего аристократизма и сохраняет все следы этой утонченности. Демократизм Д. — здоровая, примитивная грубость, зачастую вульгарность. Этим объясняется предпочтение Пушкиным строго классической ломоносовской оды и отрицательное отношение к деградировавшему ее Д., который «не выдерживает тона», «кричит петухом». Параллельно пересмотру творчества Д. поэтами идет переоценка его критикой. Последняя с особенной наглядностью проступает в двух отзывах о Д. Белинского, сделанных на расстоянии десятилетия [в 1834 и 1843]. Первый — восторженный, второй — гораздо более сдержанный, признающий за поэзией Д. только относительное историческое значение. Отзывы Пушкина и Белинского определили отношение к Д. на протяжении всего прошлого века. Лит-ые традиции Д., сказавшись в поэзии Тютчева, в «высоких» местах гоголевской прозы, уходят глубоко под землю, снова выступая только в начале XX в. в творчестве Вяч. Иванова, этого, по отзыву некоторых критиков, «Державина наших дней». «Вещность» Д., его чувственная влюбленность в предметы «здесь», зримого мира, смакование их — оказываются близки творческим устремлениям акмеизма. Из среды лит-но близкой акмеизму, появляется ряд критических статей, снова дающих высокую оценку творчеству Д. Некоторые аналогии «смешанному» жанру оды Д., соединяющему воспевание с шуткой и сатирой, можно усмотреть в творчестве В. Маяковского. Научное изучение поэзии Д. почти еще не начиналось.

Библиография: 1. Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грога, тт. I—IX, изд. Академии наук, СПб., 1864—1883 (самое полное собр. сочин., хотя и не включающее всего написанного Д., с подробнейшими комментариями, словарем, биографией, библиографией и т. п. Существует в двух видах — с иллюстрациями и без них. Пользоваться рекомендуется изданием с иллюстрациями, современными автору и представляющими сами по себе замечательный памятник эпохи); Избранные сочинения Державина, под ред. и с примеч. Л. Познанова (здесь отрывки из «Записок Д., избранные стихи, проза, отрывки из драматических произведений); В. Р. Державин, в об. «Русская поэзия», под ред. С. А. Венгера, т. I, XVIII в., СПб., 1897 (избранные стихи Д.; в примечаниях и дополнениях подбор наиболее характерных критических статей о Д. и библиография); Жизнь Державина по его сочинениям и письмам и по историческим документам, описанная Я. Гротом, тт. I—II, изд. Академии наук, СПб., 1890—1893.

П. Вяземский П. А., О Державине, 1816, см. Полное собр. сочин., т. I, СПб., 1878; Пушкин А. С., Державин, Автобиографическая заметка, 1833 (см. в Собр. сочин.; отзывы в письмах Пушкина о Д. см. в Собр. писем, под ред. В. Л. Модзалевского, тт. I—II, См., 1926—1928, по именному указателю в конце II тома); Гоголь Н. В., В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенности (см. в Собр. сочин.); Белинский В. Г., Сочинения Державина, 1843, см. еще Литературные мечтания, 1834, и Сочинения Пушкина; I «обороте русской литературы от Державина до Пушкина, 1843 (в Собр. сочин.); Булаев Ф. И., Иллюстрация стихотворений Державина, в кн. «Мои досуги», ч. 2, М., 1886; Саловской Борис, в кн. Р. Державин, «Русская Камея», М., 1910; Гриффо В., Державин, в журн. «София», 1914, № 1; «Востник образования и воспитания» (общедельный державинский номер), Казань, май—июнь 1916 (здесь статьи Абакумова С. Об отношении Державина к народной поэзии, Машкина А., Эстетическая теория Батте и Державин, Данилова Н. М., Пушкин о Державине и др.); Ваньденберг Н., Державин, опыт характери-

стиги, П., 1916; Ионовиков В. С., Д. Р. Державин в своей государственной и общественной деятельности, II. — Киев, 1917; Фирсов Н. П., Державин как выразитель настроения русского дворянства, «Известия Северо-восточного архангельского института в Казани», т. I, 1920; Холодасевич В. Л., Державин, в кн. «Статьи о русской поэзии», П., 1922; Зяченбаум В., Державин, в кн. «Словесная лит-ра», Л., 1924; Gukowaky G., Von Lomonosov bis Dergavin, «Zeitschrift für slavische Philologie», V. II, Doppelheft 3/4, 1925; Гукowski Д., Первые годы поэзии Державина, в кн. «Русская поэзия XVIII века», Л., 1927; Тьянов Юрий, Ода как ораторский жанр, в сб. «Поэтика», III, Л., 1927 (в особенности, стр. 120—124); Пумпянский Л. В., Поэзия Ф. И. Тютчева, в сб. «Уралия», Тютчевский альманах, Л., 1928 (здесь ряд ценных указаний в статье Д.).

III. Мэвьер А. В., Русская словесность с XI по XIX столет. исключительно, ч. 1, СПб., 1899. Д. Благой

DESCRIPTIO [латинское — «описание»] — термин риторики и поэтики; в риторике относится к числу фигур (см.) и означает не точное определение (показывающее «некоторые свойства и обстоятельства вещи, достаточные для получения о ней понятия и отличия от других вещей, не разбирая однако же состава ее и самой сущности»), в отличие от definitio (точного определения). Риторика делила D. на шесть видов: хронографию (описание времени), топографию (описание места), прозографию (описание наружного вида), ифоизию (описание внутренних качеств), портрет (описание и наружных и внутренних качеств, т. е. соединения двух предыдущих видов) и гипотинозис (описание действия, как происходящего перед говорящим). В поэтике термин D. применяют к так называемым «статическим мотивам», т. е. к таким частям художественного произведения, которые задерживаются на описании того или иного момента и не двигают действия дальше (например у Пушкина в «Руслане и Людмиле» описание сада Черномора). В этом смысле D. играет роль композиционной задержки, паузы, чередуясь с «динамическими мотивами» («narratio» — «повествование»), развертывающими действие. Композиционно D. используется в различных стилях очень различно (то чередуясь с narratio, то употребляясь в качестве концовки и т. п.). В зависимости от характера стиля и жанра изменяется и характер D. (так у романтиков особенно развито D.-описание природы, у реалистов — D.-описание быта и т. д.) и способ их употребления. В отношении к человеку (персонажу произведения) D. переходит в характеристику (см.). Существуют также произведения, в которых D. занимает господствующее композиционно место — такие, так называемые дескриптивные или описательные, поэмы были распространены в античной поэзии, а также в западно-европейской литературе XVIII века («Георгики» Вергилия, «Сады» Делиля — перев. на русский язык Воейкова, «Земное наслаждение в божестве» Брокеса и др.) и посвящены обычно описанию природы.

ДЕСМОНД Шоу (Shaw Desmond, 1877 —) — английский писатель. Д. долгое время жил в Дании, и его первая книга — «Фру Данмарк» (Fru Danmark, 1917) была написана на датском яз. В 1918 появилось его исследование быта и нравов Дании — «Душа Дании» (The Soul of Denmark), а через год — роман

«Демократия» (Demostasy; русск. перев. А. Ф. Полопкой, Б. Д. Прозоровской, под ред. А. Горнфельда, изд. «Сеятель», Л., 1924). Д. дает в этом романе изображение социальных сдвигов в среде мелкой буржуазии после войны. Мещанский писатель, Д. видит в восстании лишь слепой бунт гупых и ограниченных рабочих. В дальнейшем, в связи с общим кризисом радикального мелкобуржуазного движения в Англии, Д. выступает решительным противником социализма и СССР: его роман «Рагнарок» (Ragnarok, 1926) — контрреволюционное произведение. Д. уходит от окружающей действительности или в будущее («Рагнарок») или в далекое прошлое (роман о древнем Риме — «Эхо», 1927), в его творчестве усиливаются мистические и упадочнические тенденции («Остров привидений» — «The Isle of Ghosts, 1925, «Боги» — «Gods», 1921).

Библиография: Кроме указанного выше, на русский яз. переведен роман «Красный сев», с предисл. В. Яроцкого, изд. ВЦПС, М., 1925.

ДЕСНИЦКИЙ Василий Алексеевич [1878 —] — литературовед-марксист (псевдоним — Строев), в прошлом член ЦК РСДРП (б), теперь беспартийный, — редактор ряда большевистских изданий и газет: «Борьба» [1905], сб. «Текущий момент» [1906], «Новая жизнь» [1917 — 1918], «Вестник просвещения» [1918 — 1919], юбил. сб. М. Горького [1928], «Вопросы педагогики» и др. В настоящее время заведует отделением яз. и литературы Ленинградского педагогического института имени Герцена и программно-методическим отделением Ленинградского института научной педагогики.

Библиография: М. Горький, П., 1919; Введение в изучение искусства и литературы (хрестоматия по классикам марксизма), Гиз, Л., 1926; Статьи по методике преподавания литературы (Вопросы педагогики), предислов. и книга Томашевского, Н. Соколова и др.; Предисловие к книге Горнфельда «Муза слова» (Гиз, М. — Л., 1927), к юбил. сб. о М. Горьком (Л., 1928), и собр. сочин. Чапыгина (Гиз, Л., 1928), Достоевского (Гиз, Л., 1929), С. Цветага («Три мастера», Л., 1929) и др.

ДЕСНЯК (псевдоним Василия Трофимовича Василенко) [1897 —] — украинский лит-ый критик-публицист, член КП(б) У. Р. на Киевщине, в семье крестьянина-середняка. Учился в Черниговской учительской семинарии, потом в Московском институте журналистики и в Высшем литературно-художественном институте. В настоящее время состоит аспирантом Украинского института марксизма в Харькове и редактирует марксистский журнал «Критика». С 1917 все время — на партийной и советской работе. Из литературно-критических этюдов Д. особо надо отметить исследование о поэтессе Л. Украинке и книгу о новом романе Винниченко «Солнечная машина».

Библиография: I. Отд. изд.: Про «Солнечную машину» В. Винниченко, 1929; Мотив творчества Лесі Українки, «Критика», 1928, № 7—8; В завершений кружі (Про творчість О. Кобалівської), «Критика», 1928, № 1; За життя розплата тільки кров'ю, «Критика», 1928, № 5 и др.

П. Леятеє А. і Яшек М., Десять років української літератури, ДЗУ, 1928.

ДЕТЕКТИВНЫЙ РОМАН — см. «Роман». **ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА** — см. «Литература для детей». Последний термин более соответствует содержанию понятия,

так как в термине «Детская литература» смешиваются понятия «Литература для детей» и «Детское литературное творчество».

ДЕТУШ Филипп [Philippe Destouches, он же Néricault, 1680 — 1754] — французский драматург послемольеровского периода. Был в молодости странствующим актером, в дальнейшем — дипломатическая деятельность дала ему возможность проникнуть в аристократическую среду. Произведения его пользовались популярностью. Не столько частичные заимствования у Мольера, сколько влияние Сервантеса и главным образом английского театра обеспечило его пьесам огромный успех. Наиболее значительны комедии Д.: «Le Glorieux» [1732], «Le Philosophe marié» (1727, русск. перев. В. Каратыгина, «Женатый философ», СПб., 1827), «Le Dissipateur» [1736], «La fausse Agnès» (1727, русский перевод А. Нартова, «Притворная Агнеса, или сельский стихотворец», СПб., 1764). Ни серьезностью замысла, ни глубиной характеров они не отличаются, но блещут живым юмором и острыми словечками. Д. писал для развлечения аристократической знати и своей покровительницы m-me дю Мэн, по заказу которой и создал большинство своих мелких комедий. Основной темой последних являются чванство и тщеславие. Особенно удавались ему типы прислужников и лакеев. Как отщепенец буржуазии он был чуток ко всем ее недостаткам и зло высмеивал выскочек. Последние годы своей жизни Д. писал злостные эпиграммы на энциклопедистов.

Библиография: Théâtre choisi du XVIII siècle, choix de pièces des meilleurs auteurs: Regnard, Le Sage, Destouches, Dancourt, Collin, Harleville, Piron, Gronet, Sedaine, 2 vv., 1914; Favart Ch. S., A. Largillière, Polichinelle, comte de Paonfier, parodie inéd. du Glorieux de Destouches, 1732, suivie de Champs Elysées de MM. de Caumont et Destouches, 1714, 1924; Œuvres dramatiques, 4 vv., 1757. С. Р.

DEUS EX MACHINA [собственно — «бог из машины»] — в своей основе латинское название драматургического приема древнегреческих трагиков. В тех случаях, когда трагическое действие слишком запутывалось, греческие трагики прибегали к искусственной его развязке. К концу драмы они вводили в действие какое-нибудь божество, которое своим вмешательством быстро приводило сложную интригу к определенному концу. Это божество (или «полубог») спускалось на сцену на особой подъемной машине (отсюда и название) из отверстия, сделанного над дверью дома, изображаемого на сцене. Этот прием изредка встречается уже у Софокла (напр. в трагедии «Филоклет»), а чаще у Еврипида (в семи из дошедших трагедий). Являющееся божество обыкновенно в своей речи разъясняет смысл запутавшегося действия, окончательно определяет судьбу действующих лиц, а иногда изменяет всю обстановку действия (напр. Геракл в «Алкестиде» у Еврипида воскрешает героиню). — В переносном смысле «deus ex machina» называют лицо, неожиданно, немотивированно появляющееся в драме для разрешения действия.

Такой прием был в ходу еще в греческой комедии IV в. до христ. эры, отсюда — в римской комедии (у Плавта) и в новой драме, вплоть до современных водевилей с их «дядюшками из Америки».

Н. Дератани

ДЕФО Даниель [Daniel Defoe, 1661—1731] — английский писатель, известен главным образом как автор «Робинзона Крузо». Р. в семье мясоторговца пресвитерианца, готовился в пасторы, но от церковной карьеры вынужден был отказаться. По выходе из Ньюингтонской академии, где изучал греческий и латинский языки и классическую



лит-ру, стал приказчиком у оптового чулочного торговца. По торговым делам часто бывал в Испании и Франции, где ознакомился с жизнью Европы и усовершенствовался в языках. Впоследствии сам был одно время владельцем чулочного производства и затем сначала управляющим, а потом и владельцем большого кирпично-черепичного завода, но разорился. В общем Д. был предприниматель-делец с авантюристической жилкой — тип, распространенный в ту эпоху. Он был также одним из самых активных буржуазных политиков своего времени. Талантливый публицист, памфлетист и издатель, он, не занимая официально никакой государственной должности, одно время оказывал большое влияние на короля и правительство.

Литературную деятельность Д. начал рано политическими памфлетами (анонимными) и газетными статьями. Проявил себя как талантливый сатирик-публицист и выдающийся идеолог буржуазии. Писал на разные политические темы. В одном из своих произведений — «Опыт проектов» — он предлагает усовершенствовать пути сообщения, открыть банки, сберегательные кассы для бедных и страховые общества. Значение его проектов было огромно, если принять во внимание, что в то время почти ничего из предлагаемого им не существовало. Функции банков выполняли ростовщики и ювелиры

менялы. «Английский банк», ныне один из центров мирового финансового капитала, лишь открылся в то время.

Особенно широкую популярность Д. приобрел со времени появления его памфлета «Истинный англичанин». Восемьдесят тысяч экземпляров было продано полулегально на улицах Лондона в течение нескольких



Гранвилль. «Робинзон устраивает себе жилище»

дней. Появление этого памфлета обусловлено нападками аристократии на защищавшего интересы буржуазии короля Вильгельма III. Аристократы нападали в частности на короля за то, что он был не англичанин, а чужеземец, плохо даже говоривший по-английски. Д. выступил в его защиту и, не столько защищая короля, сколько нападая на аристократию, доказывал, что древние аристократические роды ведут свое начало от норманских пиратов, а новые — от французских лакеев, парикмахеров и гувернеров, хлынувших в Англию во время реставрации Стюартов. После издания этого памфлета Даниель Дефо близко сошелся с королем и оказал громадные услуги английской буржуазии в деле получения ею торговых привилегий и закрепления их парламентскими актами.

Буржуазия вела борьбу с аристократией на всех фронтах, в частности и в области религии. И Дефо выступил с ехидным памфлетом под названием «Кратчайший способ расправы с диссидентами». Аристократы и фанатики из духовенства эту сатиру приняли всерьез, и совет расправиться с диссидентами виселицей сочли окровлением, равным Библии. Но когда выяснилось, что Дефо привел доводы сторонников господствующей церкви к абсурду и тем окончательно их дискредитировал, церковь и аристократия сочли себя скандализованными, добились ареста Дефо и суда над ним, которым он и был приговорен к семи годам тюремного заключения, штрафу и троекратно выставлению к позорному столбу. Этот средневековый способ наказания был особенно мучителен, так как давал право уличным зевакам и добровольным лакеям

духовенства и аристократии издеваться над осужденным. Но буржуазия оказалась настолько сильной, что сумела превратить эту кару в триумф своего идеолога: Дефо был осыпан цветами. Ко дню стояния у позорного столба находившемуся в тюрьме Д. удалось напечатать «Гимн позорному столбу». Здесь он громит аристократию и объясняет, за что его выставили на позор. Этот памфлет толпа распевала на улицах и на площади, в то время как приговор над Д. приводился в исполнение.

К художественному творчеству Д. обратился поздно. На пятьдесят восьмом году жизни он написал своего «Робинзона Крузо». Несмотря на это, литературное наследие, оставленное им, огромно. Вместе с публицистикой насчитывается свыше 250 произведений Д. В настоящее время его многочисленные произведения известны только узкому кругу специалистов, но «Робинзон Крузо», читаемый как в крупных европейских центрах, так и в самых захолустных уголках земного шара, продолжает переиздаваться в огромном количестве экземпляров. Изредка в Англии переиздается еще «Капитан Сингльтон».

«Робинзон Крузо» — ярчайший образец так наз. авантюрного морского жанра, первые проявления которого можно обнаружить в английской литературе XVI в. Развитие этого жанра, достигающего своей зрелости в XVIII в., обусловлено развитием английского торгового капитализма. С XVI века Англия становится главной колонизаторской страной, и в ней наиболее быстрым темпом развивается буржуазия и буржуазные отношения. Родоначальниками «Робинзона Крузо», как и других романов названного жанра, могут считаться описания



Гранвилль. «Робинзон на необитаемом острове»

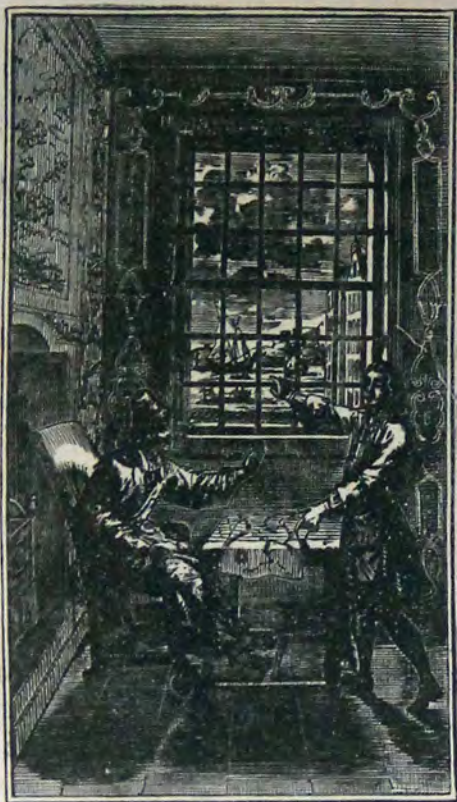
подлинных путешествий, претендующие на точность, а не на художественность. Весьма вероятно, что непосредственным толчком к написанию «Робинзона Крузо» послужило одно такое произведение — «Путешествия вокруг света от 1708 до 1711 капитана Вудса Роджерса», — где повествуется и о том, как некий матрос Селькирк, шотландец

по происхождению, прожил на одном необитаемом острове свыше четырех лет. История Селькирка, существовавшего в действительности, надела в то время много шума и была конечно известна Д. Появление описаний путешествий обусловлено прежде всего производственно-хозяйственной необходимостью, необходимостью приобретения навыков и опыта в деле мореплавания и колонизаторства. Этими книгами пользовались как путеводителями. По ним исправлялись

в такого рода произведениях господствовала максимальная точность. Однако документальный жанр путешествий еще до появления «Робинзона Крузо» обнаруживал тенденцию перейти в жанр художественный. В «Робинзоне Крузо» и завершился этот процесс изменения жанра путем накопления элементов вымысла. Но Дефо использует стиль «Путешествий». Его особенности, имевшие определенное практическое значение, в «Робинзоне Крузо» становятся литературным приемом: язык Д. также прост, точен, протоколен. Ему совершенно чужды специфические приемы художественного письма, так наз. поэтические фигуры и тропы. В «Путешествиях» не встретим напр. «бесконечное море», а точное указание долготы и широты в градусах и минутах; солнце не восходит в каком-нибудь «абрикосовом тумане», а в 6 ч. 37 м.; ветер не «ласкается» паруса, не «легкокрылый», а дует с северо-востока; они не сравниваются например по близости и упругости с грудями молодых женщин, а описываются, как в учебниках мореходных школ. Возникающее у читателя впечатление полной реальности приключений Робинзона обусловлено этой манерой письма. Дефо тоже прерывает повествовательную форму драматическим диалогом (разговор Крузо с Пятницей и матросом Аткинсом), Д. вводит в ткань романа дневник и запись конторской книги, где в дебет записывается благо, в кредит — зло, а в остатке получается все же солидный актив. В своих описаниях Д. всегда до мелочи точен. Мы узнаем, что доску для полки Крузо делает 42 дня, лодку — 154 дня, читатель вместе с ним продвигается шаг за шагом в работе и как бы вместе с ним преодолевает трудности и терпит неудачи. Крузо терпит много неудач.

Буржуа не закрывал глаза на то, что в мире борьбы не все идет гладко. В борьбе с природой и людьми он препятствия преодолевал, на неудачи не жаловался, не роптал. Мир хорош, но мир неорганизован, везде бесхозяйственность. На какой бы точке земного шара Крузо ни очутился, везде он смотрит на окружающее глазами хозяина, организатора. В этой своей работе он с одинаковым спокойствием и упорством смолит корабль и обливает горячим варом дикарей, разводит ячмень и рис, топит лишних котят и уничтожает людоедов, угрожающих его делу. Все это делается в порядке обычной повседневной работы. Крузо не жесток, он гуманен и справедлив в мире чисто буржуазной справедливости.

«Робинзон Крузо» сыграл огромную роль в борьбе буржуазии с аристократией, он оформил идеологию восходящей буржуазии противопоставлением ее творческой деятельности паразитизму отживавшей аристократии. Даже в чисто буржуазные отношения на своем острове Д. втиснул феодальное начало, дабы ярче оттенить его никчемность. Феодализм сделал попытку укорениться на острове в лице двух английских матросов-пиратов, отъявленных головорезов и лодырей.



«Робинзон собирается в свое вторичное путешествие»
(гравюра из Амстердамского изд., 1720)

географические карты, составлялось суждение об экономической и политической выгоды приобретения той или другой колонии. Некоторые «Путешествия» писались в форме дневника, другие — в форме отчета или докладной записки, третьи имели повествовательную форму, но выдержанностью изложения не отличались. «Дневник» прерывался повествованием, в повествования включался дневник, в зависимости от требований точности передачи. Если требовалась особенная точность передачи разговора с каким-нибудь лицом, разговор записывался в форме драматического диалога; если требовалась точная передача последовательности ряда событий, они записывались в форме дневника с подразделением на часы и минуты; если требовалось описать что-либо менее детально, прибегали к повествованию. Но всегда

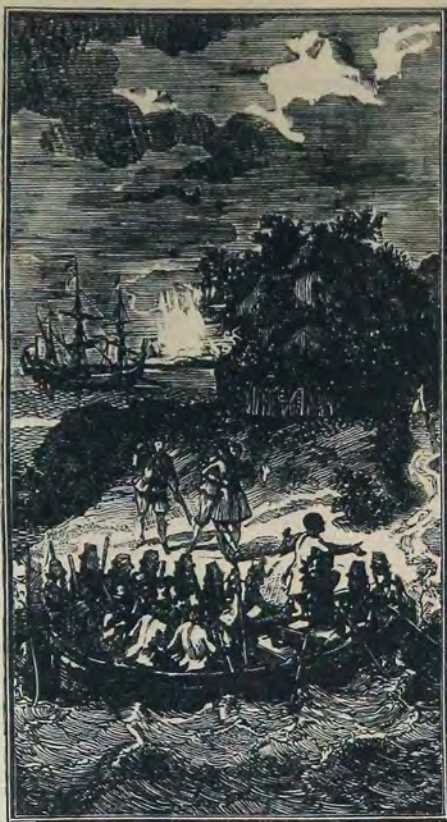
Они объявили весь остров своею собственностью и требовали от колонистов уплаты ренты за пользование землей — захват крайне наглый и совершенно ни на чем не основанный, но в такой форме представлял себе буржуа историческое происхождение аристократии, земельной собственности и ренты.

Первая часть «Робинзона Крузо» разошлась сразу в нескольких изданиях. Д. покупал читателей простотой описаний реальных путешествий и богатством вымысла. Но «Робинзон Крузо» никогда не пользовался широкой популярностью в среде аристократии. Дети аристократии не воспитывались на этой книге. Зато «Крузо», с его идеей перерождения человека в труде, всегда был любимой книгой буржуазии, и на этом «Erziehungroman'e» построены целые системы воспитания. Еще Ж.-Ж. Руссо в своем «Эмиле» рекомендует «Робинзона Крузо» как единственное произведение, на котором должно воспитываться юношество. Буржуазные писатели охотно подражали «Робинзону Крузо». Из громадной литры «Робинзонад» укажем «Нового Робинзона» Кампе, в котором развит элемент индивидуализма: Робинзон очутился на острове без всяких запасов и инструментов и должен был все начинать голыми руками. «Швейцарский Робинзон» Висса заострен в сторону коллективизма: Робинзон очутился на острове с четырьмя сыновьями, разными по характеру и индивидуальным наклонностям. В первом «Робинзоне» ставится проблема развития производительных сил, во втором — развития общественных форм, разумеется с точки зрения буржуазии. Во всей остальной массе переделок центром служила жизнь Робинзона на острове, рассматриваемая с разных точек зрения. Другой характер «Робинзолада» приняла у так наз. продолжателей Д. Наиболее видные — Т. Смолетт (см.) и Ф. Марриет (см.). У них резко проявился уклон в сторону морской романтики и проповеди великодержавного британского империализма, обусловленной последующим этапом развития английской буржуазии, ее укреплением в колониях, достижением мирового могущества.

Влияние романа Д. на европейскую литературу исчерпывается порожденной им «Робинзоной». Оно и шире и глубже. Д. своим произведением ввел чрезвычайно популярный впоследствии мотив опрощения, одиночества человека на лоне природы, благотворности общения с ней для его нравственного совершенствования. Этот мотив был развит Руссо и многообразно варьировался его последователями (Бернарден де Сен Пьер и др.). Многим обязана «Робинзону» и техника западно-европейского романа. Искусство изображения характеров у Д., его изобретательность, выразившаяся в использовании новых ситуаций, — все это было большим достижением. Своими философскими и т. п. отступлениями, искусно переплетавшимися с основным изложением, Д. поднял значение романа среди читателей, превратил

его из книги для занятого времяпрепровождения в источник важных идей, в двигатель духовного развития. Этот прием был широко использован в XVIII в.

В России «Робинзон Крузо» стал известен через сто с лишним лет после своего появления в Англии. Это объясняется тем, что массовый буржуазный читатель в России появился только со второй половины XIX в. Нельзя себе представить, чтобы «Крузо» вошел в систему воспитания Митрофанушки



«Вторичное посещение Робинзоном колонизированного им острова» (гравюра из Амстердамского изд., 1720)

или Евгения Онегина. Барчуки, окруженные кучей гувернеров и лакеев, не причалили к той жизни, идеал которой рисует Дефо. Характерно, что современник Дефо — Свифт — стал известен в России с середины XVIII века, а произведение Байрона и В. Скотта читались почти одновременно в Англии и России. Но зато со времени появления в России буржуазного читателя «Робинзон» не перестает переводиться и издаваться в разном объеме.

Библиография: 1. Наиболее выдающиеся произведения Д.: The True Relation of the Apparition of one Mrs. Veal, 1706; Robinson Crusoe, 1719; Captain Singleton, 1720; Moll Flanders, 1721; Colonel Jack, 1721; Journal of the Plague Year, 1722; Roxana, 1724; A Tour through Great Britain, 1724—1726; A New Voyage round the World, 1725; The Complete English Tradesman (апология важны), 1725—1727; The Political History of the Devil, 1726; System of Magic, 1726; Essay on the Reality of Apparitions, 1727. Изд. Д.: Scott, 1810; Hazlitt, 1840; Bohn, 1854—1855—1913; Aitken, 16 vv., 1895; G. H. Moynadier,

18 вв., 1903; Boston, Constable's sumptuous reprints, 1924—1925; «Abbey Classics» series. Переводы и издания в России: Робинзон Крузо, в двух частях, перев. с франц., СПб., 1843; Робинзон Крузо, в двух тт., 200 рисунков Гравиллы, гравированных на камне и отпечатанных в два тона, новый перев. с франц., М., 1870; Робинзон Крузо, перев. П. Кючалоцкого, М., 1888 — единственный полный перев. с англійск., имеется второе изд.: перев. М. Шшимаровой и З. Юрасской, СПб., 1902; перев. Л. Мурахиной, изд. Сытина, М., 1904, изд. 4-е, 1911 и мн. др. В последние годы «Робинзон Крузо» выпущен рядом наших издательств: Изд. «Прибой», «Молодая гвардия» и др. Последнее с незначит. сокращ. изд. «Робинзон Крузо», в перев. М. Шшимаровой и З. Журавской, под ред. А. Франковского, с предисл. Р. Арского, изд. Гравиллы, выпустила «Academia», Л., 1929; Радости и горе знаменитой Молл Фландере, перев. П. Кючалоцкого, «Русское богатство», 1896 №№ 1—4, отд. изд., М., 1903, со ст. В. Лесевича.

II. Общие труды по истории лит-р. Геттнера, Тана, П. С. Когана, В. М. Фриче; Всеобщ. история лит-ры, под ред. Корша и Кирилличкова; Камежеский А., Даниель Дефо, его жизнь и деятельность, СПб., 1892 (в биографии серии Павленкова); Залшупи А., Англ. публицист XVII в., «Наблюдатель», 1892, № 6; Лесевич В., Даниель Дефо как человек, писатель и общественный деятель, «Русск. богатство», 1893, №№ 5, 7, 8; Его же, По поводу «Молл Фландере» Д. Дефо, «Русск. богатство», 1896, № 1; Алферов А. и др., «Десять чтений по литературе», М., 1897, изд. 2-е, М., 1903. Биографии Д. (англ.): Chambers, 1786; Lee, 1869; Morley N., 1889; Wright, 1894; Whitten, 1900. Критич. характеристики: Lamb, Hazlitt, Forster, Leslie Stephen, Minto, Mas field, W. P. Trent (Cambridge History of English Literature). На франц. яз.: Dottin, 3 вв., 1924. На немец. яз.: Herten F., Studien über die Sprache Defoes, Bonn, 1914; Schmidt R., Der Volkswille als realer Faktor des Verfassungslebens und D. Defoe, 1925; Dibelius, Der englische Roman. На англ. яз.: Seward A. W., Studies in the narrative method of Defoe, 1924. Разыскания в области текста — Lannert G. L., 1910. Об источниках «Робинзона Крузо»: Nicholson W., 1919; Luciey L. Hubbard, 1921 — последний предполагает голландск. источники.

III. Lloyd's Catalogue of edition of Robinson Crusoe and other books by and ref. to Defoe, L., 1915. С. Бабур

ДЕЦИМА — 10-строчная строфа испанской поэзии (отсюда название), пишется 4-стопным хореем, схема расположения рифм — *abbaa cccde*.

ДЕШАН [Deschamps] — Эмиль [Emile, 1791 — 1871] и Антони [Antony, 1800 — 1869] — братья — французские поэты, критики и переводчики. Стояли в центре романтического движения 20-х и 30-х гг. XIX в. Эмиль Д. — автор сборника «Études françaises et étrangères» [1828], наряду с предисловием В. Гюго (см.) к «Кромвелю» явившегося манифестом романтизма. Дешану принадлежат переводы Шекспира и Данте, чрезвычайно способствовавшие успеху романтического движения. Как художник значителен лишь Эмиль Д. («Hugonots», «Contes physiologiques», 1854, «Réalités fantastiques», 1854, «Poésies»).

Из произведений Антони Д. следует отметить «Satires politiques» и «Dernières paroles».

Библиография: I. Собр. сочин. Эмиля Д., изд. в 1872—1874, в 6 тт.
II. Лавассье P., Le romantisme en France, 1907, 1922; Van-Tieghem P., Le mouvement romantique, 1912, 1927; Schéleboп, Le écnacle de la Muse Française, 2 вв., 1909—1913; Его же, Muses romantiques, 1914; Girard H., Emile Deschamps, 1921.

ДЖАБАРЛЫ Джафар [1899 —] — тюркский драматург, переводчик «Гамлета». Самые крупные свои произведения Д. создал после революции. В своих пьесах он — идеолог утопически настроенной мелкобуржуазной интеллигенции. Его центральные и организуемые образы — деклассированные интеллигенты, протестующие против морально-политических устоев капиталистического

общества. Протестуя, герои Джабарлы однако против революционного движения рабочих, и ведут непротивленческую политику в отношении капиталистов. Ницшеанское философствование, ибсеновское «все или ничто», «борьба ради борьбы», пьянство, бродяжничество и гибель — характерны для главных действующих лиц его пьес: «Айдин», «Октай-Эль-оглу» и «Од Гялины» (Невеста огня). Его последнее произведение «Севиль», несмотря на революционную устремленность, не меняет характера творчества Д., — здесь он только внешне приближается к нашей современности.

В современной азербайджанской лит-ре Д. принадлежит к числу попутчиков. Произведения Д. не печатались, но несмотря на это он достаточно известен в широких массах театральных зрителей всех категорий. Популярность Д. объясняется тем, что сцена является одним из основных звеньев в культурной жизни Азербайджана.

ДЖАВАД АХУНД-ЗАДЭ [1892 —] — современный тюркский поэт. Р. в Ганджинском уезде Азербайджана. Его лит-ая деятельность развертывается в период оживления националистического движения среди помещичье-буржуазной интеллигенции. Творчество Д. выражает ее идеологию. Эта интеллигенция, в лице партии «мусаватистов», пришла к власти в 1918, и два года господства «мусавата» являются днями расцвета творчества Д. Мусаватисты справедливо считают Д. своим поэтом: он открыто проповедует идеи шовинизма, пантюркизма и т. д. После революции Д. неоднократно выступал в печати со своими антисоветскими лирическими стихами. Лирика его превратилась в непосредственное орудие пропаганды национализма.

Библиография: «Кошма», сборник стихов, Баку, 1918; «Далгалар», сборник стихов, Баку, 1919. А. Назим

ДЖАВАХИШВИЛИ Михаил [1884 —] — современный грузинский беллетрист. Выразитель идеологии грузинской «демократической» интеллигенции. На литературное поприще выступил в начале XX века, уделяя главное внимание изображению жизни трудового населения. После советизации Грузии [1921] имя Д. становится сравнительно популярным благодаря тому, что он освещает животрепещущие вопросы современности. В выпущенном в 1924 романе «Джакос Хизнеби» («Хизаны Джакос») Д. попытался дать тип грузинского деклассированного интеллигента, напуганного Октябрьской революцией и не способного отдаться социалистическому строительству. Воспитанный на дореволюционных традициях, Джавахишвили в названном романе не смог воспринять коммунистической революции в ее творческих моментах: в современности он видит лишь косные обломки старого общества, а также извортливых плутов, приспособляющихся «ко всяким временам». Среди последних тип кулака (главный персонаж «Джакос»), приспособляющегося к советской власти с единственной целью использовать ее в своих

личных интересах. Подобные мотивы характерны и для других произведений Д.—«Гвишадури», «Дампатиже». В романе «Тетри Сакело» (Белый воротник) Д. поставил проблему взаимоотношения города и деревни. Уставший от городской жизни и культуры, герой романа — инженер — покидает город и уходит в отдаленный и отсталый в культурном отношении край (в Хевсуретию). Первобытное состояние этого края лишь ненадолго увлекает инженера — сына «цивилизации», и он возвращается в город. Но такая «победа города» отнюдь не является разрешением поставленной проблемы, т. к. автор



не смог вскрыть сущности взаимоотношения города и деревни в современных политических условиях. В этом же романе Д. стремится этнографически нарисовать специфические стороны быта Хевсуретии. Но зная недостаточно этот быт, писатель лишь поверхностно описывает второстепенные явления отживающего уклада хевсурской жизни.

Необходимо особо отметить еще одну весьма характерную черту в творчестве Д.: эротические мотивы, переходящие иногда в порнографию. Идя, так обр., навстречу запросам и настроениям мелкобуржуазных группировок грузинского общества, писатель часто подпадает под власть грубого сексуализма («Мусуси», «Хизаны Джако», «Золотой зуб», «Дампатиже» и др.). В настоящее время Д. находится на правом фланге грузинской лит-ры.

Библиография: На русск. яз. из сочинений Д. изд.: Ламбало и Гаша, Гиз, М., 1927; Хизаны Джако, Гиз, М., 1928; Белый воротник, Закинига, Тифлис, 1929. Г. Т-ли

ДЖАВИД Гусейн [1889 —] — крупный современный поэт Азербайджана. Р. в г. Нахичевани на Араксе, в семье мусульманского ахунда (священника). Начальное образование получил в Персии, у духовного лица; в дальнейшем в качестве купца некоторое время жил в Константинополе, где находился под сильным влиянием турецкого философа и поэта Риза-Тевфик-бея и был его

учеником. По возвращении в Азербайджан занимался педагогической и литературной деятельностью.

Первые произведения Д. были напечатаны в бакинском журнале «Фиозат» (см.) под псевдонимом Ра си-Задэ. В период своей «философской учобы» в Константинополе Д. печатался в органе панисламистов «Сыратуль Мустаким». Наиболее характерные его произведения написаны после войны — драмы в стихах и в прозе: «Ана» (Мать), «Афет», «Шейх-Санан», «Иблис» (Демон), «Шейда», «Учурум» (Пропасть), «Пейгамбэр» (Пророк), «Топал Теймур» (Тамерлан), «Азер» и «Дели Князь».

В тюркской литературе Азербайджана Д. выступает как идеолог крупной буржуазии, отображая в своих произведениях последний этап ее развития. Если Мамед Хадди (см.) гл. обр. певец восходящей буржуазии, то Д. — идеолог последних дней буржуазии; это очень ярко сказалось в его мистико-романтическом пафосе и стиле.

Первоначально Д. (в драме «Шейх-Санан») находится под влиянием персидского суфизма (мистицизма). Во втором произведении — «Иблис», написанном после империалистической войны, в период расцвета кемалистского движения, намечается уже переход Д. к своеобразному сочетанию рационализма и субъективизма, социального идеализма и мистицизма.

В «Иблис» и «Ариф» выявлено идеологическое сродо Д., и последующие его драмы являются только дополнением к ним. Драма «Шейда» — апология послереволюционной буржуазии. После апрельского переворота в Азербайджане Д. отвернулся от реальной действительности, в своем творчестве ушел в далекое прошлое, пытался по-своему воспроизвести Магомета с его религиозной революцией и Тамерлана с его кровавыми нашествиями. Эти два события изображены у Д. красочно, а герои — Магомет и Тамерлан — идеализированы. В своих последних произведениях Д. делает явно неудачную попытку приблизиться к советской действительности. Не постигнув смысла революционной эпохи, Д. в современной азербайджанской литературе остается выразителем буржуазной идеологии.

Библиография: I. Ана, Гечмиш Гюльяр, Марал, Афет, Шейх-Санан, Иблис, Учурум, Пейгамбэр, Топал-Теймур; Стихи в журн. «Маариф ва Медениет», Баку, 1923 — 1927, в журн. «Шари Кадимы», Баку, 1925—1928; Эдебй Парчалар, Баку, 1926 и т. д.

II. Критические статьи в тех же журналах и в константинопольском журнале «Тюрк-Юрд», 1927; Дав-Юлдузу, Тифлис, 1928; в газете «Коммунист», Баку, 1927 — 1928. А. Нилим

ДЖАВТОПЕЛЫ Зиядгин Менлы Азиз [1905—] — современный крымско-татарский поэт. Р. в семье среднего крестьянина. Учился в сельской школе, потом в педтехникуме, после окончания к-рого некоторое время был учителем. С 1928 Д. работает в органе ОК ВКП(б) «Ени Дунья» (Новый мир).

Джавтопелы — первый комсомольский татарский поэт Крыма; печататься начал с 1923 в газетах и журналах, выходящих на крымско-татарском языке. Его стихи полны

революционного пафоса, призыва к борьбе со старым патриархальным бытом. И хотя со стороны формы они слабее произведений дореволюционных поэтов, некоторые из них блещут исключительной художественной силой. На оформлении стихов Д. раннего периода и некоторых позднего оказал влияние турецкий поэт Мемед-Эмин (бек).

Библиография: Икляби ширлар, сб. ранних поэтов; Икляби ширлар, сб. Д.; журн. «Оку шилери», «Илери», «Иак Адям», «Коз адны»; газ. «Яш куввет», «Ени Дунья».

ДЖАЙНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА — см. «Индийская лит-ра».

ДЖАКОМО — см. «Итальянская лит-ра».

ДЖАЛИЛ — см. «Татарская лит-ра».

ДЖАЛЬСКИЙ — см. «Дальский».

ДЖАЛЯЛЬ [по местному произношению Г а л я л ь, 1829 — 1898] — видный арабский писатель и переводчик. Наиболее интересны его переводки, соответственно арабским нравам и быту, комедий Мольера («Тартюф», «Ученые женщины» и т. п.). Действующие лица говорят у него народным, а не старым лит-ым яз. Эта особенность, теперь все более укореняющаяся на арабской сцене, была в 70-х гг. прошлого века смелым новшеством, встреченным враждебно. Переводил кроме того Расина (уже лит-ым яз.) и др.; писал исторические произведения, учебники.

ДЖАМАНАКЛЫ — см. «Крымско-татарская лит-ра».

ДЖАМИ (А б д е р р а х м а н Н у р е д д и н - и б н - А х м е д) [1414 — 1492] — персидский поэт, ученый и суфий XV в. Сын простодияна — выходца из Исфагана. Р. в местечке Джам. В зрелом возрасте был пригласен ко двору в столицу Хорасана Герат, где под покровительством гл. обр. просвещенного султана-тимурида Хусейна Бейкара и его знаменитого везира — мецената (и поэта) Али Шир Неваи (см.) — и протекает его лит-ая деятельность. Еще при жизни Д. был общепризнанным величайшим (в современности) поэтом мусульманского мира.

Лит-ое наследство Д. очень велико: свыше 30 прозаических сочинений разнообразного содержания — трактаты на богословско-суфийские темы, комментарии к классикам суфийской лит-ры, работы по поэтике, просодии, стилистике, музыке, грамматике и истории, из к-рых важнейшее: «Нефехат-аль-онс» (Дуновения искренней приязни) — биографический свод, в основу которого легли «Разряды суфиев» Ансари — источник первостепенной важности для историка лит-ры и суфизма. Венцом же лит-ой славы Д. являются его поэтические произведения: 4 лирических дивана (см.) и 7 эпических поэм, объединенных в «седмерицу» под общим названием «Хефт Авренг» (буквально — «7 престолов» — Семиззвездие Большой медведицы), к-рую составляют: 3 дидактических поэмы — «Золотая цепь», «Дар благородных», «Четки праведных», аллегорическая поэма «Сеяман и Абсаль», романтические поэмы — «Лейла и Меджнун» (см.), «Юсуф и Зулейха» (см.) и заключительная морализаторская — «Книга мудрости Александра» (Македонского).

Вся «седмерица» отредактирована в последние годы жизни поэта [1480 — 1485]. К 1487 относится написанный в поучение сыну «Бехаристан».

В истории персидской лит-ры Д. завершает собой целую эпоху — так наз. «классический период». Новых мотивов в его творчестве нет. Социальные условия после потрясений монгольской эпохи и походов Тимура не давали почвы для роста и возникновения новых идей. То был период застоя как для Ирана, так и для всего мусульманского мира. В спокойной культурной обстановке Герата, после походов Тимура, на грани безнадёжного упадка [до XIX в.] естественно было подвести итоги богатому лит-ому прошлому. Идеология суфизма (как основного явления духовной культуры средневекового Ирана) в его наиболее развитом виде сочетается поэтом в творчестве Д. с совершенством формы. Отделка формы, доходящая до грани вычурности, плавность стиха, чёткость ритма и богатство рифмы, сочетание реализма с символизмом — вот основные черты стиля Джамии. Находясь под влиянием своих великих предшественников, Д. в то же время возвращается к традициям домонгольского периода, к стилю так называемой (персами) «туркестанской школы», к которой принадлежал и Эмир Хосров Дехликийский (см.), оказавший сильное влияние на Д. Значение Д. — в многогранности его творчества, которому были чужды лишь панегиризм, сатира и героический эпос. Исключительно ценная рукопись Д. — «Куллият» (Полное собрание) находится в СССР, в Аз. музее Академии наук. Это автограф самого поэта (см. Розен В. Р., Manuscripts persans. Collections scientifiques de l'Inst. des langues orient. d. Minist. d. Affaires Étrangères, СПб., 1886).

Библиография: П. Библиографические данные сообщены Крымским А., в XX томе Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона под «Джамии». Rosenzweig V., v., Biographische Notizen über Mevlana Abdurrahman Dschami. Wien, 1840; Nassau Lees W., Lives of the Mystics, Calcutta, 1859.

А. Стариков

ДЖАНИЕ Али [1887 —] — турецкий поэт и критик. Литературно-идеологическая эволюция Д. типична для мелкобуржуазной интеллигенции Турции начала XX века. Д. совместно с Зия Гег Али и Омар Сейфаддином издавал журнал «Гячч-Калемлэр» (молодые писатели). Основными лозунгами этого органа были: чистый турецкий яз. в литературе, реализм в искусстве и национализм в идеологии. Эти лозунги Д. противопоставлял господствующему в турецкой литературе течению — «сэрвэт-фиюн» (см.), представителем которого был Шахабаддин-Джабаба (см.).

Литературно-идеологическую свою декларацию Д. иллюстрировал поэтическими произведениями. В них он является представителем революционной части мелкобуржуазно-народнической интеллигенции, на к-рую в дальнейшем опирался пантуркизм. Поэтические и критические произведения Д. глубоко социальны. Большой популярностью

пользуются его стихи «Горизонты Востока» и «Уличный фонарь», сильный пафос которых долго выражал стремление к европеизации и отходу от восточной мистики. Последний пункт, где окончательно остановился Д., это — кемализм. Исторически кемализм явился синтезом предыдущих прогрессивных движений в истории Турции. Он организовал вокруг себя наиболее здоровую часть дореволюционной интеллигенции. Д., как представитель последней, стал одним из наиболее энергичных участников культурной революции Кемали. Д. много работает и в области лит.-ой критики. Принимал активное участие в выработке того национального образа в литературе, который является идеалом современной общественной мысли буржуазной Турции.

Библиография: I. Журнали: «Гаяч-Калемлер», Салоника, 1910; «Вил-Маджмуа», Константинополь, 1919—1920; «Хаят», Ангора, 1925—1929; «Тюрк-Юрду», журн. лит.-ого факультета Константинопольского университета; сборник «Тюркйазит», 1926 и т. д.

II. Исмаил Хабиб, История новейшей турецкой литературы, Константинополь, 1925; Исмаил Халимет, История турецкой литературы, т. I, ч. 3, Баку, 1925.

А. Навил

ДЖАРАР КУЛИ ХАН НЕВА — см. «Нева Джарар Кули Хан».

ДЖАТАКИ [Jātaka — «повесть о (предыдущих) рождениях (Будды)»] — один из важнейших памятников повествовательной литературы буддизма. В той форме, в к-рой Д. входит в настоящее время в «Собрание малых повествований» (Khuddakanikāya) — одну из частей третьей «корзины поучений» (Suttapiṭaka) буддийского канона «Трех корзин» (Pīṭaka) — см. «Типитака», — они представляют обширный прозаический комментарий к стихотворным изречениям — гатхам, составляющим, так сказать, тематическое зерно каждого повествования. Так. обр. в современной форме каждое Д. распадается на следующие части: 1. история о настоящем (Rassirapavattū), излагающая обстоятельства, при к-рых была рассказана Буддой 2. история о прошлом (Atitavattū), включающая самое Д., и 3. связанные с последним стихотворные изречения (Gāthā), к к-рым присоединяется 4. толкование стихов (Veyyākaraṇa) и 5. разъяснение связи (Samodhāna) между героями истории о настоящем и истории о прошлом. Прозаические части этого комментария, несущего заглавие «Описание смысла Д.» (Jātakatthavappanā), по яз. значительно моложе гатх и заставляют исследователей предполагать, что первоначально были зафиксированы только эти стихотворные изречения, прозаические же части воспроизводились импровизацией рассказчика.

Включение в канон Д., широко черпающих из тематики устной народной словесности, является показателем постепенной демократизации буддизма. Характерно, что в древнейших частях канона возбраняется монахам рассказывать сказок о царях, разбойниках, войнах, женщинах, богах, всяких приключениях и т. п. В позднейших текстах строгая церковность уступает место стремлению к популярности и, как мы видим, в Д.

сам Просветленный изображается рассказчиком занятых повестей. Пятьсот сорок семь Д. канона представляют необычайную пестроту повествовательных форм: прозаические формы со вставными строфами варьируются от короткого анекдота до небольшого романа; стихотворные формы представлены диалогом, собранием изречений и эпическими отрывками. Такую же пестроту являет и тематика Д., в к-рой представлено множество так наз. «бродячих сюжетов» (в том числе сюжеты о коте-монахе, о шакале-советнике, об осле в львиной шкуре, о шакале, восхвалившем пение вороны, об аисте, переносившем рыб в пруд, о танцующем женихе, о благодарных животных и неблагодарном человеке, о Соломоновом суде, о царе, понимавшем птичью речь, о «скатерти-самобранке», о кубке счастья, об услужливом глухце, о Шемякином суде, о свинопасе и принцессе, о кладе и убийцах и т. д. и т. п.). Это совпадение сюжетов Д. с сюжетами древних и средневековых восточных и европейских сказок и новелл побудило в свое время ученых (см. «Benfey») искать именно в повествовательной литературе буддизма источник всей зап.-европейской новеллистической литературы. В настоящее время эта крайняя точка зрения оставлена, и большинство ученых, признавая обмен сюжетами между Западом и Востоком, склонны видеть в Д. сравнительно поздние варианты общеиндийских сказочных и новеллистических сюжетов.

Библиография: Изд. V. Fausbøll, vv. I—VII, L., 1877—1897. Переводы: англ. — T. W. Rhys Davids, Buddhist Birth Stories, L., 1880; под ред. E. B. Cowell, The Jataka, vv. I—VI, Cambridge, 1895—1907; немцы. — Dutoit, Lpz. 1912; Lüders, Buddhistische Mähren, Jena, 1921. См. также «Benfey», «Сюжеты бродячие», «Синтакс».

Р. Ш.

ДЖАУФРЕЙ (чаще Жофруа) Рюдель [Jaufré Rudel de Blaya, первая половина XII в.] — знаменитый провансальский поэт, принадлежавший к феодальной аристократии; в средневековой поэзии сыграли большую роль его канцоны, обращенные к «живущей в далекой земле» возлюбленной, которую он якобы полюбил заочно и которую увидал лишь смертельно больной, во время крестового похода. Этот мотив, введенный впервые Джауфреем в поэзию, является, как доказано исследователями XIX века, только поэтическим приемом. Д. явился героем многих поэтических произведений (стих. Гейне, Уланда, «Princesse Loïtaine» Ростана (см.), переведенные на все языки, в том числе и на русский). Среди трубадуров Д. — наиболее яркий и колоритный представитель любовной лирики.

Лучшие канцоны его: «Amors de terra lonhdana» (Любовь в далекой земле) и «Tanquan li jorn son lonc en may...» (Напрасно майские дни длинней...).

Библиография: П. Appel, Provenzalische Chrestomathie; A. nglade J., Les Troubadours; Zade L., Der Troubadour Jaufre R. und das Motiv der Fernliebe in der Weltliteratur, 1919; Jaufre, Der altprovenzalische Abenteuerroman des XIII Jahrhunderts, mit Einleitung, hrsg. v. H. Breuer, Göttingen, 1925.

ДЖАХИД Гусейн [1875 —] — турецкий писатель, критик, публицист и политик. Р.

в г. Баликсер, Европейской Турции, в семье чиновника. Первоначальное образование получил в гражданской школе «мэkteби-молькийэ», в Константинополе. До революции 1908 работал в области просвещения, после революции начал издавать газету «Танин» и из автора сентиментальных рассказов и повестей превратился в политического деятеля. Д. был зам. председателя второго меджлиса. После захвата Константинополя Антантой был сослан на о. Мальту. По возвращении вновь издавал газету «Танин», к-рая позднее была запрещена правительством Кемалю, ввиду ее резкой оппозиционности. В настоящее время Д. издает громадную переводную библиотеку по искусству, религии, истории и философии, под общим названием «Библиотека моего сына». Особенно ценны его переводы работ Дюркгейма, Тэна и т. д.

Лит-ая деятельность Д. относится к младотурецкому периоду турецкой общественной мысли. Д. выступил адвокатом-защитником младотурецкого движения в литературе. Его талантливые критические статьи были направлены против противников «национальной» лит-ры. Политически это была борьба «европеизированной» мелкой и торговой буржуазии против идеологических позиций мусульманского средневековья. «Кавгаларым» (Мои драки) Д. — заключительное звено этой борьбы, памятник победы прогрессивного движения в лит-ре. Д. завершил политическую революцию младотурок в области идеологии.

Художественные произведения Д. не отличаются особенной ценностью или социальной значимостью. Стержневой образ первых художественных произведений Д. («Хаяти-Мухайяль», «Хаяль-Ичинд») — интеллигент-мечтатель, живущий в созданном им самим мире мечты и фантазии, носящем глубоко сексуальный характер. Позднейшие произведения Д. содержат реалистические элементы, но и они не выходят из круга обычных тем Д. Его художественные произведения по содержанию и манере письма ничем не отличаются от обычных произведений его времени.

Политически Д. всегда был и остался представителем партии «Иттихад вэ Таракки», более прогрессивной и здоровой ее части. Либерально-буржуазное партийное прошлое Д. помешало ему понять буржуазную революцию Кемалю, и он оказался в рядах его противников.

Д. выступил ярким защитником латинизации турецкой письменности.

Библиография: I. Комплексы газеты «Танин»; сочинения: Хаяти-Мухайяль (Роман), Хаяль-Ичинде (Повесть), Хаят-Хаятине с. хифелери (Рассказы), Кавгаларым (Сб. критич. статей); Грамматика турецкого языка.

II. Гордлевикий Вл., Очерки по новой османской литературе, М., 1912; Исмаил Хикмет, История турецкой литературы, т. I, ч. 3, Баку, 1925; Исмаил Хабиб, История новейшей турецкой литературы, Константинополь, 1926. А. Назим

ДЖЕВДЕТ Абдуллах [Abdullah Djevdet, 1869 —] — современный турецкий поэт, мыслитель и переводчик западных классиков.

Родился в г. Арабкир, в Восточной Анатолии. Окончил военно-медицинскую академию. Один из основателей младотурецкой партии «Иттихад вэ Таракки» (Единение и прогресс). Был сослан Абдул-Гамидом. Из ссылки бежал. С 1905 до наших дней с некоторыми перерывами издает журнал «Иджтихад» (в Женеве, в Каире и в Стамбуле), к-рый отражает его социально-поэтические взгляды. Свои поэтические произведения Д. с одинаковым успехом писал на трех языках (турецкий, французский и персидский), вкладывая в них всю революционность либерально-буржуазной интеллигенции конца XIX и начала XX вв. Пафос и энтузиазм, временами переходящие в «крик тоски» (Кахрият), ненависть к абдул-гамидовской Турции, переходящая в философский нигилизм или в политическое англофильство, наконец жажда свободы, обожествление «революции», глубокий мистицизм и т. д. — вот основные психо-социальные черты той интеллигенции, выразителем которой был Д. в первый период лит-ой деятельности. Политико-экономические и философско-эстетические статьи Д. являются теоретическим обоснованием его художественной платформы. К характерным произведениям этого периода относятся его ранние стихи («Димаг», «Хадж», «Гюлуат», «Тюрбеи ма'сумийет» и т. д.), «Кахрият» и стихи на французском языке (*см. библиографию*). В этих произведениях своеобразно сочетаются персидский мистицизм, лозунги Великой французской революции с глубоким пессимизмом и ницшеанством, — идеи и настроения тех слоев либерально-революционной интеллигенции Стамбула, к-рые считали себя спасителями отечества и свободы.

Второй период творчества Д. начинается приблизительно с войны 1914 года. Он усиленно пропагандирует теоретические учения империалистической Антанты, переводит произведения Густава ле Бона об империалистической войне. Во имя «всеобщей истины и справедливости» Д. высказывается за превращение Турции в духовную и культурную колонию Антанты. Он с большим упорством доказывает единство «идеальной культуры человечества» с империалистической цивилизацией.

Третий период творчества Д. относится ко времени кемалистской революции. Это период полного упадка поэтического и социально-теоретического творчества Д. Он не только исчерпывает себя субъективно, но и объективно становится человеком вчерашнего дня. Монистический европеизм, т. е. свободный от всего азиатского, «выдержанный» («культурный», по мнению кемалистов) капитализм, к к-рому движется современная Турция, не приемлет ни поэзии, ни философии, ни эстетики Д. Последние объясняются устарелой фантазией, к-рая в состоянии увлечь лишь узкий круг довоенного турецкого чиновничества. Исмаил Хабиб в своей «Истории новейшей турецкой лит-ры» ни одним словом не упоминает о Д. «Иджтихад Эви» (Дом Иджтихада), бывший когда-то храмом



ДАНИЭЛЬ ДЕФО

Гравюру на дереве резал И. Н. Павлов

революционной мысли для турецкой молодежи, превратился в собрание «бывших талантов» и людей вчерашнего дня.

Но Д., гибкий по своей социальной природе, не хочет отставать от «современности». Если не своей поэзией, то своей экономической теорией он пытается это доказать. Предвидя неизбежность ожесточенных классовых боев при капитализме, он проповедует теорию «мира в промышленности» и «материальной заинтересованности» рабочих при капиталистическом способе производства. Наступление «мира в промышленности» должно, по его мнению, привести Турцию к идеальной цивилизации, минуя кровавый этап социалистической революции. Но теория эта не вернула Д. его былой популярности. Она не нашла пока сторонников в Турции.

Библиография: I. «Жахрия», Сб. стихов; *Fièvre d'âme*, Vena, 1901, с предисловием Ernest Raynaud и библиографическим очерком T. Bourguignon; *La Lyre Turque*, Vena, 1902, с предисловием Gustave Kahn; *Les contrains maudites et les rêves orphelins*, Париж, 1903; *Rafale de Parfums*, Женева, 1905; *Физиология мышления* (на тур. яз.), Константинополь, 1895; *Nécessité d'une école, les éducateurs sociaux*, P., 1900 (представлен на Интернациональный конгресс социального воспитания в Париже); журн. «Иджтихад» (выходит с 1905 до наших дней в Женева, Каире и в Константинополе); *Дилмести мевлана*; *Рубайят-Омар-Хайям* (перевод и комментарий Хайяма); переводы: «Гамлет» Шекспира, «Вильгельм Телль» Шиллера (Каир, 1896), «Шальонского уиника» Байрона, «Юлия Цезаря» и «Макбета» Шекспира; *Китабаль Истабдак*; *Хюкюмдар ва Эдбабайт* (перевод с итальянского); *Нюусун Фельсефе* (Философия иречения); переводы из *Gustave Le Bon*.

II. «Феозат», журн., Баку, 1906, № 4; Исмаил Хикмет, *История турецкой литературы*, т. I, ч. 2, Баку, 1925.

А. Назим

ДЖЕНОБС Виллиам Уаймарк [William Wymark Jacobs, 1863 —] — плодовитый английский писатель, автор юмористических и «страшных» рассказов, романов и пьес (последние написаны совместно с Луисом Н. Паркером) из быта моряков и мещанства. Одно время (с Дж. К. Джеромом и Ф. Энстеем) редактировал старейший английский юмористический журнал «Пэнч». Начиная с 1896 (книга «Много грузов»), написал 10 книг рассказов, 6 романов (в том числе — «Обручение шкипера», 1897) и несколько пьес. Многократно, и до и после революции, переводился на русский язык. Д. — писатель английской консервативной мелкой буржуазии; его юмор никогда не перерастает в сатиру, действительность изображается им без ее социальных противоречий.

ДЖЕЛАЛЬ САДРИ — см. «Татарская литература».

ДЖЕЛЯЛЕДДИН Руми [1207 — 1273] — знаменитый персидский поэт. Р. в г. Балхе (Ср. Азия), в семье популярного в народе придворного ученого богослова-юриста и проповедника-суфия — Бехаеддина, вынужденного бежать из родного города и, после долгих скитаний, обосновавшегося в М. Азии (Рум) при дворе турок-сельджуков в г. Кони. Д. получил хорошее образование не только богословско-юридическое, но и в области точных наук. В 1231 отец Д. умер, и Джеляледин занял его место при дворе. Впечатления скитальческой жизни, социальные неурядицы Ирана, надвигающейся грозы

монгольского нашествия углубили суфийские настроения Д. и привели его в лагерь крайних суфиев — пантеистов, что вызвало столкновение с клерикальным духовенством и повлекло гибель сына Д. и друга-учителя Шемса Тебризи (см.). Он основал дервишский орден «мевлеви». Последние годы Джелялединна были посвящены делам ордена, получившего широкую известность, и литературному творчеству, тесно связанному с его деятельностью шейха-суфия.

Лит-ая деятельность Д. не многообразна, но очень значительна. Но Д. был прежде всего поэтом. Его лирический «Диван» (см.), еще детально не обследованный, содержит касыды (см.), газели (см.) и четверостишия — рубайя. Поэт проводит в них идею ценности человека независимо от его земного величия; он протестует против мертвящего формализма религиозной обрядности и схоластики. Эти идеи, выраженные пламенным яз. в своеобразных формах, под покровом религиозного идеализма могли создавать и порой создавали определенно революционное настроение, способное сочетаться (и сочетавшееся) со стихийными выступлениями народных масс. Ряд лирических стихотворений говорит о практических удобствах суфизма, житейского и философского аскетизма. Такое сочетание идеализма и практицизма характеризует и грандиозную эпико-дидактическую поэму (ок. 50 000 стихов) Д. — «Месневи» (Двустышия). Здесь в эпической форме поучительных рассказов, сопровождаемых нравочтениями или прерываемых лирическими отступлениями, проводятся те же идеи, но в более популярной форме. В целом эти рассказы составляют как бы энциклопедию суфизма.

Единства сюжета в «Месневи» нет; все произведение однако проникнуто единым настроением; форма его — рифмующие двустышия, выдержанные в одинаковом ритме. В эпических частях Д. выступает как художник-реалист, иногда как натуралист (его натурализм способен шокировать европейского читателя, для Востока он обычен). «Месневи» Джелялединна частично продиктовал любимому ученику и преемнику (в качестве главы ордена) Хасану Хусамеддину, который вероятно и побудил своего учителя к творчеству (вернее к фиксации произведения).

Д. — поэт не столько персидский, сколько общемуусульманский; в Турции и Индии он популярен больше, чем в Иране. «Месневи» — одна из наиболее почитаемых (конечно не фанатичным духовенством) и читаемых книг мусульманского мира. И в мировой лит-ре Д. может быть назван величайшим поэтом-пантеистом. Известны рукописи его пантеистического трактата «Фихи ма фихи» (В нем то, что в нем). С осторожностью можно допустить, что в противоположность другому великому поэту XIII в. Саади (см.) — идеологу городского торгового класса — Д. был ближе к феодальной аристократии, к классу землевладельческому.

Библиография: П. Кримерский А., Диезляледи Руми. Монография, «История Персии и ее лит-ры», т. III, М., 1914—1917, с библиографией и цитациями из произведений Д.; Rosenzweig V., v. Auswahl aus den Divanen d. grössten myst. Dichters Persiens, Wien, 1838; Rosen G., Mesnevi oder Doppelverse, Lpz., 1849; Münch., 1913; Ethé H., Der Sufismus und seine drei Hauptvertreter, Morgenland-Studien, Lpz., 1870; Redhouse, The mesnevi of meviana... Rumi, book I, London, 1881; Nicholson R., Selected poems from the Divan, Cambridge, 1898; Whinfield, Masnavi, Rumi, London, 1898; Wilson, The Masnavi by Jalalud'din Rumi, book II, London, 1910. А. Стариков

ДЖЕМИСОН [Mrs. Cecilia Viets (Dakin) Jamison, 1848—1909] — американская писательница для детей. Из ее повестей переведены на русский язык: «Леди Джен» или «Голубая цапля» (Lady Jane; русск. перев. Сысоевой, СПб., 1892, и переделка Ф. Г. Поляковой, изд. «Светоч», Одесса, 1927) и «Приемыш черной Туанетты» (Toinette's Philip). Обе книги написаны на сюжет о потерянных детях и проникнуты идеологией буржуазной американской среды. Из них наибольшей популярностью пользуется первая. Сентиментальный и слащавый образ сиротки-героини, занимательная фабула этой книги делают ее любимым чтением детей среднего возраста. Книги Д. своей установкой не соответствуют требованиям советской педагогики.

Библиография: П. Журн. «Что и как читать детям», 1916, № 5—6, стр. 166—170.

Ш. Соболев М. В., Справочная книжка по чтению для детей всех возрастов, изд. 2-е, СПб., 1907 [Отзывы о «Леди Джен», «Безродный мальчик» (Приемыш черной Туанетты) — № 897], О детских книгах, изд. «Труд», М., 1908 (Отзывы № 359, 360).

ДЖЕМС — см. «Джэймс».

ДЖЕРМАНЕТТО Джiovanni [Giovanni Germannetto, 1886 —] — итальянский пролетарский писатель. Сын рабочего-металли-



ста. С 1902 принимает ближайшее участие в революционном движении Италии. Коммунист. Был агитатором, журналистом и организатором. Работал в газетах «Аванти» (Милан), «Ordine nuovo» (Турин), «Коммунист» (Рим), «Лавораторе» (Триест), «Юманитэ» (Париж), «Роте Фане» (Берлин), и в русских: «Правда», «Труд», «Гудок», «Ленинградская правда» и др. Постоянный сотрудник журнала «Красный Интернационал»

профсоюзов». Был главным редактором итальянских еженедельников «Иль Лаворо» и «Ла Рискосса». Написал повесть «Записки цирюльника» (воспоминания итальянского революционера), несколько новелл на социально-революционные темы: «Европейская цивилизация», «Аралка в Генуе», «Конгресс павших на войне», «С нами бог...», «Индус, кокаин и красивые женщины». Дал ряд статей о СССР в эмигрантской итальянской печати. Член Исполбюро Профинтерна и член ЦК КПИ.

Библиография: I. Записки цирюльника (Воспоминания итальянского революционера), «ЗИФ», М., 1929; Iconigli di fabbrica in Italia, 1924 (вышла и в русск. перев.); I marinai e la reazione, 1927; Италия под пятой фашизма, изд. МОПР, М., 1929.

П. Календарь коммуниста на 1929, изд. «Моск. рабочий», М., 1929, стр. 726.

ДЖЕРОМ Джером Клапка [Jerome K. Jerome, 1859 — 1927] — английский писатель-юморист, постоянный сотрудник «Punch», редактировал с 1892 — 1897 журналы «Лентяй» (Idler) и «Сегодня» (To-day), опубликовал в 1889 «Праздные мысли лентяя» и «Трое в одной лодке», поставившие его в ряды значительных юмористов.

Произведения Д. лишены сатирической заостренности. Персонажи ему нужны только для того, чтобы ставить их в «смешное» положение, и именно на этих положениях, на «юморе ситуации», Д. концентрирует свое внимание. У Д. нет таланта юмористической характеристики; ему чужда и другая стихия английского юмора — описание, построенное на неприметных, смешных деталях с диалогом, острота к-рого обусловливается рядом неожиданностей, игрой слов. Отчасти в связи с этим Д. более популярен на континенте, чем другие английские юмористы, но стремясь к общепонятности и изобретая для своих героев ситуации, Д. впадает нередко в шарж, достаточно грубый.

Следуя традициям большинства британских юмористов, Д. любит морализировать и часто сентиментален: его пьеса «с моралью» «The Passing of the third Floor Back» [1907] имела большой успех на английской сцене.

Лучшие его повести — «Они и я» [1909], где выведены дети, «Наброски для романа» [1893] и некоторые другие — свободны от грубого шаржа. Кроме юмористических повестей, Д. написал несколько книг, не возвышающихся над уровнем среднего английского романа (напр. «Энтони Джон», 1922), а в 1926 издал пространную автобиографию: «Моя жизнь и эпоха».

Джером — писатель мещанства, но плохо знал быт мелких буржуа, городских служащих. Его любимый образ — разоренный мелкий буржуа, надеющийся вернуть утраченное, разбогатеть, уверенный, что он будет рано или поздно вознагражден за свои добродетели и страдания.

Книги Д. выходили на русском языке неоднократно. В 1912 в изд. Сытина вышло собрание его сочинений.

Библиография: Русские переводы Д. появляются уже в 90-х гг. За последние годы изданы и переведены след.: Энтони Джон, Роман, изд. «Прибой», 1926; Скряга на Саардама, Расск.;

Человек, который не верил в счастье, Расск. (оба в изд. Глаз, 1927); Трое в одной лодке, о предисл. В. Уэйна, изд. «Мол. гвардия», 1927 и др.

ДЖИБС Филипп Гамильтон [Philip Hamilton Gibbs, 1877—] — английский писатель. С 1902 — деятельный журналист, сотрудник крупнейших газет Лондона. Путь от корреспондента к беллетристу через очерк, многосторонний бытовой политико-психологический этюд, прошли весьма многие современные писатели Англии, как и Джибс бывшие военными корреспондентами (J. Hay, N. Lyons, D. Figgis, C. Owen и др.). Джибс написал несколько романов в обычном стиле бытового реализма — «Middle of the Road» (Посреди дороги), «Heir-Apparent» (Будущий наследник) и др., не отличающихся большими литературными достоинствами. В книге «Realities of War» (Образы войны, американское издание), «Now it can be told» (Теперь об этом можно рассказать) и особенно в «Unchanging Quest» (Неустанные поиски, 1926) затронуты военные темы. Последний роман показателен для обывательских страхов английской буржуазии, так как в нем рассказаны события будущей «мировой войны». Претензия решать огромную социальную проблему средствами репортажа обесценивает отдельные живые сцены романа, а мечтательский идеал будущего мира, рисуемый Джибсом, свидетельствует о мелкобуржуазной основе его творчества. В своих последних произведениях Джибс, как и многие другие художники английской мелкой буржуазии, начинает тяготеть к мистицизму и к сверхъестественной, таинственной тематике («Сумеречные комнаты» — «Darkened Rooms», 1929).

Р. К.

ДЖИВАНИ [1846—1909] — крупный армянский ашуг (см.). Р. близ г. Ахалкалаки, в раннем возрасте сделался ашугом, организовал группу певцов-ашугов. С большим успехом пел свои песни в Тифлисе, Батуме, Баку, Карсе и др. городах Закавказья. Творчество Дживани более разнообразно, разнообразнее, чем творчество его современников ашугов. Армянская литература XIX века оказала сильное влияние на творчество Д., особенно на его яз. Д. — автор любовных песен, моралист, писал сатиры на злобу дня, застольные песни и т. д. Отдельные произведения Д., имеющие большое художественное значение, неоднократно переводились на русский язык.

Библиография: П. «Поэзия Армении», под ред. В. Я. Брюсова, М., 1916.

А. А.

ДЖИВЕЛЕГОВ Алексей Карпович [1875—] — историк культуры. В 1897 окончил Московский университет; с 1908 читал лекции, сначала в народных университетах, потом в вузах: до 1919 — в университете им. Шанявского, до 1924 — в I МГУ, в последнее время — на Высших гос. литературных курсах. Д. принимает деятельное участие в энциклопедическом словаре «Гранат», печатался в «Книге для чтения по новой истории» и других изданиях.

Дживелегов один из первых в России применил социологический метод к изучению

культуры итальянского Возрождения («Начало итальянского Возрождения», М., 1908; 2-е переработанное и дополненное издание, 1924). На почве социологического метода Д. продолжает стоять и в настоящее время. Будучи хорошо знаком с подлинниками, а также историографией вопроса (Бурггардт, Фойгт, Жебар, Монье, Фламини и др.), Д. в живой форме дает картину культурной жизни эпохи Возрождения, знакомя читателя с различными сторонами этой жизни (лит-ра, изобразительное искусство, наука, быт, политика и т. п.). Д. также составлена хрестоматия по культуре европейского Возрождения («Возрождение», М., 1924), куда вошли отрывки из Данте, Петрарки, Рабле, Эразма Роттердамского и мн. др.

В 1929 вышла его книга «Очерки итальянского Возрождения».

ДЖИОВАННИТИ Артуро [Arturo Giovannitti, 1884—] — американский поэт и революционный деятель. 18-летним юношей эмигрировал из Италии в США, где с 1906 примкнул к социалистическому движению. Он был одним из вождей «Индустриальных рабочих мира» (I. W. W.), организовывал итальянских рабочих-иммигрантов; издавал на итальянском языке ряд пропагандистских брошюр и синдикалистский журнал «Il Proletario». В 1913 году, проводя известную стачку в Лоренсе (Lawrence, Mass), был арестован по обвинению в «подстрекательстве и подготовке убийства», судился и отбывал тюремное заключение. Плодом вынужденного досуга явился сборник стихов «Стрелы по ветру» (Arrows in the Gale, 1914). Принимал участие в создании радикальных журналов «Массы» и «Освободитель» (Masses, Liberator).

Наиболее характерным произведением Д. является его поэма «Шаги» (The Walker) — жуткое и патетическое преломление тюремного кошмара. Подавляющий гнет тюрьмы снижает и уравнивает всех узников в единой мысли о «маленьком медном ключе, полуборотом которого отмыкают железо красной решетки». «Весь мой мозг, — говорит Дживанитти, — вся душа, все доселе дремавшие и внезапно проснувшиеся силы моего подсознания, — все они в кармане седого старика в синем мундире».

Искренность и документальность поэмы, ее широкое поэтическое дыхание, напряженный и страстный ритм ее свободного стиха (напоминающий Уитмена), не сложенная тюремной бодростью — все это делает «Walker'a», наряду с «Балладой Редингской тюрьмы» О. Уайльда, одним из лучших образцов тюремной поэзии.

Библиография: I. Arrows in the Gale, N.-Y., 1914; Русский перевод поэмы «Walker» — «Шаги», в антологии «Революционная поэзия Запада», М., 1927.

П. Синклер Э., Дантишмат, Глаз, 1928; Вульф Р., «Вестник иностр. лит-ры», М., 1928, № 5.

Ив. Кн

ДЖИОВАННИОЛИ — см. «Дживаньоли».

ДЖИРАР (Жерар) **РУССИЛЬОНСКИЙ** [Gérard de Roussillon] — эпос с одноименным героем, входящий в Каролингский цикл, но связанный не с Карлом Великим,

а с Карлом Мартеллом. В исторической основе эпоса слиты предания о борьбе Карла Мартелла с бургундами и более поздняя история борьбы Карла Лысого с графом Джираром, защитником юного Карла Прованского и позднейшим основателем Везелейского аббатства. Выбор и в особенности разработка сюжета — образ короля алчного, упрямого и метительного, доводящего вассала до открытого возмущения своими притеснениями, — указывают на отражение в Д. Р. враждебных королевской власти настроений крупных феодалов.

Отдельные части — чудесное обращение Джирара и его благочестивая деятельность после покаяния — свидетельствуют о влиянии на сюжет пересказчиков-церковников. В сюжете Д. Р. много элементов, являющихся достоянием международного былинного и сказочного эпоса: обмен короля и вассала невестами, жизнь в лесу изгнанного королем графа-угольщика и т. п. Д. Р. представлен в следующих обработках: латинская «*Vita nobilissimi comitis Girardi de Rossillon*» [начало XII века], опирающаяся на более старый эпос; стихотворная (написанная десятисложником с цезурой после шестого слога) *chanson de geste* XII века, язык которой представляет интересное смешение провансальских и бургундских черт (показатель перехода эпоса в Прованс); позднейшая переработка эпоса и «жития» в сильно пропитанную дидактическими элементами написанную александрийским двенадцатисложником «историю» XIV века; прозаический пересказ Жана Вокелина XV века.

Библиография: Изд. *Chanson de geste* XII в., К. Hofmann, В., 1855; Fr. Michel, P., 1856; франц. перевод — Girard de Roussillon, trad. p. P. Meyer, P., 1884; Jordan L., Girardstudien (Rom. Forschungen, XIV).

ДЖОВАНЬОЛИ Раффаэлло (принятое русское произношение «Д ж и о в а н н и о л и» — совершенно неправильно) [Raffaello Giovagnoli, 1838 — 1915] — популярный итальянский романист-историк. Известность приобрел романом «Спартак» (Spartaco, 1874), к-рый открывает собой большой цикл его исторических романов из жизни Римской империи; все они однако, за исключением «Спартака», не представляют художественного интереса. Основные достоинства «Спартака» — историзм и особенно пафос борьбы, к-рым роман заражает читателя. Д., прекрасный знаток римской истории, принадлежит к тому поколению итальянской либерально-буржуазной профессуры, к-рое начало свою деятельность в эпоху войн за объединение Италии. Это поколение было еще проникнуто героически-революционным пафосом Гарibaldi — буржуазный патриотизм не успел еще застыть в обывательски-повседневных формах. Вот почему с особенной любовью Д. обработал историю восстания Спартака — восстания угнетенных Римской империей народностей; конечный идеал Спартака у Д. — освобождение своей родины, Фракии, из-под власти Рима, — мотив, к-рый для Д. не потерял еще

злободневности (техника конспирации в организации Спартака напоминает таковую же у итальянских карбонариев). Но, обрисовав четко классовую сущность мятежа Спартака (восстание рабов), Д. однако изображает утопически тех, кто хочет низвергнуть собственнический строй; он ограничивается националистическим идеалом. — В своей поэтике Д. следует романтической традиции. На него оказали сильное влияние Вальтер Скотт и Дюма-отец. Многим обязан Д. и итальянским романистам, примыкающим к «Молодой Италии» — М. д'Адзельо (см.) и Л. Капраника [1821 — 1891]. Последние 20 лет жизни Д. ничего не писал.

Переведенный на все яз. «Спартак» в России испытал жестокий гнет цензуры; до 1905 печатался в сильно сокращенных переделках как историко-приключенческий роман для юношества; после 1905 издавался левыми издательствами в качестве произведения революционной лит-ры, наряду с «Оводом» и «Записками Лоренцо Бенони», и лишь после 1917 издан полностью.

Библиография: I. Русск. перев.: Спартак, СПб., 1881 (первонач. в журн. «Дело», 1880, №№ 8—10; 1881, №№ 1—8); перев. А. Каррик и С. Гулишамбаров, изд. 2-е, Половой, СПб., 1904; изд. Гиз, М., 1921; лучший перев. в изд. «Пролетарий», Харьков, 1925. Имеются также сокращенные и обработанные переводы «Спартака»: окрад. и обраб. А. И. Ромма, изд. «Красной новы», М., 1924; обраб. и примеч. Эдв. Шолок, предисл. В. Залезянского, изд. «ЗИФ», М., 1928. Реалистические романы: Evelina, 1868; I drammi del lusso, 1878. Исторические романы: Spartaco, 1874; Opimia, 1875; Plantilla, 1878; Faustino, 1881; Messalina, 1885; Saturnino, 1897; Историческая драма «Marcia» (из времен Византийской империи), 1875.

II. Фр. и ч. В. М., Литература эпохи объединения Италии, М., 1916; Russo Luigi, I narratori italiani contemporanei 1860—1926, Roma, 1926 (нем. перев.: Italienische Erzähler 1860—1926, Heidelberg, 1927). А. Шабад

ДЖОЙС Джеймс [James Joyce, 1882 —] — англо-ирландский писатель, психоаналитик, мэтр международного (особенно американского) модернизма. С 1904 — в эмиграции, с 1920 — в Париже. Пишет Д. медленно, пренебрегает традицией и не дает издательству смягчать остроту своих выпадов. В результате книга рассказов «Dubliners» (Дублинцы, 1905) могла быть напечатана лишь в 1919; автобиографический роман «Portrait of the Artist as a Young Man» (Портрет поэта в юности, 1904 — 1914) вышел в Америке в 1916; печатанье романа-эпопеи «Ulysses» (Улисс, 1914 — 1921) в американском журнале было прервано нью-йоркским «О-вом борьбы с пороком», а парижское издание этого произведения до сих пор запрещено в Англии и Америке. В натуралистических и традиционных по форме «Дублинцах» Д. бьет по мелкой обывательщине родного города. В «Портрете» — на фоне разорения и распада семьи Дедалов показаны рост и раскрепощение Стивена от клерикального дурмана иезуитской школы, от гнета среды, и его попытки найти себя в разрыве с ними и в творчестве. Деклассированный выходец из обнищавшей вольнодумной буржуазии, трудовой интеллигент, идеальный расстрига иезуитской догмы, богохульно поносящий традиции, но барахтающийся в тенетах религиозно-схоластического

мироощущения, поэт, близкий к радикальной богеме, — Стивен — в значительной мере отражает взгляды самого Д. Эпическая символика «Улисса» с неслыханной остротой и точностью показывает мерзость буржуазного города. Центральное лицо «Улисса» — агент по сбору объявлений, Л. Блум, ирландский еврей, добрый, чувственный, пошловатый, склонный порассуждать. Рядом с новым Гамлетом, — вернувшимся из Парижа — Стивеном, — это новый Фальстаф, который, добровольно купаясь в грязи, отлично ее сознает и ловко обращает себе на пользу. Он отечески расположен к Стивену и «спасает» его от «гибельных» устремлений, пытаясь снизить до своего уровня, хотя Стивен задыхается в том мире, каким его сделали Блум и ему подобные. Закрепленный на последних 42 страницах поток сознания жены Блума, Марион, показывает интимную жизнь этой исковерканной средою женщины сквозь призму ее разнузданной и пассивной психики. Мнимое нарастание конфликта в творчестве Джойса в действительности — движение «из никуда в ничто». Глухой протест «Дублинцев» и мучительные искания «Портрета» приводят в «Улиссе» к статике предельной опустошенности и безысходности. В «Улиссе», где на 60 печатных листах описан ничем не замечательный день самых заурядных людей, мир остановился для Джойса в напряженном ожидании краха. Новатор формы и бунтарь, Д. еще в плену у старой психоидеологии схоласта и аскета (Аристотель и Фома Аквинский). Эта трагическая двойственность Д. и порожденный ею тупик ведут его к пассивности и анализу, но и тут сухое и бесплодное обнажение себя и окружающего сменяется романтической героизацией образа Стивена и сентиментальной лирикой (книги стихов «Chamber Music», 1907, и «Poems Pen by Each»). Пассивизму и пассивности Джойса соответствует вторичность художественного выражения и пародирование старых форм [сотни цитат из существующих и вымышленных писателей, «Улисс» — по схеме «Одиссея», пародия на вопросно-ответный строй английских экзаменационных работ, стилизация стихов под елизаветинцев, единство времени в сделанной под Ибсена психологической драме «Exiles» (N.-Y., 1918) и в «Улиссе» и т. п.]. С чисто художественной стороны может быть цельнее и безупречнее всего написанного Д. некоторые его рассказы флюберовской традиции, с их скупой и емкой пластичностью. Но стоит Д. покинуть классическую раковину и сбросить груз прошлого, как проступает внутренний разлад, форма распадается от истерических вывертов, размывается на пародии, и творческое лицо Джойса сводит болезненная гримаса. Иконоборец и разрушитель, он яростно атакует старые формы, религию, буржуазно-мещанскую мораль и быт, но по-интеллигентски неспособен осмыслить коренную причину зла и сделать последние выводы. В англо-саксонских лит-рах

Джойс первым осмелился о многом говорить прямо и до конца. Но как наиболее чувствительное и запретное для английского пуританина табу он избрал узкую область половых отношений и вскрыл ее с полной откровенностью и намеренной непристойностью «Улисса», в эпатажной буржуазно-художественной форме. Желая возможно точнее передать всю полноту и бессвязность потока сознания, показывая все изображаемое через восприятие своих героев, он психологизирует время и пространство и пользуется зауемь, кинотехникой и полифоническим письмом. Весь «Улисс» дробится на отдельные и часто многоплановые кадры переплетающихся восприятий и переживаний. Монтаж их — фиксация восприятий многих лиц на одном объекте, произвольные прыжки мысли, обратная съемка с мотивацией воспоминанием и т. п. Обычны у Д. такие приемы, как тематический пролог к «Дублинцам» — первые три рассказа сборника, в «Улиссе» — пролог к сцене Ормонд Огеля — пучок позднее развернутых лейтмотивов; симфоническое разрешение книги — воспоминания Марион и т. п. Логическая речь у Д. распадается в речь экспрессивную, т. е. в ряд лишь интонационно и тематически связанных алогических конструкций из междометий, намеков, неологизмов, построенных на игре смыслом и звучанием, и т. п. Непонятные цитаты и ссылки воспринимаются у Д. тоже как зауемь. Если «Улисс» местами труднее самых запутанных страниц Белого, то «космическая фантазия» — «A Work in Progress» («Работа двигается» — первая из 4 книг новой вещи Д., печатается в журнале «Transition» за 1928) — сущая головоломка на слове из 12 языков с зауемь самого Д. Вслед за Г. Джэймсом (см.) Д. делает решительный шаг к разрушению формы романа. Прикрасы господствующего в ирландской лит-ре конца XIX в. национально-романтического «Возрождения» чужды скептику Д. Его творчество, продукт старой межнациональной культуры, необычайно остро изображает ее гипертрофию и распад в сознании декадентской буржуазии и богемы. В этом смысле Д. близок Прусту, Белому, Шпенглеру. Респектабельный пессимизм обличений послевикторианской лит-ры в Англии стал у Д. потоком «скелчи и грязи». На родине Д. — пугало; в Париже, где укрылась от пуританской цензуры анархо-эстетская молодежь Англии и Соединенных штатов, он, вместе с Фрейдом, — апостол похода против гнета лицемерного и прекраснотупого мещанства, а «Улисс» — евангелие «раскрепощенного» сознания. Мусорщик и могильщик растерянной и раздавленной капитализмом мелкой буржуазии, Д. расчищает дорогу для лит-ры будущего, но ему нечего противопоставить миру, им разрушаемому, и, запутавшись в формальных исхищрениях, Джойс гибнет как художник вместе с изображаемой им классовой прослойкой.

Библиография: I. Произведения Д. на русск. яз.: Дубинцы, Л., 1927 (отраж.) и несколько отрывков из «Уланеса» в сборнике «Новая Европа», М., 1925.

II. Фогарти Ю., Д. Джоле, «Вестник иностранной литературы», М., 1928; Boyd E., Ireland's Literary Renaissance, N.-Y., 1922; Goggin H., James Joyce, монография, N.-Y., 1924 (в ней частично указана огромная журналистская лит-ра Д.).
Ив. Кашкин

ДЖОНС Эрнест Чарльз [Ernest Charles Jones, 1819 — 1869] — английский политический поэт и известный чартистский агитатор, воспитывался в Германии, в 1838 году вернулся в Англию, занялся адвокатурой и скоро стал одним из главных руководителей чартистского движения. В 1840 году Д. опубликовал романтическую «The Wood Spirit», затем ряд политических стихотворений («Chartist Poems», 1846). Во время революции 1848 он за одну из своих речей был присужден к двухлетнему тюремному заключению; в тюрьме написал свою известную революционную пьесу «The Revolt of Hindostan, or the New World». В 1851 Д. пытался возродить чартистское движение; издавал журнал «Notes to the People», в котором сотрудничали и сторонники Маркса в эмиграции; Д. был близким другом Маркса и Энгельса до конца жизни.

Д. является самым видным представителем чартистской поэзии; еще в 1847 году он совместно с О'Коннором издавал лит-ый журнал «Рабочий» (Labourer), вокруг которого группировались чартистские поэты-рабочие. После 1848 он издал ряд сборников своих стихов («Poems and Notes to the People», 1851, «The Battle Day and other Poems», 1855, «The Emperor's Vigil and The Painter of Florence», 1856, «Corayda», 1859, «Beldagon Church», 1860 и др.). Д. использовал форму английской политической поэзии 30-х и 40-х гг. Тематика стихотворений Д. содержит в себе тягу к чистоте и безыскусственности сельских нравов. Машины высмеиваются Д., зато прославляется плуг. Д. известен также как талантливый переводчик немецких политических поэтов, особенно Фрейлиграта.

Библиография: II. Davies David P., A short Sketch of the Life and Labours of Ernest Jones, Chartist, Barrister and Poet, Liverpool, 1897.

ДЖОНСОН Сэмюэль [Samuel Johnson, 1709 — 1784] — английский критик, ученый и поэт, сын мелкого торговца книгами. В тяжелой нужде, без всякой материальной или моральной поддержки пробивал себе дорогу и упорным трудом завоевал выдающееся положение в лит-ом мире. Поэма Д. «Лондон», написанная в стиле Ювенала, обратила на себя внимание Попа. Затем Д. выпустил удачную биографию Ричарда Сэвиджа, после чего получил заказ на составление толкового словаря английского языка. Этот труд занял семь лет, создал автору славу и улучшил его материальное положение. Несмотря на то что Д. не имел предшественников в подобного рода работе и словарь его был первым в английской литературе, он до настоящего времени не потерял своей ценности (имеет приблизительно то же значение, что русский словарь Даля).

В 1765 Джонсон издал собрание сочинений Шекспира (8 тт.), снабдил его интересным предисловием, в котором, характеризуя великого драматурга, установил новый, идущий вразрез с господствующими точками зрения, взгляд на закон драматического творчества. Предвосхищая мысли Гердера, он объявляет Шекспира поэтом «природы», прощает ему различные «поэтические вольности», неподчинение классическим правилам, оправдывая даже шекспировский прием смешения комического с трагическим, который подвергался безусловному осуждению в кругах классиков. Но Д. не может рассматриваться как борец с взглядами классиков на искусство. Он сам в значительной степени находится под их влиянием. Все же его деятельность знаменует близость новых, антиклассических тенденций в английском искусстве и критике. Следующей большой работой Д. было десятитомное «Жизнеописание важнейших английских поэтов» (The Lives of the Poets, 1779—1781), в котором Д. выступает не только как биограф, но и как критик, еще не порвавший с теорией классицизма (его оценки Мильтона, Грея и пр.). Большой знаток лит-ры, Д. первый усомнился в подлинности поэм Оссиана. Из художественных произведений Д. выделяется «История Расселасса, принца абиссинского» (русск. перев., СПб., 1875). Взгляд на жизнь в последней — крайне мрачный (жизнь — бесконечное страдание). «История» является предшественницей «Ватика» Бэкфорда и «Каина» Байрона, высоко ценящего это произведение.

Библиография: I. Works of Dr. Johnson edited at Oxford, 11 vv., 1825; at New-York, 16 vv., 1903; Dr. Birkbeck Hill, ed. «Rasselas», 1887; Wit and Wisdom of Dr. Johnson, 1888; Saelet 4 vv., 1905. The Letters of Johnson, 1892; Lives of the Poets, Essays, 1889;

II. Тэн И., Развитие политической и гражданской свободы в Англии, т. II, СПб., 1871; Всеобщая история литературы, под ред. Корша и Карпиничкова, т. III, СПб., 1888; Карлейль Т., Герои и героическое в истории, СПб., 1891. Life of Samuel Johnson by James Boswell, Bibliography of Johnson's works, W. Courtney, 1915. (Обстоятельное извлечение из книги Босвелла сделано А. В. Дружининым и помещено в IV томе его «Собр. сочин.»). С. В.

ДЖОРДЖ Уолтер Лайонель [Walter Lionel George, 1882 — 1926] — английский беллетрист и критик, автор психологических романов. Д. — писатель радикальной мелкой буржуазии. В своих романах он выступает обычно против лицемерия и ложных условностей буржуазного общества. Основные темы его произведений — проблема пола, свободная любовь, противоречия брака и т. п. Классовая борьба периода войны затронута в «Женитьбе чужеземца» и «Слепой Аллай». Лучшая книга Д. — «Калибан» — памфлет на газетного магната лорда Нортклифа, на массовую английскую прессу и т. п.

Библиография: I. Ложко на роз, 1911 (русск. перев.: Виктория Фельтон, изд. «Космос», Киев, 1925); Второе цветение, 1914; Женитьба чужеземца, 1916; Слепой Аллай, 1919; Калибан (русск. перев. Э. М. Цветковой, изд. «Мысль», Л., 1926); Исповедь Уреуал Трент, 1921; Дети утра, 1926 и др. Из критических работ Д. известны: Романсы о романах (критические очерки по английской лит-ре); Аналог Франс; Gifts of Sheba, 1926; The ordeal of Monica Mary, 1927.

II. Brimley, Some Contemporary Novelist Men, 1922.

ДЖУСТИ Джузепе [Giuseppe Giusti, 1809—1850]—наиболее видный поэт итальянского национально-освободительного движения. Сын видного сановника; по образованию—юрист. Его политические сатиры в стихах распространились в 30-х и 40-х гг. по всей Италии, снискав себе громадную популярность среди итальянской мелкой буржуазии, и особенно—радикальной интеллигенции, стремившейся к освобождению и объединению Италии, раздробленной и поделенной между Австрийской империей и феодальными государями. Д.—яркий выразитель нового периода—эпохи «Risorgimento» (Воскресения)—эпохи массовых выступлений



революционного характера в Италии, толчок к к-рым дала революция 1830 и которые завершились движением 1848—1849. Во главе общественно-литературного движения стояла тогда радикальная интеллигенция в лице «Молодой Италии», и, следуя ее примеру, поднял свой голос идеологи более умеренных буржуазных групп. Наиболее левый среди них, Д. колебался между конституционализмом и республиканством; будучи другом Мадзини (см.), он однако относился скептически и к социалистам-утопистам («Gli Umanitari») и к радикальной интеллигенции («Il Sortilegio»). Вполне устойчивым было лишь его стремление к единству Италии, скорбная судьба которой изображена им в сатире «Lo Stivale» («Сапог» — намек на географические очертания Италии); он страстно желает этому сапогу быть «tutto di un pezzo e di un colore» («из одного куска и одноцветным»). Он затрагивает в сатире и папу («Brindisi»), «Il papato di prete Pero»), и аристократов («Il Ballo» и другие), банкиров и буржуа («Le memorie di Pisa», «La coronazione» и другие); дает ряд великолепных сатирических портретов («Gingillino», «Girella» и другие). Примыкая отчасти к шутливой поэзии своего времени (Гваданьоли и др.), называя свои сатиры

«scherzi» (шутки), Д. в то же время продолжает традицию националистической сатиры Парини (сочинения к-рого он выпустил под своей редакцией, 1846). От той и другой Д. отличает его поэтика. Он увлекался тосканскими народными песнями, так называемыми «rispetti», собирал тосканские народные изречения и пословицы; элементы народного диалекта Тосканы очень сильны в его языке. Изучение фольклора и народного говора и подказало ему его своеобразный стиль, почти народный, песенный склад стиха, в значительной степени обусловивший огромную популярность его стихотворений среди демократических слоев населения. Как поэт радикальной мелкой буржуазии Д. отчасти близок Беранже; как и последний, Д. мастерски использовал форму народной песни.

Библиография: I. Первое собрание стихов («I Versi») появилось в 1844; лучшее издание Д., с предисловием, комментариями, с приложением отзывов современной и новой критики, избранных пьес Д. и т. п. принадлежит современному поэту Aldo Palazzeschi, в серии «Le più belle pagine dei scrittori italiani, scelte da scrittori viventi», под ред. Ugo Ojetti, Milano, 1922. Издания прозы Д.: Raccolta di proverbi toscani, 1853; изд. 2-а, 1877; Discorso della vita e della opera di G. Parini, 1846; несколько журнальных статей о Данте; Epistolario, 2 тт., 1859, 1882 (все швейц.). На русский яз. Д. переводился только в журналах; на все европейские яз. переведен.

II. Джузепе Джусти, очерк жизни и произведений, «Вестник Европы», 1882, № 10; главы о Д. в курсах Гаспари, Оветта, Шерра, т. I, М., 1896; Фриче В. М., Литература эпохи объединения Италии, ч. 1, М., 1916; Ноллер С., The Toscan poet Giuseppe Giusti and his time, 1864; Caldi A., La satira civile del Parini e del Giusti, 1908; Parodi Tommaso, Poesia e letteratura, 1916 (ср. о Giusti); статьи в изд. Palazzeschi, 1922; Ghirizzani G., Giusti e i suoi tempi, s. a.; Romussi Carlo, Vita di Giuseppe Giusti, s. a.; Carducci G., Opere, ed. Zanichelli, Bologna, v. XIX.

III. Bibliografia Giustiana straniera, «Rivista Internazionale», marzo 1876; Bibliografia Giustiana, «Rivista Abruzzese», marzo-novembre 1893. А. Шабод

ДЖЭЙМС Генри [Henry James, 1843—1916]—американский писатель. Отец—рантье-интеллигент; брат—известный психолог Вильям Джэймс. Культурная обстановка семьи рано побудила Д. к писательству. Молодость его прошла в странствованиях по Европе. Не находя в Америке своего времени условий, необходимых, по его мнению, для развития писателя, Д. в 1875 году навсегда вернулся в Европу, культура которой была его кумиром. В Париже Д. сблизился с Тургеневым и кружком Флюбера. В 1876 году обосновался в Лондоне и лишь дважды наведывался в Соединенные штаты. До середины 80-х гг. Джэймс еще гордится своей космополитической культурностью и к соотечественникам относится свысока. Его сентиментальная «Daisy Miller» [1878] пользуется успехом, но остальные ранние вещи Джэймса, написанные простым языком в обычных, легко воспринимаемых формах социально-психологического романа, отталкивают американского читателя своей основной темой: «Американский бык в посудной лавке Европы» (American, 1877 и др.). Конец XIX века проходит для Д. под знаком углубляющегося и остро переживаемого им неуспеха у публики. Фабульная занимательность чужда Джэймсу, а к его тончайшему анализу и художественной технике

равнодушны читатели его времени. Д. безуспешно пробует драматический жанр, пишет неубедительную критику, много путешествует, временно бросает роман и переходит к новеллам. Он критически приглядывается к буржуазно-мещанскому укладу позднего «викторианства» («A London Life», 1889). В книгах Д. появляются необычные для него темы: то это свара из-за наследства («Aspern Papers», 1888 и др.), то восприятие впечатлительным ребенком мерзостей буржуазного брака («What Maisie knew», 1897), то какие-то невнятные и сдобренные мистикой пороки («Turn of the Screw», 1898). Англия переживала в ту пору так называемое «эстетическое движение 90-х гг.»; идя своим путем, Д. пришел, как и эстеты, к примату искусства над отвергавшей писателя жизнью. «Искусство творит жизнь», объявляет он и рассматривает взаимоотношения их в «Tragic Muse» [1890], «Death of the Lion» [1894] и др. Начало XX века было для Д. временем полного самозамурования в чистом искусстве. Отказавшись от возможности быть понятым, Д. переходит к романтическому построению своего мира. Свою «башню из слоновьих костей» он населяет собственными отражениями, над утонченной психикой которых производит абстрактные лабораторные эксперименты, облеченные в крайне трудную языковую форму и лишь с натяжкой именуемые романами. Сюжетная схема в них упрощена за счет углубленного анализа переживаний («Golden Bowl», 1904 и др.). Все отчетливей проступает у Д. мотив старческого примирения и утасания («The Altar of Dead», 1895). Если в одном из лучших ранних романов («Portrait of a Lady», 1881) излюбленный Д. тип праведницы вступает в культурную жизнь, то в «Wings of the Dove» [1902] показано, как «культурно» переносит героиня свое медленное умирание. В предпоследнем и, по мнению Д., лучшем своем романе («Ambassadors», 1903), к-рый свободен от вымученных изысков последней поры, Д. возвращается к теме Америки. После 1904 Д. не дал ничего значительного.

Произведения Джэймса написаны в конце XIX в., когда активный буржуа, делец и накопитель, занял в Соединенных штатах господствующее положение, трестируя капитал, выдвигая идеологию самодовлеющей и благоденствующей Америки и отсняя тяготивших к Европе консервативных буржуарантэ Крейна (см.) и др. Порожденный распадом старозаветного буржуазного уклада Новой Англии, сам деклассированный рантэ, Д. изображает декадентское безделье обеспеченных верхов и нестрашные бури в их «хрустальном стакане». Его герои не знают нужды, борьбы, труда; это гл. обр. американские рантэ, проживающие в Европе накопленный отцами капитал, а позднее — и артистическая богема. Покинув уютную Америку как Джэймс, так и его герои не находят чаемой среды и в Европе и остро переживают трагедию беспочвенности, несоизмеримости и несвоевременности.

Замкнувшись в самоанализе и чистом искусстве, они теряют чувство живой жизни, проявляя обывательское безразличие ко всему, что прямо их не затрагивает. В этом отношении Д. реалистически точно изображает свою переходную классовую прослойку.

Д. — писатель для немногих и, прежде всего, для писателей. Тончайший анализ человеческой психики, изобретательные приемы, к-рыми Д. показывает самораскрытие личности, четкая осознанность описаний, чеканная (иногда до чрезмерности) работа над техникой — вот чему учились у Джэймса уже несколько поколений писателей. В последних его вещах фабула заменена аналитическим раскрытием сложной психологической ситуации. Рассудочная отделка приводит к чисто научной четкости и законченности, но и затрудняет художественное восприятие их. Д. стремится к преодолению максимальных трудностей, к всестороннему охвату крайне суженной темы. Отказываясь от непосредственного, «огрубляющего действительность» восприятия даже глазами своих рафинированных героев, Джэймс часто стремится отображать действительность не прямо, а косвенно, и притом устами многих свидетелей.

Несмотря на полный отрыв от Америки, в Д. подсознательно жив пуританин Новой Англии, ученик Хозсорна; отсюда его этические темы и явно ощущаемое морализирование. Но «дистиллированный» пуританин Д. чужд монomanии греховности: он терпим к своим морально больным героям.

Непопулярный в широкой публике, Д. был признан равным лучшим писателям своей поры. Критика возводит его художественную генеалогию через Стендаля и др. к раннему мастеру многостороннего и углубленного анализа чувств Ричардсону и считает Д. мэтром психоаналитического жанра, предшественником Коэнрада, Пруста, Джойса и др. По методам и изображению Д. — психолог-импрессионист аналитического типа, по охвату материала — в ранних своих вещах «условный» реалист, говорящий, хотя и правду, но не всю правду, о современности, а позднее — своеобразный, рассудочный романтик, влюбленный в культуру прошлого и создающий свой воображаемый мир человеческой психики «из центра к периферии», т. е. гл. обр. на материале «внутреннего опыта».

Библиография: I. Лучшее и наиболее полное издание — 35-томное собрание романов и новелл Д. Macmillan (с крайне ценным предисловием автора). В него не вошли: критика Д. («French Poets and Novelists», 1878); монография Hawthorne, 1879; Notes on Novelists, 1914 и др.; путевые впечатления, автобиографические книги: Small Boy, 1913; Notes of a Son and Brother, 1914; Middle Years, 1917; и письма: Letters, 1921, 2 vv. На русский яз. переведено: Американский Роман, «Ежегод. Нов. пр.», 1880, т. V; Салка писем, Рассказ, «Вестн. Европы», 1882, VIII; Осада Лондона, Повесть, там же, 1884, I, II; Лондонская жизнь, Повесть, там же, 1889, VIII, IX; Ллуга, Повесть, там же, 1889, XI.

II. Из огромной литературы о Д.: Hueffer, Henry James, 1913; West R., Henry James, L., 1916; Beach J. W., Method of Henry James, 1918; В о s a n q u e t T., Henry James at Work, 1924; E d g a r P., Henry James, man and author, 1927; Brooks Van W., Pilgrimage of Henry James, 1928.

ДЗАГУРОВ Григорий Алексеевич — видный культурный деятель Осетии, один из первых сторонников и инициаторов перехода на латинскую графику. В своей брошюре «Новая осетинская графика на латинской основе» Д. приводит убедительные доводы в пользу латинской графики. Д. — один из редакторов «Известий Осетинского института краеведения», автор ряда работ по вопросам яз. и лит-ры. Он записал и собрал произведения осетинского и дигорского народного творчества. Д. принадлежит также статья «Яфетическая теория акад. Марра и вопрос о происхождении осетин».

Д. А.

«ДЗВІН» — литературно-художественный и общественно-политический ежемесячный журнал, орган украинской соц.-дем. рабочей партии, издавался в Киеве в эпоху «Звезды» и «Правды» [1913 — 1914]. Руководящую роль в журнале играли Юркевич, Антонович и др. Литературно-художественная сторона была представлена В. Винниченко, Л. Украинкой и С. Черкасенко (Стах). Из русских социал-демократов принимали участие в «Дзвіні» А. В. Луначарский и Г. Алексинский.

ДЗЁРУРИ — возникший в Японии особый жанр драматической ритмованной прозы, предназначенной специально для речитативного пения. Прототипом для Д. послужило искусство бродячих монахов, собиравших подаяние чтением отрывков из самурайских героических хроник. Во второй половине XVI в. выступившая на сцену торговая буржуазия, усвоив и обработав в своем вкусе искусство монахов, создает Д. Вокально-исполнительская техника воспринимается целиком (вскоре вводится в употребление трехструнный «сямисэн»), но зато содержание текстов подвергается основательной редакции. Так напр. чудо-богатырь самурайских хроник, грозный Усивакамару, в Д. выступает в облике влюбленного томного отрока, всецело зависящего от капризов рока. История Д. разделяется на две стадии. В первой дзёрури представляет собой небольшие тексты для речитативного пения. Вторая стадия начинается с конца XVI в., когда Д. было приспособлено для мелодекламационного сопровождения кукольных представлений — любимого зрелища городского демоса. Расцвет Д. как жанра вокального искусства и как жанра драматической прозы относится к первой половине XVIII в. и связан с именами знаменитого певца Такэмото Гидайю, крестьянина из Сэтцу, и писателя Тикамацу (см.), создавшего цикл Д. на темы из жизни горожан. Военно-дворянское правительство (сёгунат), объявив Д. устами своих идеологов-конфуцианцев — «развратным искусством», в целях борьбы с популярностью Д. среди буржуа предприняло ряд репрессий, напр. лишило некоторых наиболее прославленных певцов права петь (Бунго в 1739), строго ограничило круг сюжетов Д. и т. д. Искусство дзёрури оказало большое влияние на театр «Кабуки», созданный

горожанами в противовес придворно-самурайскому театру «Но». (См. «Кабуки»).

Библиография: Коирад Н., Японская литература в образах и очерках, т. I, Л., 1927; Aston W. G., A History of Japanese Literature, London, 1907; Florenz K., Dr., Geschichte der japanischen Literatur, Lpz., 1909. P. K.

ДЗУИХИЦУ — см. «Японская лит-ра».

ДЗЯДОК [Владимир Алексеевич Варава, 1895—1929] — пролетарский писатель Западной Белоруссии, член ВКП(б). Р. в семье бедного крестьянина дер. Жукевичи, Виленской губ. До 1926 ведет подпольную партийную работу в Польше. Несколько раз арестовывается и подвергается жестоким пыткам в полицейских застенках. После эмиграции в Советскую Белоруссию работает в г. Слудке в крестьянской газете «Вясковы Будаўнік» (зам. ответственного редактора), затем в Минском окружном земельном отделе. «Белорусская литературно-художественная коммуна» привлекла Д. к активному сотрудничеству в ее журнале «Росквіт», где он был членом редколлегии.

Основные произведения Дзядока являются художественным показом классово-борьбы как в Западной, так и Советской Белоруссии, рисуют мешанство, подхалимов-чиновников («Подхалим», «Начальник» и т. д.). В последнем рассказе «Шкоднік» (Вредитель) Д. отображает кулацкий террор в деревне, жертвой которого он сам вскоре пал: враги советской власти ненавидели Д. — этого «фанатика большевизма», как назвал Дзядока стрелявший в него контрреволюционер Пасута.

Произведения Д. разбросаны по газетам, журналам и подпольным изданиям. Белгосиздат приступил к собиранию их. П. Ш.

ДИ [Dit, Dict — буквально «сказ»] — в старофранцузской лит-ой терминологии — обозначение относительно короткого стихотворного произведения преимущественно дидактического характера, тематически совершенно неопределенного. Поэтому название Д. дается как рифмованным легендам и житиям святых, так и повестям светского и даже легкого содержания, приближающимся по технике то к фавлю (см.), то к лэ (см.). Название Д. чередуется в этих произведениях с названиями «Conte», «Esample». Часто название Д. или «Traité» применяется к аллегорическим, сатирическим и дидактическим стихотворным произведениям небольшого объема, иногда совершенно лишенным фабульности. Этот тип Д. процветал во Франции особенно в серед. XIII и XIV вв.; представлен в творчестве Рю т б ё ф а (призывающий к крестовым походам «Д. о пути в Тунис», панегирический «D. de Puisse», сатирический Д. о различных монашеских орденах и т. д.), Жеана де Конде (дидактические и аллегорические Д.), Фруассара (аллегорические, панегирические и сатирические Д.), Гильома де Машо (аллегорически-панегирические Д.) и многих других. О Д. драматических «см. Фарс».

Библиография: Bédier I., Les fabliaux, 1895; Dits de G. de Machaut, éd. E. Nöpfner, 3 vv., 1908—1923; Bédier et Hazard, Histoire de la littérature française, v. I, P.

1923; Gröber G., Französische Literatur, «Grundriss d. rom. Philol.», B. I, 1902.

ДИАЛЕТ — в учении компаративной лингвистики — совокупность ближайше-родственных между собою говоров (см.) какого-либо яз., т. е. единица высшего порядка в диалектологическом дроблении яз. Весьма часто однако между понятиями яз. и Д. устанавливается промежуточная величина — наречие, состоящее следовательно из нескольких, наиболее близких друг к другу Д.: яз. складывается из совокупности наречий, в свою очередь состоящих из Д. Надо заметить однако, что некоторые лингвисты употребляют термины «наречие» и «Д.» в обратном соотношении, т. е. Д. является у них совокупностью наречий, а последние непосредственно делятся на говоры. Кроме обычного для лингвистической лит-ры понятия территориального или локального (местного) Д., новейшая лингвистика пользуется еще как общим понятием социально-группового Д., так и его спецификациями: понятия классового, профессионального Д. и т. д.

Точный теоретический критерий, который позволил бы во всех случаях проводить безусловное различие между понятием диалекта одного и того же яз. и понятием родственных яз. (а тем более между Д. и наречием), фактически отсутствует. На практике здесь зачастую довольствуются признаком взаимной понимаемости или непонимаемости: если представители двух данных (родственных) языковых систем могут, несмотря на существующие расхождения между этими системами, взаимно понимать друг друга (не прибегая к изучению языковой системы собеседника и говоря каждый на своем родном говоре), то данные две системы считаются позволительным определять как два Д. (или же как два наречия) одного и того же яз.; в противном же случае (т. е. при невозможности взаимного понимания, но при наличии все-таки ряда сходств) мы будем иметь дело с двумя «родственными языками».

Критику традиционного определения Д. см. «Диалектология».

ДИАЛЕКТИЗМ — лингвистический термин, объединяющий старые более узкие термины традиционной стилистики: «вульгаризм» (см.), «провинциализм» (см.) и др., и обозначающий слово или выражение всякого диалекта, местного или социального, введенное в лит-ый язык. О стилистическом значении Д. и истории их введения в лит-ый язык см. «Диалектология».

ДИАЛЕКТОЛОГИЯ — отдел лингвистики, предметом изучения к-рого является диалект как некоторое целое. Так. обр. в отличие от других отделов лингвистики, выделяющих в качестве своего предмета один из элементов внешней или внутренней формы слова (фонетика, грамматика, семасиология), Д. строит свое исследование синтетически, рассматривая как фонетические, так и семантические и грамматические особенности известной, географически фиксируемой языковой единицы. Это выделение

Д. в особый отдел лингвистики противоречит тому принципу, к-рый положен в основу классификации остальных лингвистических дисциплин: оно базируется не на анализе структуры слова, а на учете нового момента — момента географического. Отсюда — в трудах французской социологической лингвистики — отнесение Д. в круг лингвистических дисциплин, изучающих языковое явление в комплексе других культурно-исторических *realia* (*linguistique externe*), в противоположность лингвистическим дисциплинам, изучающим его структуру (*linguistique interne*, ср. De Saussure, *Cours de linguistique générale*, 1916).

Среди лингвистических дисциплин Д. — одна из позднейших по времени создания. Правда, факт диалектического дробления яз. осознан уже античной стилистикой и грамматикой, создающими ряд терминов для обозначения нарочитого и ненамеренного внесения диалектизмов в литературный язык (ср. *варваризм*, *вульгаризм*, *соленизм*, *провинциализм* и т. д.), но вплоть до XIX века диалектические явления рассматриваются лишь как известные отклонения от «принятых» языковых норм — отклонения, подлежащие устранению как ошибки. Только романтической философии начала XIX в. удается обосновать самостоятельность и самоценность устных диалектов как «языков народных»; усиление же интереса к изучению диалектов, наблюдаемое во второй половине XIX в., как кажется, в значительной степени связано с своеобразным народничеством младограмматиков, пытавшихся найти в «народных говорах» ненарушенную «чистоту» языкового развития в отличие от «искажаемого» письменной традицией и эстетическими факторами языка лит-ого. С 70-ми гг. и связано начало собирания и разработки диалектологических материалов, повлекших за собой коренной пересмотр основных понятий и методов этой лингвистической дисциплины: понятий диалекта, диалектической границы и диалектического развития.

А именно: уточнение методов наблюдения (введение метода *изоглосс* — см. *ниже*) привело к решительному отказу от представления о диалекте как замкнутой, географически точно фиксируемой языковой единице, характеризующейся рядом лингвистических явлений, неизвестных смежным диалектам, и переживающей на всем пространстве своего распространения и во всем своем словарном составе одни и те же изменения, к-рые могут быть выражены определенными «фонетическими законами».

Точной и определенной единицей исследования оказалось лишь отдельное (фонетическое, грамматическое или лексическое) явление, границы распространения которого отнюдь не обязательно совпадают с границами распространения других явлений. При нанесении на карту этих границ (так наз. *изоглоссы*), область языка оказывается пересеченной множеством линий, которые

разбегаются в различных направлениях, часто пересекают друг друга и совпадают лишь в исключительных случаях. Однако, не совпадая точно друг с другом, группы изоглосс обычно пролегают близко друг от друга, образуя своего рода пучок или пояс (Isoglossenbündel, Isoglossengürtel), охватывающий известную часть языковой площади и не совпадающий с пучками других изоглосс. Это наличие в каждой области пучков изоглосс и выделяемых ими центральных областей, обычно тяготеющих к известному экономическому центру (или бывшему таковому в прошлом) — Kernlandschaften, к-рые и называют условно диалектами, — наряду с резкими отклонениями границ отдельных фонетических и лексических явлений, нарушающих так наз. фонетические законы и порой далеко заходящих за условную границу диалекта, образуемую пучком изоглосс, — все это свидетельствует о том, что в основе диалектического развития лежат чисто социальные факторы, — наличие или отсутствие между соответствующими областями культурно-экономических связей как в настоящем, так и в прошлом. Очень показательно, что природные границы при наличии достаточной техники для их преодоления не оказывают влияния на направление изоглосс. Это явление можно пояснить следующим образом.

Единицей, изучаемой лингвистической географией (так называют новейшую Д., оперирующую методом изоглосс), является слово. Но слово существует, передается и распространяется как знак известного культурного явления. И следовательно пределы его распространения должны определяться границами тех или иных культурно-экономических единств. Действительно: всюду, где между двумя местностями устанавливается постоянная экономическая и культурная связь, произношение их говоров обнаруживает тенденции к единообразию; при этом новое произношение захватывает преимущественно лишь те части лексики, которые так или иначе связаны с новыми культурными отношениями, тогда как слова, не играющие роли в культурном общении, часто сохраняют свое старое произношение.

Так, в Германии граница нижненемецкого наречия постепенно отступает на север; но в переходной зоне, лишь недавно усвоившей верхненемецкий яз., наблюдается характерное несовпадение границ распространения различных слов с одинаковым произношением. Более детальные наблюдения раскрывают причины подобных несовпадений — причины эти являются исключительно культурно-экономическими: по Рейну, например, где ведется торговля скотом, верхненемецкое произношение соответствующих слов (Ochse, sechs) заходит далеко на север, тогда как слова, к ней никакого отношения не имеющие, сохраняют старую фонетику нижненемецкого языка.

Словом: всюду, где между локальными группами устанавливается известное культурное (экономическое) взаимодействие, диалекты этих групп начинают влиять друг на друга, обнаруживая общую тенденцию к унификации. И обратно: там, где эта связь отсутствует или порывается, наступает дифференциация диалектов соответствующих локальных групп, которая может привести к полному обособлению этих диалектов.

Наряду с диалектической дифференциацией локальных групп, современная Д. (так наз. «социология яз.») начинает все более учитывать диалектическую дифференциацию социальных групп.

Там, где в структуре общества выделяются обособленные классы и группы, служащие различным производственным целям, язык этого общества распадается на соответствующие социальные диалекты и говоры. Там, где только есть разделение труда (а подобное разделение наблюдается всюду, совпадая у народов примитивной культуры с дифференциацией полов, откуда возникновение особых «женских яз.»), каждая отрасль производства принуждена создавать свой особый запас «технических терминов» — наименований орудий и процессов работы, связанных с ее ролью в производстве и непонятных для членов иной производственной группы. И по мере того как усложняется производство, по мере того как усиливается социальная дифференциация, все более обособляются и социальные диалекты. О другой форме отражения социальной дифференциации и классовой борьбы в языке — о социально-диалектической дифференциации эмоциональной окраски слова и его «созначений» см. «Стилистика».

Социальная дифференциация яз. ясно выступает в наблюдениях как над локальными «диалектами», так и над противопоставляемым им языком лит-ым. Так унификация локальных диалектов всегда идет через определенные социальные группы, находящиеся в постоянном культурном общении, тогда как другие она захватывает лишь частично. Факт этот выступает достаточно ярко в наблюдениях над местными говорами; так изменения — в смысле усвоения «городского говора» — вносятся в яз. обычно мужской частью населения, занятой на отхожих промыслах, отбывшей солдатчину и т. п., тогда как хранителями прежних языковых форм являются женщины и старики, неподвижно осевшие в деревне.

Действие тех же факторов наблюдается и при вытеснении одним социальным диалектом других — при создании так называемой «койнэ» — langue commune, Gemeinsprache, лит-ого языка. И здесь в основу лит-ого яз. — яз. культуры и письменности — ложится говор общественной группы, стоящей во главе культурно-экономического развития страны.

Формы унификации и здесь могут быть весьма многообразны. В основу «койнэ» может лечь говор определенного города, к-рый

является крупным промышленным, торговым, политическим центром страны; так в основе французского лит-ого яз. лежит парижское наречие, в основе английского — лондонское. Или же унификация достигается через социальный диалект в собственном смысле — напр. говор служилого или торгового сословия, члены которого по самым условиям своего существования не могут являться устойчивой этнической единицей; так немецкий литературный язык возникает на почве говоров торгового населения городов Богемия и Саксония — областей, которые колонизовались германцами уже в историческую эпоху средневековья и пришлое население к-рых, разноместное по происхождению и разнообразное по этническому составу, объединялось новыми, возникшими в этих городах экономическими, политическими, культурными связями.

Проблема осложняется тем, что одна общественная группа, сменяя другую, обычно не заменяет ее диалекта своим (хотя возможны и такие случаи — ср. напр. борьбу северо-западных и юго-восточных диалектов в средневековом немецком лит-ом яз.), но усваивает его вместе с формами творившейся на нем культуры, внося лишь некоторые изменения в его лексику и произношение.

Так в создании русского лит-ого яз. наблюдается, с одной стороны, переход руководящей роли с юга (Киев) на север (Владимир — Москва), с другой — смена духовенства служильим сословием (приказами и ратными людьми) в культурном строительстве страны. По происхождению своему древнеболгарский яз., пересаженный на Русь в качестве церковного яз., — русский лит-ый яз. сначала на юге, в Киеве, потом на северо-востоке, в Москве, — подвергается обрушению, проникаясь живыми народными элементами и в сильной степени приближаясь к наречиям города Москвы, где сталкивались говоры северно-русские (говоры высших классов — боярства, духовенства, дьяков — преемственно связанных с северно-русскими центрами) и говоры восточно-русские (говоры «черни»). Результатом сложной борьбы, которую повели светские элементы для обладания книжным языком, для вторжения в запретную область духовного просвещения, является создание делового приказного яз., наиболее доступного влиянию яз. окружающей среды, и усвоение привилегированными классами этого яз. в качестве разговорного. И все же, хотя черты московского наречия становятся преобладающими в русском литературном яз., он сохраняет, с одной стороны, свой инославянский остов, с другой — некоторые южно-русские (например произношение звонкого фрикативного «ґ» в словах «бога», «блага»).

Наконец следует отметить, что унификация «литературного яз.», отражая интересы господствующих общественных групп, обычно не бывает полной. В некоторых случаях она ограничивается лишь известной общественной группой — например духовенством,

поскольку последнее образует единство, выходящее за пределы единства этнического (ср. роль таких «языков культа», как латинского языка для католической церкви или арабского для мусульманства).

Но даже и там, где «койнэ» становится достоянием более широких слоев общества — прилегируемых классов вообще, — унификация все же не охватывает яз. в целом; от нее напр. обычно ускользают слова повседневной жизни.

Так всякая унификация диалектов предполагает два момента: наличие экономической и культурной связи между соответствующими диалектическими группами и наличие общественной или этнической группы, стоящей во главе экономического и культурного развития и подчиняющей себе экономически и культурно остальные группы. Унификация языка является лишь выражением, отражением этих устанавливающихся связей.

Обратно: при отсутствии этих связей развитие локальных и социальных диалектов идет самостоятельными путями, и количество дивергирующих черт будет все возрастать. Завершением этого процесса может явиться полное обособление диалектов как отдельных яз., причем формы языковой дифференциации столь же многообразны и культурно-исторически обусловлены, как и формы языковой унификации.

Действительно: здесь необходимо прежде всего отличить от дифференциации уже существующего языкового единства факт сохранения старых этнически-языковых различий. Так у народов развитых культур диалектические различия, представляющие собой пережитки старых этнических различий, сохраняются особенно упорно среди сельского населения.

Наряду с сохранением старых этнически-языковых различий, формы натурального хозяйства, развивающие страну на ряд самостоятельных экономических ячеек, могут вызвать и дифференциацию первоначального языкового единства. Так огромный регресс в экономической структуре Зап. Европы, последовавший за великим переселением народов, ведет к распаденю прежнего латинского единства на отдельные романские диалекты (позднее языки) точно так же, как медленный экономический упадок Византии, изолирующий одну за другой провинции Восточно-римской империи, отражается в дифференциации среднегреческой «койнэ», когда-то возникшей путем унификации прежних племенных диалектов.

Переход от форм натурального хозяйства к эпохе торгового капитала, создавая в торговых городах ряд одинаково сильных экономических и культурно центров, вызывает частичную унификацию мелких говоров, способствуя в то же время дифференциации возникающих на их почве более крупных диалектических единиц, — достаточно припомнить соперничество нескольких крупных диалектов в качестве языка литературы и

письменности, к-рое так характерно для Германии, Франции или Италии позднего средневековья.

Наряду с унификацией местной, в этих условиях наблюдается и частичная социальная унификация яз. — создание специальных торговых языков или распространение в этой роли одного диалекта за счет других при сохранении в остальном прежних, диалектических различий. Наконец сильное развитие классовой дифференциации влечет за собой, как мы уже видели, создание социальных диалектов, и не только в области словаря, но и в области фонетики и морфологии. Ибо, поскольку наряду со старыми этническими диалектами господствующие классы создают свой единый унифицированный «лит-ый язык», первые приобретают характер «говоров простонародья». При этом, если, с одной стороны, большая устойчивость форм быта сельского населения способствует здесь сохранению архаических форм яз., то, с другой — отсутствие консервативного фактора письменности и письменного языка позволяет скорее развиться заложенным в языке тенденциям.

Унификация и дифференциация локальных и социальных диалектов как отражение наличия или отсутствия экономических связей между соответствующими географическими пунктами и общественными группами, — таковы сложные формы развития диалектов. Всякая попытка свести развитие диалектов к единообразной схеме путем замены факторов социальных факторами этническими упрощает действительные отношения, где «с бесконечным дроблением диалектов идет рука-об-руку бесконечное их смешение» (Шухардт).

Социальными факторами — социальной дифференциацией языков и лежащими в ее основе экономическими причинами — определяются и формы использования локальных диалектов в лит-ре. В лит-рах стран и эпох, когда еще отсутствует экономическая и политическая централизация, несколько диалектов, связанных с наиболее значительными центрами, могут сосуществовать в качестве яз. лит-ры. Так в средневековой немецкой лит-ре северо-западные диалекты соперничают в качестве яз. поэтического творчества с диалектами юго-восточными; в средневековой французской лит-ре говоры Иль-де-Франса (в частности парижский) представлены весьма небольшим количеством памятников по сравнению например с говорами нормандскими; в средневековой итальянской лит-ре сицилийский диалект отспаривает одно время первенство у тосканского. При этом, обычно, при наличии общения между соответствующими областями (хотя бы в пределах отдельных социальных групп) художественное использование диалектов приводит к устранению особенно резких диалектизмов и к унификации словаря, благодаря чему лит-ые произведения, созданные на одном диалекте, могут быть поняты представителями других диалектов.

Так можно говорить о средневековом немецком лит-ом яз. куртуазной поэзии.

В дальнейшем возможно сосуществование отдельных диалектов в качестве стилистически закреплённых особенностей известных жанров. Так в древнегреческой поэзии диалектическая окраска обязательна как для различных жанров, так и для различных элементов одного жанра. Социологическая основа введения диалектов в литературное творчество выступает ярче в правилах древнеиндийской драматургии, связывающей с социальным положением действующего лица драмы пользование им тем или иным диалектом.

Чаше всего однако языковой унификации, отражающей экономической и политической централизацию, сопутствует борьба с диалектизмами как формой выражения «низших» классов общества. Отрицательная оценка «провинциализмов» и «идиотизмов», так же как и социальных диалектизмов, проходит красной нитью через нормативную стилистику античного и нового европейского мира в форме учения о стилях.

В подобные эпохи стабилизации и унификации лит-ого яз. введение локальных и социальных диалектизмов допускается лишь в качестве комического приема в соответствующих жанрах. Такие жанры напр., как комедия и плутовской роман, допускают и при стабилизации лит-ого стиля широкое использование диалектизмов (ср. напр. то значение, которое имеют комедии Плавта и «Сатирик» Петрония для латинской Д.).

Реабилитация диалектизмов в качестве не только комического, но и изобразительного средства, усиливающего «местный колорит» в произведениях высокого стиля (трагедии, психологическом романе, лирике, бытовой драме и т. д.), идет в зап.-европейской и русской лит-ре параллельно с усилением реализма и натурализма; при этом реабилитация охватывает не только локальные, но и социальные диалекты. Борьба вокруг «натуральной школы» в истории русской литературы может служить хорошей иллюстрацией столкновения старого и нового литературных канонов и лежащих в их основе общественных идеологий.

Характерной особенностью привнесения диалектизмов в лит-ый яз. является постепенная утрата этими диалектизмами связи с живой устной речью. С одной стороны, часть диалектизмов вливается в лексику лит-ого яз., утрачивая свою специфическую эмоциональную окраску и теряя так. обр. свою стилистическую значимость (см. «Лексика», «Стилистика»); с другой — создается известный традиционный отбор социальных и локальных диалектизмов при изображении яз. той или иной общественной группы, известный трафарет, передающийся уже путем чисто лит-ой традиции. В этом отношении напр. очень показательно сопоставление изображения яз. крестьянства и мелкобуржуазных групп в современной

русской беллетристике с аналогичными изображениями в русской лит-ре второй половины XIX века: в яз. крестьян П. Романова и обывателей Зоценко можно установить прямую лит-ую традицию не только Лескова, Чехова, Толстого, но и Лейкина и Горбунова.

В связи с вопросом о взаимодействии лит-ого яз. и диалектов следует еще упомянуть попытки лит-ого возрождения яз., в силу политических причин сведенных на роль локальных диалектов. Такие попытки, как возрождение провансальского языка во Франции, фламандского в Бельгии, нижнесаксонского (платтдейч) в Германии, свидетельствуют о росте самосознания соответствующих национальных групп. Действительное возрождение подобных яз. возможно лишь там, где осуществляется подлинно национальная автономия, — такой пример дает лит-ое творчество многочисленных народов Советского Союза.

Библиография важнейших трудов методологического характера — см. в небольшом, но содержательном обзоре Немировского М. Я., Лингвистическая география и ее значение, «Известия Горного педагогического института», т. III, Владикавказ, 1926; Жирмунский В. М., Проблема немецкой диалектографии, «Этнография», III, 1927; Schrijnen-Fischer I., Einführung in das Studium der indogermanischen Sprachwissenschaft, 1921 (гл. 10 и 11); Дауэнт А., La géographie linguistique, P., 1922; Ларин Б. А., О лингвистическом изучении города, «Русская речь», III. О социальных диалектах — см. «Стилистика», «Лексика». Огромная лит-ра конкретных диалектических материалов публикуется преимущественно как в специальных, так и общих лингвистических журналах и в повременных изданиях диалектологических и краеведческих организаций [по русской Д. — Труды диалектологической комиссии Академии наук СССР, вв. 1—10, Известия и Сборники (II) отделения русского яз. и словесности Академии наук, «Русский филологический вестник» и т. д.]. См. также лит-ру по яз., упоминаемым в тексте.

У Шор

ДИАЛОГ [греч. dialogos — первоначальное значение — разговор между двумя лицами] — словесный обмен между двумя, тремя и больше собеседниками. Возможность, к-рую открывает такое сопоставление в разговоре нескольких лиц, уже издавна заставляла писателей обращаться к Д. как к особой форме развития философических или вообще отвлеченных по своей широкой значимости (моралистической и т. п.) тем. Так философское учение Платона известно нам из его диалогов (у Платона насчитывается 28 Д. — «Пир», «Федон», «Федр» и т. д.), а «Разговор гетер» Лукиана представляет уже в древности образец типологических, сатирически обобщенных диалогов на специфическом бытовом материале. В новой Европе жанр этот особенно расцвел в периоды обостренной идеологической борьбы различных общественных группировок, способствующей развитию красноречия. Последней в значительной степени и обязан диалогический жанр своим происхождением. В Германии, например, в эпоху реформации вырастает богатейшая диалогическая литература. Особенно много диалогов появилось в 1524 — 1525 (при этом на один лишь 1524 падает 30 Д.). Характерно, что волна Д., спадающая после реформации, снова поднимается в XVIII в., в эпоху так наз. Просвещения [здесь можно, напр., назвать Клопшток с его моралистическими Д.,

Гердера — «Gespräch zwischen einem Rabbi und einem Christen» (Разговор между раввином и христианином) по поводу «Мессиды» Клопштока, Лессинга — «Freimaurergespräche» (Разговоры свободных каменщиков), Виланда — «Göttergespräche» (Разговоры богов) и т. д.]. В следующий за Просвещением период Д. как жанр уступает в Германии место вымышленной философской переписке (напр. «Философские письма» Шиллера). Почти с аналогичным явлением встречаемся мы во Франции. Так в части своих «Lettres provinciales» (Провинциальные письма), имевших громадное значение в борьбе яansenистов с иезуитами, Паскаль прибегает к Д.; Фенелон в знаменитых «Dialogues des morts» (Диалоги мертвых), заставляя говорить ряд исторических персонажей, пользуется Д. как средством моралистического воспитания в духе католицизма; есть Д. у таких писателей, как Монтескье, а позже Ренан («Dialogues philosophiques» — «Философские диалоги»), в наши дни — особенно у П. Валери и т. п.

В России Д. часто встречается в журналах XVIII в. («Всякая всячина», «Были и небылицы» и т. п.) в период «либеральных» веший Екатерины II. Позднее Белинский, ратуя за новую литературную школу («натуральную»), отвечавшую «мотивам современности», пользовался Д. как орудием борьбы со своими лит-ыми врагами (напр. «Лит-ый разговор, подслушанный в книжной лавке»); несколько раньше, в ярко полемических «Мыслях на дороге» Пушкина встречаем набросок «Разговора с англичанином о русских крестьянах», Пушкину же принадлежит высокий по лирическому напряжению Д. — «Разговор книгопродавца с поэтом», произведение, знаменательное для одного из первых этапов профессионализации литературного труда, когда «вольному поэту» начинает противостоять книгопродавец. Из более крупных диалогов позднейшего времени можно упомянуть «Три разговора» Владимира Соловьева, затем «Диалог об искусстве» А. В. Луначарского. Предисловие А. В. Луначарского к его Д. и может послужить исходным пунктом для оценки Д. как жанра. «Диалог дает возможность, — пишет в названном предисловии Луначарский, — объективно изложить ряд мнений, взаимно поднимающих и дополняющих одно другое, построить лестницу воззрений и подвести к законченной идее». Здесь весьма правильно отмечены важнейшие композиционные принципы диалога — отчетливо осязаемая динамичность тематического развития и отдельные этапы этого тематического развития, в к-рые участники Д. должны вносить разнообразие. Художественность Д. и определяется тем, насколько собеседники дополняют один другого в смысле динамической модификации темы, т. е. насколько именно они «нужны» в определенном Д. Как определятельный компонент драматических произведений Д. существенно отличается от Д. как жанра. В диалогическом жанре налицо установка на силу и убедительность высказывания,

на полноту и многообразие развития темы; диалог в драме является средством борьбы между определенными лицами, поставленными в определенное положение самозащиты и нападения. Драматургу важно показать не убедительную жизненность известного строя мыслей как автору диалогического жанра, а субъективное использование некоторой истины определенным героем для защиты или нападения. Собеседники в драме устанавливаются не просто для совместного раскрытия известной мысли, а соотносятся один к другому или как враги, или как сообщники. В драме сквозь реплики, произнесенные участниками Д., мы должны уловить драматическое напряжение, душевное состояние, а в диалогическом жанре собеседники нужны лишь как орудие для развития мысли. Поэтому в Д. могут участвовать схематические «анонимные» А, В, С, а в драме — лишь так или иначе охарактеризованные и «названные» личности. В тех случаях, когда Д. в драме является отвлеченным рассуждением, он нарушает действенность ее и становится как бы инородным телом. Отличительным признаком Д. в драме, кроме того, является неоднородность языка собеседников. Правда, надо оговориться, что в античной и классической французской драме все действующие лица говорят почти одним и тем же языком. Наибольшей индивидуализации достигает язык Д. у Шекспира, в русской литературе — у Островского.

От драматического Д. в свою очередь совершенно отличается Д. как компонент эпического произведения. Собственно с теоретической точки зрения ввод диалога в эпическое произведение разрушает чистую эпическую тональность: сущность эпики в том, чтобы все сообщенное воспринималось как повествование некоего лица — автора; последний предполагается стоящим вне или над событиями; из того, что знает, он может быть раскрывает лишь часть, он — лицо сугубо объективное. Конечно такая объективность — фикция, но восприятие эпического произведения возможно лишь при допущении этой фикции. Поэтому в эпике Д. может играть или по преимуществу характерологическую, или сюжетную роль. Заставляя тех или иных героев говорить друг с другом, вместо того чтобы передавать их разговор от себя, автор может внести соответственные оттенки в такой Д. Тематикой и манерой речи он характеризует своих героев с психической, бытовой и классовой стороны. Известно, что душевный склад человека сказывается в характере его речи: «Человек живет словами, — говорил Лесков, мастер эпического диалога, — и надо знать в какие моменты психологической жизни у кого из нас какие найдутся слова».

Каждый класс имеет свой словарь, свои образы (один словарь у крестьянина, другой — у рабочего, у буржуа). Речь героев Достоевского (упадочников-интеллигентов) — неровная, неуклюжая, то чересчур многословна, как будто ищет и не находит

нужного слова и оборота, то отрывиста и до такой степени кратка, что в словах не укладывается мысль (Переверзев). Язык героев Тургенева изящен, отделан, что характерно для образованных людей его класса. Следует лишь отметить, что недостаточная характерологическая цельность эпического диалога может с успехом восполняться авторскими замечаниями об условиях, в которых происходит разговор, о жестах, производимых собеседниками, и т. п. Такие — условно говоря — эпические ремарки конечно существенно отличаются от ремарок, выполняющих драматический Д., где они являются лишь указателем для режиссера или артиста, но самостоятельной роли не играют. В эпическом произведении они входят полновесными компонентами в художественное целое, как бы восстанавливая нарушенное вводом Д. равновесие между эпической и внеэпической тональностью. Такое нарушение проявляется например во внезапном, как бы немотивированном введении Д. в повествование (напр. у Достоевского, у к-рого Д. иногда вводится по такой схеме: «и сказал такой-то, отвечая...»). Автор оказывается захлестнутым событиями, о к-рых он повествует, вместо того, чтобы противостоять им. Здесь мы переходим ко второй функции эпического Д. — сюжетной. Развивая сюжет частью повествовательно, а частью диалогически, эпик выделяет из целого отдельные сюжетные узлы, выдвигая тем самым некоторые этапы сюжетного развертывания, отмечая особую значимость сюжетных функций определенных персонажей. Сюжетный Д. требует большой «заполненности», одновременного участия нескольких действующих лиц; в этом — его отличие от Д. характерологического, где задача характеристики определенного лица заставляет именно его выдвигать на первый план. Композиционно важным для эпического Д. является самое место, где он поставлен: в зачине ли, в концовке, в нейтрально-описательном окружении и т. п. Так например в произведениях русской натуральной школы, как указывает в своей книге «Этюды о стиле Гоголя» В. Виноградов (издание «Academia», Л., 1926), диалог является сюжетным ключом, т. е. замечается стремление диалогически начинать сюжетное развитие; этот же пример может послужить иллюстрацией сочетания характерологической (ставящей целью создание «типа») и сюжетной функций диалога, которые и вообще могут быть совершенно разобщены лишь чисто теоретически.

Библиография. П. Лит-ра о диалоге — особенно эпическом — чрезвычайно скудна. Так можно назвать: отдельные замечания в статье Ги п и у а В., О композиции тургеневских романов, в сб. «Венок Тургеневу», Одесса, 1919; В о л ь к е н ш т е й н В., Драматургия, М., 1923; изд. 2-е, 1929; Я к у б и н с к и й Л. П., О диалогической речи, в сб. под ред. Шербы Л. В., «Русская речь», Л., 1923; Б а д у х а т ы С. Д., Проблемы драматургического анализа, Л., 1927; Г а б е л ь М. О., Форма диалога в бытине, «Научні записки Наук.-дослідчої катедри історії української культури», 1927, № 6; W o l f H., Dialogues and monologues, N.-Y., 1929.

Л. Зунделювич

ДИАСТОЛА — в античной метрике употребление краткого слога вместо долгого в сильной части стопы, в противоположность систоле (см.). В силлабо-тонической теории Д. называют произношение ударного слога, как неударного, т. е. его атонацию, напр.:

«Час близок; может быть, увя,
 Меня не будет — будьте вы» (Дмитриев).

ДИБЕЛИУС Вильгельм [Wilhelm Dibelius, 1876 —] — современный немецкий литературовед-англист, профессор Берлинского университета. Д. известен как автор капитальных трудов по истории английского романа [«Английское искусство романа» (Englische Romankunst, 2 Bde, 1910, 2 Aufl., 1922); «Чарльз Диккенс» (Charles Dickens, 1916, 2 Aufl., 1926)], а также как автор значительного исследования о культуре современной Англии («England», 2 Bde, 1923). Труды Д. по истории английского романа являются не только вкладом в историю английской литературы — «Englische Romankunst» представляет в то же время интересную попытку конструирования поэтики романа на базе широкого исторического исследования.

«Истинно-глубоко раскрытая история литературы, — писал Д., — должна быть в то же время и поэтикой»; эту точку зрения он и осуществляет в своей работе. Д. конструирует жанр романа в его статическом виде, определяя структурные элементы, входящие в состав каждого произведения этого рода, давая как бы общий тип, модель романа. Полученную структурную схему Д. кладет в основу описания индивидуального мастерства английских романистов XVIII и начала XIX в. Всегда имея в виду изменения общего типа, Д. в своем историческом исследовании дает морфологическую эволюцию жанра на протяжении большой эпохи, конструирует поэтику жанра в его динамике. В структуре романа Д. различает основной план (Grundplan), обработку его (Ausführung) и третий элемент, помогающий созиданию произведения от первичного замысла до последней обработки, — концепцию (Auffassung) автора: сатирическую, морализирующую. В свою очередь эти три основных части многообразны, состоят из различных элементов. Так в основном плане Д. выделяет конструктивные и сюжетные мотивы, в плане обработки: распределение ролей действующих лиц, характеры, приемы характеристики, описание внешности. В план обработки входят существенные элементы — ведение действия и способы изложения (объективные и субъективные элементы). Концепцию автора образуют его воззрения: сатира и дидактика, пафос (с трагическим и трагикомическим), комизм и юмор, чувство природы. «Уже в основном плане, — пишет Дибелиус — выясняется, будет ли автор, по преимуществу, повествовать о событиях или изображать характеры, или, быть может, основным моментом романа будет какая-нибудь проблема, эстетическое построение или еще что-нибудь. Если один из признаков преобладает, роман

может быть отнесен к определенному жанру: он становится авантюрным романом или романом характеров или идейным романом и т. п.». Преобладающий признак воплощается в конструктивном мотиве, который является опорой конструкции всего романа, «как колонна является опорой свода». Характеры действующих лиц и распределение ролей между ними — следующие существенные элементы произведения. Описание технической стороны в структуре романа проведено Д. со всей тщательностью и многогранностью.

Наиболее существенное в поэтике Д. — понятие основного плана. Вследствие формального понимания связи конструктивных мотивов и характеров действующих лиц, понятие это оказывается недостаточно выясненным.

Несмотря на то, что Д. отмечает отличие характеров в основном плане, отмечает их, решающее подчас, значение для определения лит-ого типа произведения, в своей поэтике он рассматривает построение характеров в отрыве от конструктивных и сюжетных мотивов (характерно напр., что у него вовсе отсутствует понятие композиции). Он изучает лишь статическое распределение ролей и исключительно в свете традиции, с формальной точки зрения, только как технику романа, а не как естественное осуществление в сюжете тех потенциалов, которые заложены в него социальной средой. В «Englische Romankunst» Д. несколько отступает от уставовленных приемов формального метода, вводя в структуру романа такие неформальные элементы, как характеры и воззрения автора. Но эти отступления не меняют метода работы в его существе, последний остается не чем иным, как описанием формальных признаков произведения, описанием техники, не осмысленной социологическим эквивалентом. В самой ткани романа Д. наблюдает «любопытный контраст между объективной и субъективной манерой изложения», когда, с одной стороны, автор стремится к тому, чтобы создать возможно более сильное впечатление объективной реальности изображаемых событий и в то же время вводит в изложение субъективный элемент, поскольку выступает при случае с сатирическими замечаниями, моральными комментариями, философскими рассуждениями и т. д. В этом, в действительности не существующем, контрасте нетрудно видеть тот же разрыв органической ткани романа, какой мы наблюдаем в разрыве между конструктивными мотивами и характерами. Так обр. в построении Д. структура романа теряет присущую ей органичность и становится механическим соединением отдельных составных частей.

Установление морфологической эволюции и классификации романа — конструирование поэтики жанра в его динамике — является целью исторического исследования Д. Д. различает два основных конструктивных



D. DIDEROT.

типа романа: роман приключений (типа Дефо) и роман характеров (типа Ричардсона), т. е. авантурный и психологический виды. Эти основные типы, сохраняясь на протяжении всей эпохи, обнаруживают тенденцию к объединению и вступают друг с другом в сложное взаимодействие. Тем самым возникают новые жанры, которые представляют так. обр. ответвления от основного типа. Таковы: романы — сенсационный, криминальный, социальный, идейный и т. д. В романе приключений доминирующим элементом в основном плане романа является напряженное действие, все остальное — характеры, сатира, описания природы, изображения среды — имеет лишь побочный интерес. В центре романа — полная приключений жизнь человека. Зарисовка характера этого человека не является существенной. В основе романа приключений лежит плутовская новелла. Герой романа — большей частью человек низкого происхождения; и не добродетельный герой, а противоречивый характер. Излюбленный конструктивный мотив — путешествие, полное приключений, тайн, интриг. Оно и ставит героя в самые разнообразные положения, сталкивает его с разными людьми и, тем самым, дает возможность широкого бытового, большей частью резкого реалистического и сатирического описания. Яркий образец этого типа — «Робинзон Крузо» Дефо. Роман психологического жанра изображает личность героев. Автор прежде всего творит человеческие образы, а сюжет служит лишь тому, чтобы дать персонажам возможность проявить себя. Яркий пример этого типа — «Кларисса Гарлоу» Ричардсона. Основное различие между Дефо и Ричардсоном, между обоими жанрами, по мнению Д., заключается в том, что «Дефо описывает историю человеческих действий, Ричардсон — историю человеческих чувств». Д. сближает этот психологический жанр с французским сентиментальным романом. Герой произведений этого рода — добродетельный человек, он рисуется в романе в узком, большей частью, семейном кругу. Излюбленный конструктивный мотив романа — творчество характера и контраст его с окружающей средой, излюбленная форма — роман в письмах с простым и замедленным действием. На протяжении всей работы Д. подчеркивает, что в истории развития романа можно наблюдать проникновение элементов одного типа в другой. Так Фильдинг, продолжая традицию романа Дефо, воспринимает многие приемы характеристики действующих лиц у Ричардсона, сообщает авантурному роману сильный конструктивный мотив, стройную группировку ролей — черты, присущие психологическому жанру. А. Радклиф и Вальтер Скотт вводят пафос в авантурный роман, его сатирические черты авторы социального романа осложняют социальной проблемой и т. д.

Несмотря на ряд правильных исторических наблюдений классификация романа у Д. неубедительна. На ней лежит печать все

того же формально-механистического понимания структуры произведения. Так неверно деление на основные типы по тому признаку, что в одном изображаются человеческие действия, в другом — человеческие чувства. Действие и чувство, представляя собой неразрывное психофизиологическое единство в реальной жизни, представляют такое же единство и в художественном образе-характере. И если мы, разделяя условно человеческую жизнь на внешне-реальные действия и внутренние переживания, указываем на преобладание в художественном образе одного момента над другим, то это лишь служит определению социально-психологического характера образа, определению социального генезиса творчества; в свете этого генезиса только и возможно выяснение той или иной, конструирующей жанр, доминанты произведения. Ни Дефо, ни Ричардсон, ни один из английских романистов не рассматриваются Д. в какой-либо связи с той социальной базой, на которой творчество каждого из них выросло. Это постоянное отсутствие социологического эквивалента сильно обедняет монографию Д. вообще, в частности исключает возможность правильной классификации исторических и социально обусловленных лит-ых форм. В классификации Д. отсутствует определение стиля произведений, между тем определение это является признаком необходимым, хотя и недостаточным, в делении произведений на жанры (см.). История английского романа остается у Д. историей имманентного развития литературных форм. В этом основной недостаток как всей работы вообще, так и в частности его теоретических выводов. Основное значение «*Englische Romankunst*» — в богатстве описательного материала.

В монографии о Диккенсе Д. перешел к социологическому методу. Творчество Диккенса рассматривается им в связи с экономической и культурой Англии 30—40-х гг. Эта связь показана не только в определении общественных взглядов самого Диккенса, но и в тематике, а подчас и в особенностях художественной формы романов Диккенса. Динамика его творчества рассмотрена в связи с экономической и общественной динамикой: ростом фабричных городов, развитием рабочего класса, обострением классовых борьбы, наконец дана блестящая характеристика Диккенса как художника английской мелкой буржуазии. Исключительно богатая наблюдениями работа Д. о творчестве Диккенса сильно испорчена проповедью мирного сотрудничества классов, выдающей буржуазную сущность западно-европейского «социологизма».

Библиография: I. Пом. об означенных трудах Д. автор сочинения «*John Cargrave u. d. eng. Schriftsprache*», целого ряда статей по истории английской лит-ры и культуры. *Wir, Akademiker, und das neue Deutschland*, Berl., 1927. На русский язык переведены — глава из его «*Englische Romankunst*» (Морфология романа) и глава из книги о Диккенсе «*Лейтмотивы у Диккенса*» в сб. «*Проблемы литературной формы*», Л., 1928 (здесь же и список трудов Д.).

II. Шор Р., Рецензия о монографии Дибелиуса о Диккенсе в «*Печати и революции*», 1924, кн. IV. М. Юмичев

ДИВАН [соб. «счетная книга, канцелярия»] — в языках Ближнего Востока — собрание лирических стихотворений одного поэта или группы их, объединяемой по какому-нибудь признаку (напр. «Диван племени Хузайль»). Стихотворения располагаются в алфавитном порядке их рифм (см. «Поэтика», раздел «Арабская поэтика»).

ДИВИЛЬОВСКИЙ Анатолий Авдеевич [1873—] — современный критик-коммунист. Р. в г. Лохвицы, Полтавской губ., в семье врача. В революционном движении — с 1897, был в ссылке, сидел в тюрьмах. Печататься начал в 1901 («Мир божий»). Участвовал в журналах: «Правда», «Современная жизнь», «Современный мир», «Вестник воспитания» и др., в коммунистическом журнале «Demain» (Женева, 1917—1918), с Октябрьской революции принимает участие в «Правде», «Бедноте», с 1921 — в журналах «Печать и революция», «Новый мир», «На лит-ом посту», «Красная новь», «Книга и революция» и др. В коллективной «Истории русской литературы XIX века» (изд. «Мир», 1909—1912, под ред. Овсяннико-Куликовского) Д. поместил ряд статей: о В. А. Слепцове, Аполл. Н. Майкове (т. III), С. Я. Надсоне (т. IV). По своему критическому методу Д. — марксист.

Библиография: III. Перечень работ Д. см. в кн. Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, ред. Н. К. Пискарева, изд. 4-е, Гиз, М., 1928.

ДИДАКТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА (от греч. *didaskhein* — поучать) — условное обозначение весьма многообразных лит-ых жанров, вводящих нелитературный (философский, богословский, научный, практические-моральные и т. д.) материал в обычные формы художественно-словесного творчества. Традиционное определение Д. л. как «формы художественного творчества, имеющей целью поучать, показать полезность какого-либо предмета или популяризировать отрасль какой-либо науки», несколько суживает границы понятия, выводя за пределы его, с одной стороны, формы так наз. описательной (см.), или дескриптивной поэзии, с другой — формы тенденциозной и агитационной лит-ры (см.), в действительности тесно связанные и часто сливающиеся с формами собственно Д. л. Включение Д. л. в область художественно-словесного творчества предполагает наличие в ней эстетического оформления, воспринимаемого, как таковое, и производителем и потребителем Д. л. Поэтому ни дидактический материал, поданный без эстетического оформления (напр. современные формы научного произведения), ни лит-ые формы, преследующие другие (напр. мнемотехнические) цели (рифмованные правила грамматики, катехизисы и т. п.) не входят в понятие Д. л.

Формы Д. л. особенно продуктивно представлены, с одной стороны, в специфических культурах Востока, античного мира и европейского средневековья; именно на почве этих культур создаются канонические формы Д. л. — дидактический эпос, фабульный

и бесфабульный, малые фабульные жанры (притча, басня, аполог), дидактическая лирика — различные формы изречения. Возможность эстетического оформления такого своеобразного материала, как агрономия («Труды и дни» Гезиода, «Георгики» Вергилия), космогония («De rerum natura» Лукреция), философия (Парменид и др.), астрономия (Арат), поэтика («Ars poetica» Горация) свидетельствуют о недостаточной дифференцированности различных форм идеологии, следовательно отображают сравнительно малую дифференциацию производственных отношений и процессов: синкретизм науки и искусства — характерный признак этих культур.

С другой стороны, преобладание дидактических форм наблюдается в словесно-художественной продукции некоторых группировок, к-рые можно признать на первый взгляд чисто идеологическими, — религиозных сект, лит-ых школ. Исключительно дидактический характер носит лит-ра раннего буддизма и христианства, лирика суфиев и вообще мистиков Востока и Запада, пуритан и пиеетистов; явно преобладает Д. л. в эпоху реформации и контрреформации. Анализ исторической обстановки, сливающей с периодом расцвета Д. л., ее характера (преобладание практической морали), особого значения в ней форм сатиры (см.) и риторик и (см.), сближающих ее с агитационной и тенденциозной лит-рой (ср. сатирическую *Narrenliteratur* реформации), риторический характер лит-ой продукции раннего христианства, мрачный пафос пуританской дидактики (Бэньян, Мильтон), чувственность и сентиментальность пиеетистов — все это раскрывает связь роста дидактической продукции с борьбой за определенные идеологии и лежащие в их основе реальные интересы. Именно в эпохи обострения борьбы за эти интересы и выступает Д. л. как прямое орудие пропаганды, защиты и нападения.

Поэтому-то вполне реальные причины — борьба за классовую аристократическую культуру, кодификация и охрана ее, с одной стороны, нападение на старые устои, в частности на церковное мировоззрение, с другой, — лежат в основе и, казалось бы, чисто подражательного явления — расцвета Д. л. в эпохи классицизма и просвещения XVII—XVIII вв. (Буало, Делиль, Поп, Дидро, Руссо, Сен-Ламбер, Ломоносов, Херасков, Сумароков и др.).

Поэтому и расцвет в известные эпохи Д. л., типологически совершенно тождественной с описанными выше формами, невозможно связать с выступлениями лит-ых или религиозных группировок, тогда как совершенно четко выступают лежащие в его основе явления классовой борьбы: таков, напр., подъем дидактической продукции в XIV—XV вв., отражающей энергичное наступление городского сословия на старую феодальную культуру. Разумеется, явления второго типа можно наблюдать

и в мало дифференцированных культурах; и такие явления, как расцвет Д. л. в греческой лит-ре VII—VI вв., в римской лит-ре I в., современными исследователями ставятся в связь с крупными экономическими и социально-политическими сдвигами в соответствующие эпохи.

Специфическая установка Д. л. — «*miscere utile dulci*» — ставит ее перед разрешением ряда своеобразных стилистических задач, определяющих ее оформление. Это, прежде всего, колебание между большими формами, допускающими всестороннее обсуждение предмета, и малыми формами, допускающими мнемотехническое заострение темы. Это, далее, искания фабульной формы: отсюда — тяготение Д. л. к аллегорическому выражению, позволяющему подавать динамически (путем введения фабульной интриги, драматического конфликта и т. п.) в сущности статический материал.

В области внешнего оформления — *Vortrag* — можно отметить в Д. л. преобладание торжественной периодической речи, обильной философскими и научными терминами и соответствующей важности трактуемого предмета. Однако формы фабульных дидактических жанров (басня, моралита и т. п.) допускают и введение сниженных житейски-речевых форм выражения.

Р. С.

ДИДЕРИХ Франц [Franz Diederich, 1865—1921] — немецкий социалистический поэт и журналист. Еще молодым студентом примкнул к социал-демократии во время действия закона против социалистов, состоял редактором ряда рабочих газет и часто сидел в тюрьмах; затем работал в просветительных организациях соц.-дем. партии и с 1914 до смерти редактировал в духе реформизма отдел фельетона берлинского «*Vorgwärts*». Как поэт Д. теснее всего был связан с мелкобуржуазной интеллигенцией периода раннего натурализма, наложившего печать на все его творчество. Д. по преимуществу лирик (сборники «*Die Hämmer dröhnen*», «*Worpsweder Stimmungen*», «*Die weite Heide*», «*Kriegssaat*»). Но особенно популярна его антология революционной и рабочей, гл. обр. немецкой, поэзии «*Von unten auf*» [1910; 3-е изд., 1928].

Библиография: Избранные стихи с биогр. очерком «*Jung-trendig Volks*», Berlin, 1925.

ДИДРО Дени [Denis Diderot, 1713—1784] — французский философ и писатель, основатель знаменитой «Энциклопедии» (см.). Вместе с Вольтером, Руссо, Монтескье, Даламбером и др. энциклопедистами Д. был идеологом третьего сословия и создателем тех идей просветительного века, которые подготовили умы к Французской революции. В своих философских воззрениях он был материалистом. Отрицал дуалистическое учение о раздвоении материального и духовного начала, признавая, что существует только материя, обладающая чувствительностью, а сложные и разнообразные явления — лишь результат движения ее

частиц. Человек представляет собою только то, что из него делают общий строй воспитания и смена фактов; каждое действие человека есть акт, необходимый в сцеплении актов, и каждый из этих последних так же неизбежен, как восход солнца. Этим учением Д. наносил удар идее откровения, на к-рой держалась власть католического духовенства, отнимал у римской церкви право толковать волю бога, цель мироздания, право награждать и карать людей за их поступки и дал мощный толчок изучению природы, развитию естествознания. По своим политическим воззрениям Д. был сторонником теории просвещенного абсолютизма. Подобно Вольтеру он не доверял народной массе, неспособной, по его мнению, к здравым суждениям в «нравственных и политических вопросах», и считал идеальным государственным строем монархию, во главе к-рой стоит государь, вооруженный всеми научными и философскими знаниями. Д. верил в благотворность союза монархов и философов, и подобно тому как его материалистическое учение было направлено против духовенства и имело целью передать власть над «душами» философам, так его просвещенный абсолютизм стремился передать этим же философам власть государственную. Известно, чем закончился союз философов и монархов. Последние ухаживали за первыми, но первые не оказали реального влияния на практическую политику просвещенных деспотов. Когда Д. приехал в Петербург по приглашению Екатерины II, она обласкала мыслителя, беседовала с ним целыми часами, но скептически отнеслась к проектам «Дени Первого» об уничтожении роскоши при дворе и обращении освободившихся средств на нужды народа, так же как к его проектам о всеобщем бесплатном обучении. Знаменитый философ получил от Екатерины крупную сумму денег за свою библиотеку, причем она была оставлена в его распоряжении и Д. выплачивалось определенное жалование за заведывание этой библиотекой. А в России в это время продолжали процветать крепостное право, батоги, преследования сектантов.

Идеологом буржуазии Д. является и в своих лит-ых произведениях. Он продолжил во Франции путь буржуазно-сентиментальной драме, уже раньше зародившейся в Англии (Лилло, Э. Мур, Камберленд и др.). В 1757 появилась его первая пьеса «Побочный сын» (*Un fils naturel*), а в следующем году другая — «Отец семейства» (*Père de famille*). Самое заглавие обоих произведений указывает на то, что их сюжетами послужили семейные отношения. В первом Д. защищал права незаконнорожденных детей, во второй — права сына выбирать себе жену по указанию сердца, а не отца. В рассуждениях, сопровождавших эти пьесы, Д. устанавливает новый вид драматического искусства, который он называет «серьезным жанром». Классический театр проводил

строгое разделение между трагедией, жанром, существовавшим для возвышенных и героических тем, для изображения высшего сословия, с одной стороны, и комедией с будничными темами и героями из простых сословий — с другой. Самый факт установления среднего между трагедией и комедией жанра, к-рый получил впоследствии такое распространение под именем драмы, свидетельствовал о том влиянии, к-рое оказывала буржуазия на развитие литературы. «Серьезный жанр» снимал границы, отделявшие аристократические классы от низших, возвышенные чувства от будничных. Право на трагическое перестало быть исключительным правом придворного общества. По учению Д., трогательные и возвышенные чувства можно найти и у бедняка. С другой стороны, забавное и смешное не чуждо и придворной аристократии. Если буржуазия стремилась разрушить сословные перегородки между собою и привилегированным дворянством, то Д. разрушал сословные перегородки в лит-ых жанрах. Отныне трагедия становилась более очеловеченной. Все сословия могли быть представлены в драматическом произведении. Вместе с тем рационалистическое построение характеров уступило место реальному изображению живых людей. Чувствительность и нравоучение — основные черты нового жанра, вопросы семьи и морали — его главные темы, добродетельные буржуа, бедняки и крестьяне — преобладающие герои. Новый жанр вполне соответствовал задачам просветительного века, театр стал проводником освободительных идей, вернулся к человеческой природе, отменил все условности, этикет, торжественный стих и высокий стиль классического направления, отвечая вполне вкусам буржуазии, к-рая не имела героических предков и воспоминаний, любила семейный очаг и жила в атмосфере своих будничных забот.

Эти же взгляды — верность природе, непригодность классических условностей и важное значение нравоучительного элемента в искусстве — Д. отстаивает и в качестве критика и теоретика искусства. Он писал не только о лит-ре, но и об изобразительных искусствах («Салоны») и об искусстве актера («Парадокс об актере»). В своих «Салонах» он сблизил живопись и скульптуру с лит-рой, требовал «нравственных картин» и рассматривал изобразительные искусства как своеобразное средство воздействия на умы. «Парадокс об актере» до сих пор не утратил своего значения по богатству и оригинальности мыслей. Д. — враг актерской теории «натура». Актер должен играть обдуманно, изучив природу человека, неуклонно подражая какому-нибудь идеальному образцу, руководимый своим воображением, своей памятью, — такой актер будет всегда равно совершенен: все у него размерено, соображено, изучено, приведено в стройный порядок. «Власть над нами принадлежит не тому, кто в экстазе,

кто — вне себя: эта власть — привилегия того, кто владеет собой».

Если драмы Д. сохранили только исторический интерес, то более счастливым оказался Д. в своих повестях. В них он удачнее проводит то положительное, что внесли идеологи буржуазии в литературу. Здесь ярко выражена зависимость героя от среды, их связь и взаимодействие: герой вставлен в рамки бытовых условий, и человеку вообще, человеку рационалистически, отвлеченно построенному классицизмом, противопоставляется общественный тип, живой образ, озаряющий смысл целой эпохи. Из беллетристических произведений Д. наибольшей известностью пользуется «Жак Фаталист» (*Jacques le fataliste*, 1773) и в особенности «Племянник Рамо» (*Le Neveu de Rameau*, 1762, посмертн.), лучшее из его художественных произведений. «Жак Фаталист» — повесть о страстях и приключениях двух приятелей, в к-рую автор вставил ряд эпизодов. Здесь выведена вереница характерных фигур того времени, подвергнуты критике распушенность, эгоизм, бессодержательность, мелочность и отсутствие глубоких интересов в так наз. обществе; этому последнему противопоставляются примеры добродетели, искренности и чувствительности — качества, обретенные Д. в буржуазной среде. Рамо, герой другой повести, талантливый циник, одновременно отталкивающий своей беспринципностью и привлекающий своими парадоксальными суждениями. В его лице Д. воплотил все отвратительное, что таилось в недрах старого общества. Рамо — это накипь, образующаяся на поверхности моря, взволнованного идейными бурями, в эпоху начавшейся ликвидации остатков дворянско-церковного господства. Это — муть, поднимающаяся со дна, когда свежая струя ворвалась в застоявшиеся воды, когда дрогнул и заколебался в своих основах старый мир со связанными с ним понятиями. Рамо легко переходит от раболепия к наглости, он — не просто негодяй, он — виртуоз клеветы и обмана, он наслаждается бессилием честных людей в их борьбе с негодьями и испытывает что-то вроде художественного наслаждения, нападая на слабые, уязвимые стороны просветительной философии, любит свою удобную позицию циника и беззастенчивостью нахала, к-рая позволяет ему легко и искусно проникать в лазейки, случайно образовавшиеся во время сложной социальной борьбы, есть и пить не без приятности и проводить время в праздности. Рамо отрицает всякую мораль — не только те устои, на к-рых держалось старое общество, но и новую, возникшую вместе с ростом буржуазии. Он враг всякой организованной общечеловечности, типичная богема, индивидуалист, к-рого возмущает всякая дисциплина, всякое насилие над личностью. И тем не менее в Рамо есть нечто от самого Д., именно огромный запас жизненных сил, могучее чувство природы, естественное ощущение своего «я» — то, что являлось существенным элементом в

учения энциклопедистов. Д. в конце концов готов в одном пункте признать его правым: «самое главное, чтобы вы и я существовали и были сами собою, а все прочее пусть идет, как может». Следует указать также на повесть Д. «La religieuse» (Монахиня), где изображены развращенные нравы женского монастыря. Рассказ ведется от лица молодой девушки-послушницы, непонимающей того, что она переживает. Тонкое сочетание чувствительности, смелого натурализма и психологической правды делает «Монахиню» одним из лучших произведений французской прозы XVIII в. Благодаря своей остро проведенной антиклерикальной тенденции «La religieuse» является великолепным образцом антирелигиозной пропаганды XVIII в.

Оригинален и стиль Д. Наиболее живой, подвижный ум среди просветителей XVIII в., легко и быстро улавливающий не только общие понятия и формы вещей, но и своеобразие их оттенков, быстро реагирующий на все и мыслью и чувством, Д. пишет с большей эмоциональной выразительностью и конкретностью, чем Вольтер. Язык последнего более отточен и сух, менее периодичен, чем речь Д., к-рая однако не столь распылчата и ораторски-патетична, как слог Руссо. Д. принадлежит к числу тех цельных натур с законченным мирозерцанием, к-рые не могут ограничить свой кругозор какой-нибудь специальностью или частными проблемами. Он обладал широким и всесторонним образованием, солидными знаниями в области и философии и естествознания, социальных наук, лит-ры, живописи, театра и т. п. Его величайшим подвигом было создание «Энциклопедии», первый том к-рой вышел в 1751 и к-рая с перерывами издавалась в течение двадцати лет. Во всех ее статьях чувствуется влияние мысли Д. — идеолога воинствующей буржуазии, захватывавшей в свои руки торговую и промышленную жизнь страны, писателя, окрашивавшего умонастроением тогдашнего передового класса все разнообразные темы, к-рых он касался.

Библиография: I. Собр. сочин. Д. в 20 тт. Ассеза и М. Турне вышло в 1875—1877. Сборник избр. сочин. (Œuvres Choies, édition du centenaire), в 1884. Русск. перев. особенно многочисленным в XVIII в.: «Les Bijoux indiscrets» (Нескромные самошеты), 1748 и «La religieuse» (Монахиня), 1760. Из позднейших надо отметить: Романы и повести, перев. В. Зайцева, 2 тт., СПб., 1872 (уничтожено цензурой); Издания Рамо, изд. Чудино, в «Библиограф. указат. и вост.», СПб., 1883; То же, в серии «Русск. класс. биб-ли А. Чудинова», сер. II, в. XVIII, СПб., 1900; Монахиня, изд. «Атеист», М., 1929.

II. Морьян Дж., Дидро и энциклопедисты, М., 1882; Весселовский А. А., Дени Дидро, «Вестник Европы», 1884, X—XI (и в «Взглядах и характеристиках»); Визъбаев В. А., Дидро в Петербурге, СПб., 1898; Луи-пол И., Дени Дидро, М., 1924; Розенкранц, Diderot's Leben und Werke, 1866; Collignon, Diderot, sa vie, ses ouvrages, sa correspondance, 1895; А. Везекс-Лавигне, Diderot et la société du baron d'Holbach, 1875. Кроме того, характеристика Д. дана: Sainte-Beuve, Portraits littéraires; Карлевал, Critical and historical essays, русск. перев., М., 1878; Dubois-Reymond, Zu Diderot's Gedächtnis, 1884; Scherer E., Diderot, 1880; Busnelli M. D., Diderot et l'Italie, 1925; Ledieu P., Diderot et Sophie Volland, 1925; Palache J. G., Four novelists, Crébillon, Laclou, Diderot, Restif de la Bretonne, N.-Y., 1926.

И. С. Ковалев.

ДИЕРКС Леон [Léon Dièrx, 1838—1912] — один из последовательных продолжателей

Леконт де Лилля и самый характерный представитель парнасской (см.) школы. После смерти Малларме, в 1898, молодежь удостоила его звания «принца французских поэтов». Та четкость формы и восприятия жизни, к-рым так стремились парнасцы, Диерксом усвоены особенно удачно, но они зачастую обретают у него характер внешнего приема: ему не хватало ни широты размаха, ни поэтической глубины. Гордый пессимизм и безысходное отчаяние характеризуют его как интеллигента безвременья 80-х и 90-х гг. Наибольшее значение имеет его первый сборник «Les lèvres closes» [1867], после — «Paroles du vaincu» [1871]; творчество Диеркса за весьма малым исключением исчерпывается перепевами его первых юношеских стихов.

Библиография: Poèmes et poésies, 1864; Les lèvres closes, 1867; Les Paroles du vaincu, 1871; Le Rencontre, drame poétique, 1875; Les Amants, 1879; Поэтическое собрание сочинений, в 2 тт., Lemerre, P., 1896.

ДИЗРАЭЛИ Бенжамин, впоследствии лорд Биконсфильд [Benjamin Disraeli, lord Beaconsfield, 1804—1881] — английский



романист и крупный политический деятель Англии, один из представителей «социального романа». Предки его — испанские евреи, бежавшие в Англию от инквизиции. Отец — Исаак Дизраэли — писатель и библиофил. Д. учился под руководством отца. В 1821 поступил практикантом к адвокату и сразу обнаружил блестящие дарования. Рано увлекся литературой. Вслед за незавершенным романом «Ayemtes Papillon» написал «Vivian Grey» [1828]. Это — история светских и политических похождениях молодого честолюбца. Литературный успех открыл перед Д. двери великосветских салонов, где он учился политической интриге и находил материал для романов. Ясный практический ум, находчивость, остроумие, неотразимая личная привлекательность, честолюбие и железная настойчивость помогают Д. завязать связи в высших сферах; путешествия на Восток (Турция, Малая Азия, Палестина) обогащают его воображение, расширяют кругозор, а

выгодная женитьба навсегда освобождает от денежных затруднений. После четырех неудачных попыток пройти в парламент (сначала как либерал, опираясь на О'Коннелля) Д. меняет программу и в 1837, наконец, избирается от партии тори. В парламенте произносит нашумевшие в свое время речи за чартистов, группирует вокруг себя земельную аристократию, являясь душой партии «Молодая Англия»; затем — лидер оппозиции, в 1852 — министр, в 1868 — премьер. Дизраэли — характерная фигура карьериста-империалиста прошлого века. В своих лит-ых произведениях, отмеченных байронизмом, он развил теорию «героя», к-рому «все позволено». Неслучайным является совпадение имен персонажей у Д. и О. Уайльда (ср. «Вивиян Грей» и «Дориан Грей» и т. п.). Часто романы Д. портретны: он изображал в них самого себя и других политических деятелей, что вызывало сенсацию.

Свою литературную работу в ее лучшей части Д. сделал средством пропаганды своих социально-политических взглядов. Первый его социальный роман «Coningsby or the New Generations» [1844] провозглашает идеалы «Молодой Англии» — объединение всех социальных слоев нации в лоне эстетизированной государственной церкви под отеческим попечением земельной аристократии, омоложенной слиянием с новым классом промышленников, и под высшим протекторатом природного отца нации — монарха. Второй социальный роман Д. — «Sybil, or the two Nations» [1845] — пытается разрешить проблемы, заостренные чартистским движением. Автор предлагает религиозно-моральный и социально-политический союз между «двумя нациями» — между классами — правящими и производящими.

Следующий роман Д. — «Tancred, or the new Crusade» (1847, русск. перев. в «Неделе», 1878, № 8 — 10), полный экзотики, является пропагандой английского империализма, шествующего под знаменем креста и полумесяца.

Исторический роман «Algo» посвящен еврейскому вопросу. Изображая лжемессию XII века, автор выступает своеобразным палестинофилом. Это произведение было впоследствии использовано сионистами в целях пропаганды.

Библиография: I. Произведения Д. (кроме указанных в тексте), романы: The Adventures of Captain Popanilla, 1832; Contarino Fleming, a pseudological autobiography, 1832; Henriette Temple, 1837 (русск. перев. в 6 книгах, СПб., 1859 и СПб., 1867); Endymion (три русск. перев.: СПб., 1880; СПб., 1881, изд. 2-е, Н. Аскарянова, 3 тт.; первая в журн. «Дело», 1881, I—II); Lothair (перев. на русск. яз. в «Заре», 1870, №№ 6—12 и отд. в 3 ч., СПб., 1871, под заглавием «Римские пролеги»); Собрание романов Д. издано в Лондоне в 1891, в 11 тт.; Selected speeches of the late Right Hon. the Earl of Beaconsfield, 2 vv., Keibel, L., 1882; Home letters, written by the Earl of Beaconsfield 1830—1831, L., 1885; Correspondence with his sister, изд. Ralph Disraeli, L., 1886; трактат Vindication of the English Constitution.

II. Disraeli's opinions, political and religious, 1852; O'Connor T. P., Life of Lord Beaconsfield, 1879; Brandes G., Lord Beaconsfield, a Study, 1880 (русск. перев. в Собр. сочин. Брандеса, т. XV, изд. «Просвещение», СПб., 6-го года издания); Вагнер, Disraeli's romantic Imperialism, 1882; Ewald C., The R. H. Benjamin Disraeli and his Time, 2 vv., 1883; Keibel T. E., Life of Lord Beaconsfield, 1888; Troude J. A., Lord Beaconsfield. A Biography, 1890; Harrison F.,

Disraeli's place in Literature, 1894; Gorst H. E., The Earl of Beaconsfield, 1900; Fraser J. A. L., Disraeli, 1901; Vogé Eug., Les romans de Disraeli, «Revue des Deux Mondes» 1-е mai 1901; Courcelle M., Disraeli, 1902 [по названной книге, с очень сочувственным отношением к Д., составлена биография Д. (с крупными ошибками) Пименова, Политические вожди современной Англии, СПб., 1904]; Meunell W., Benjamin Disraeli, 2 vv., 1903; Вудс I., Studies in contemporary biography, L., 1903 (русск. сокращенный перев. В. Держинского в книге «Выдающиеся английские деятели. Характеристики Брайса», СПб., 1904); Villari I., La Vita di B. Disraeli, 1911; Maurois André, Disraeli, P., 1927.

III. Arjo hn Lewis, Disraeli Benjamin, Earl of Beaconsfield. Memorable men of XIX cent., v. 11, Chronological list of works, 1881.

Е. Корнеева

ДИН Айзик-Меер [1814 — 1893] — еврейский писатель. Автор свыше 300 рассказов и новелл, пользовавшихся в 60 — 70-х годах XIX века огромной популярностью и расходившихся в огромных для того времени тиражах. Поборник «просвещения», он ратует в своих произведениях за реформу быта и за торжество «добрых» буржуазных начал. Д. создал своеобразный жанр новеллы, сочетавшей мещанскую мораль еврейских традиционных «проповедников» («magid») с сюжетикой европейского «лубка». В некоторых своих произведениях Д. дает характерные бытовые зарисовки, предвосхищая реализм еврейских классиков.

Библиография: II. Reissn L., Lexikon fun der jidischer literatur, B. I, 2 Aufl., Wilno, 1926, SS. 711—734; Weisreich M., Bilder fun der jidischer literaturgeschichte, Wilno, 1928, SS. 292—329; Niger S. Ch., Dos naje lebn, 1923, V; Ц и н б е р г С., «Евр. энциц.», т. VII, стр. 189—191. А. Г.

ДИКИЙ — см. «Украинская лит-ра».

ДИККЕНС Чарльз [Charles Dickens, 1812 — 1870] — английский писатель. Эпоха, когда творил Д. (ее обыкновенно называют викторианской, по имени долго царствовавшей английской королевы), часто характеризуется как мирная, органическая, устойчивая. Это однако совершенно неверно. На ее заре разразились потрясающие грозы чартизма, вся она проходила под знаком сильной классовой борьбы, представляла собой постепенный переход на капиталистические пути и ознаменовалась процессом быстрого обогащения господствующих классов Англии, путем развития промышленного, торгового-колониального и финансового капитализма, одержавшего победы ценою низвержения в ад низеты значительного количества мелкой буржуазии и тяжелой эксплуатации пролетариата.

Капитализм сам нес с собою новое политическое устремление, так наз. либерализм. Английский либерализм включал в себя некоторое расширение конституции в демократическом смысле, некоторый, впрочем больше кажущийся, гуманизм, в особенности свободу торговли, с к-рой сопрягалась известная свобода личности, слова, собраний, организаций и т. п. Некоторое время английские либералы считались чуть ли не авангардом европейского человечества, носителями самого передового и благородного миросозерцания.

Но даже узколюбые враги либерализма — консерваторы, тори — партия, отстаивавшая старую Англию ради тех неограниченных привилегий, к-рыми землевладельцы в ней

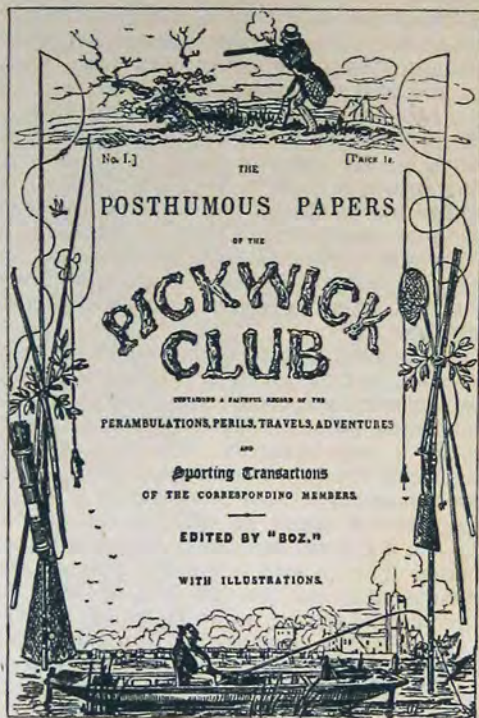
пользовались, — умели бить либералов по чувствительным местам; они указывали на их лицемерие и подчеркивали то новое, более жестокое зло, которое принес с собой капитализм. На этой почве выросла, между прочим, оригинальная фигура Карлейля, а также Дизраэли [(см.) позднее — лорд Биконсфильд] — одновременно вождь тори, многолетний министр Англии, страшный соперник руководителя либералов, Гладстона, и романтический писатель, некоторыми сторонами своих беллетристических произведений родственник Д.

Но в гораздо большей мере, чем консерваторы, критиковали либерализм рабочие круги. Отсюда выросла колоссальная фигура одного из величайших социалистов-утопистов — Роберта Оуэна. Отсюда выросло чартистское движение. Мелкая буржуазия испытывала на себе тяжелые удары роста капитализма. Она не могла однако сочувствовать и тори с их застойными идеалами, в значительной степени порабоцавшими личность слабого, врагам того просвещения, к которому лучшая часть мелкой буржуазии стремилась. Наконец, мелкой буржуазии были заказаны пути и к союзу с рабочим классом, с его чартистским или социалистическим авангардом. Ведь мелкие буржуа оставались собственниками, в головах которых социализм никак не укладывался, и обывателями, отнюдь не обладавшими революционной решимостью.

Мелкая буржуазия переживала однако весьма тяжелую трагедию. С одной стороны, рост богатства в Англии тянул талантливую и деляческую часть мелкой буржуазии вверх ко всяким формам карьеры, обогащения, славы. Идея свободы, которую защищали либералы, идеалистически скрашивала тот социальный подкуп, к-рым привлекал к себе капитализм отдельные элементы мелкой буржуазии. Но вся мелкобуржуазная масса разорялась — разорялся средний и мелкий торговец, разорялся ремесленник. Старая устойчивая мещанская жизнь быстро уходила в прошлое. Это ухудшение положения тысяч и тысяч семейств, эта частая их пролетаризация заставляли лучших людей из мелкой буржуазии горячо сочувствовать страданиям бедноты вообще и ожесточали их против капитализма, железной пятой своей раздавливавшего их существование.

Страдания наиболее чутких, наиболее уязвимых по самой тонкости своей нервной структуры представителей мелкобуржуазной интеллигенции были велики. Часто этот слой видел бессмысленность каких бы то ни было своих усилий к улучшению положения. Вместе с тем, однако, блистательное развитие капитализма внушало какие-то надежды, питало, выражаясь термином Д., «большие ожидания в отдельных сердцах». Да, наконец, редко кто, обладая достаточной жизненной силой, позволяет социальной скорби целиком заполнить себя, довести себя до мрачной резиньяции, сумасшествия

или самоубийства. Если нельзя было отдалиться чересчур уже беспочвенным надеждам, то надо было как-то смягчить остроту своей скорби. И методом такого смягчения ужасов жизни и остроты классовых противоречий явился юмор. Смех, являющийся бичующим оружием, смех, которым, конечно, стремились вооружиться руководители и выразители мелкой буржуазии и ее интеллигенции, можно было употреблять в смягченной форме, в форме переключения острых переживаний в шутку или, по крайней мере, смешения пессимистических



Титульный лист 1 изд. «Записок Пиквикского клуба»

элементов в мирозерцании и его публицистических и беллетристических отражениях с элементами такого рода шутки, добродушной и ласковой, над слабостями человеческого рода. Смех иногда разоблачает и уязвляет, но иногда он и утешает и примиряет с тяжелыми кошмарами.

Мы в нашей лит-ре очень хорошо знаем такие писательские настроения и приемы. И наши величайшие мастера смеха — Гоголь, Чехов — стояли на границе между смехом карающим, боевым, — и примиряющим, забавляющим, отвлекающим юмором. Эти явления были порождены чертами нашей действительности, во многом родственными тем процессам, к-рые происходили в Англии в эпоху Диккенса.

Этой общей характеристикой определяется место Д. в истории социальной мысли, в истории художественной литературы вообще и социально-художественной лит-ры

в частности, определяются и самые его писательские приемы.

Д. был великим выразителем страданий английской мелкой буржуазии, ее пристрастий и ее ненависти, ее попыток утешить себя, гармонизировать как-то те бури, которые происходили вокруг и внутри остро-развитой и утонченной мелкобуржуазной индивидуальности, среди интеллигенции этой социальной группы. Близка к истине характеристика, к-рую дает Д. Честертон: «Д. был ярким выразителем, — пишет этот во многом родственник ему английский писатель, — своего рода рупором овладевшего Англией всеобщего вдохновения, порыва и опьяняющего энтузиазма, звавшего всех и каждого к высоким целям. Его лучшие труды являются восторженным гимном свободы. Все его творчество сияет отраженным светом революции». Однако эта характеристика все же односторонняя, и в самой книге Честертона о Д. (есть русский перевод) мы можем найти совсем другие тона и краски, которые употребляет он для портрета Д. Обратной стороной медали были как раз те, доходившие порою до отчаяния, сомнения в победе светлых начал в жизни, к-рыми терзался Д.

Д. родился в мелкобуржуазной семье на острове Порти 7 февраля 1812 года. Отец Д. был довольно состоятельным чиновником, человеком весьма легкомысленным, но веселым и добродушным, со вкусом пользовавшимся тем уютом, тем комфортом, к-рым так дорожила всякая зажиточная и мелкобуржуазная семья старой Англии. Своих детей и в частности своего любимца Чарли мистер Д. окружил заботой и лаской. Маленький Диккенс унаследовал от отца богатое воображение, легкость слова, притом в чрезвычайно повышенной форме, повидимому, присоединив к этому некоторую жизненную серьезность, унаследованную от матери, на плечи которой падали все житейские заботы по сохранению благосостояния семьи. Богатые способности мальчика восхищали родителей, и артистические настроенный отец буквально изводил своего сынишку, заставляя его разыгрывать разные сцены, рассказывать свои впечатления, импровизировать, читать стихи и т. д. Д. превратился в маленького актера, преисполненного самовлюбленности и тщеславия. Такое уже изначально божественное воспитание в недрах мелкобуржуазного благополучия было в сущности выгодным для дальнейшего развития писателя, но оно развернуло в нем вместе с тем те черты комедианства, то стремление к внешнему успеху, которые также характерны для Д.

Судьба, однако, решила провести его через совсем другую школу. Как многие другие малоустойчивые мелкобуржуазные семьи, семья Диккенса была вдруг разорена до тла. Отец был брошен на долгие годы в долговую тюрьму, матери пришлось бороться с нищетой. Изнешенный, хрупкий здоровьем, полный фантазии, влюбленный

в себя мальчик попал в тяжелые условия эксплуатации на фабрику ваксы.

Всю свою последующую жизнь Д. считал это разорение семьи и эту свою ваксу величайшим оскорблением для себя, незаслуженным и унижительным ударом. Он не любил об этом рассказывать, он даже скрывал эти факты, но здесь, со дна нужды, Д. почерпнул свою горячую любовь к обиженным, к нуждающимся, свое понимание их страданий, понимание жестокости, которую они встречают сверху, глубокого знания жизни нищеты и таких ужасающих социальных учреждений, как тогдашние школы для бедных детей и приюты, как эксплуатация детского труда на фабриках, как долгие тюрьмы, где он посещал своего отца, и т. п. Диккенс вынес из своего отрочества и великую, мрачную ненависть к богачам, к господствующим классам. Колоссальное честолюбие владело юным Д. Мечта о том, чтобы подняться назад в ряды людей, пользовавшихся благосостоянием, мечта о том, чтобы перерасти свое первоначальное социальное место, завоевать себе богатство, наслаждения, свободу, — вот что волновало этого подростка с копной каштановых волос над мертвенно бледным лицом, с огромными, горящими здоровым огнем, глазами.

Д. нашел себя прежде всего как репортер. Расширившаяся политическая жизнь, глубокий интерес к дебатам, ведущимся в парламенте, и к событиям, к-рыми эти дебаты сопровождались, повысили интерес английской публики к прессе, количество и тираж газет, потребность в газетных работниках. Как только Диккенс выполнил на пробу несколько репортерских заданий, он сразу был отмечен и начал подыматься, чем дальше, тем больше удивляя своих товарищей репортеров иронией, живостью изложения, богатством языка. Диккенс лихорадочно схватился за газетную работу, и все то, что расцветало в нем еще в детстве и что получило своеобразный, несколько мучительный уклон в более позднюю пору, выливалось теперь из-под его пера, причем он прекрасно сознавал не только, что тем самым он доводит свои идеи до всеобщего сведения, но и то, что делает свою карьеру. Лит-ра — вот что теперь являлось для него лестницей, по к-рой он подымется на вершину общества, в то же время совершая благое дело во имя всего человечества, во имя своей страны и прежде всего и больше всего во имя угнетенных.

Первые правописательные очерки Д., к-рые он назвал «Очерками Боза», были напечатаны в 1836. Дух их вполне соответствовал социальному положению Д. Это была в некоторой степени беллетристическая декларация в интересах разоряющейся мелкой буржуазии. Впрочем, эти очерки прошли почти незамеченными.

Но Диккенса ждал головокружительный успех в этом же году с появлением первых глав его «Записок Пиквикского клуба» (The



ЧАРЛЗ ДИККЕНС



Posthumous Papers of the Pickwick Club). 24-летний молодой человек, окрыленный улыбнувшейся ему удачей, от природы жаждущий счастья, веселья, в этой своей молодой книге старается совершенно пройти мимо темных сторон жизни. Он рисует старую Англию с самых различных ее сторон, прославляя то ее добродушие, то обилие в ней живых и симпатичных сил, к-рые приковали к ней лучших сынов мелкой буржуазии. Он изображает старую Англию в добродушнейшем, оптимистическом, благороднейшем старом чудаке, имя к-рого — мистер Пиквик — утвердилось в мировой литературе где-то неподалеку от великого имени Дон-Кихота. Если бы Д. написал эту свою книгу, не роман, а серию комических, приключенческих картин, с глубоким расчетом прежде всего завоевать английскую публику, польстив ей, дав ей насладиться прелестью таких чисто английских положительных и отрицательных типов, как сам Пиквик, незабвенный Самуэль Уеллер — мудрец в ливрее, Джингль и т. д., то можно было бы дивиться верности его чутья. Но скорее здесь брала свое молодость и дни первого успеха. Этот начинающийся успех был вознесен на чрезвычайную высоту новой работой Д., и надо отдать ему справедливость: он тотчас же использовал ту высокую трибуну, на к-рую взошел, заставив всю Англию смеяться до колик над каскадом курьезов Пиквикады, для более серьезных задач.

Двумя годами позднее Д. выступает «Оливером Твистом» и «Николаем Никльби». «Оливер Твист» [1838] — трагическая история мальчика, попавшего в трудную Лондона. В ней еще много приключенческой романтики. Кончается она благополучно, чтобы не растревывать нервов читателя, но развешивает перед ним ряд чрезвычайно тяжелых, беспощадно бичующих картин. В первый раз Д. показал еще неуверенной, но искусной рукой ад нищеты, подвал общества. И в «Жизни и приключениях Николая Никльби» (Life and Adventures of Nicholas Nickleby, 1839) нет недостатка в мрачных картинах. Удар наотмашь, презрительный и злой удар, наносит в этих романах Д. английской школе, по крайней мере, школе для бедных.

Слава Диккенса выросла стремительно. Своего союзника видели в нем и либералы, поскольку он защищал свободу, и консерваторы, поскольку он указывал на жестокость новых общественных взаимоотношений, и мелкая буржуазия, угадавшая в нем своего великого выразителя.

После путешествия в Америку, где публика встретила Д. с немалым энтузиазмом, чем англичане, Д. пишет своего «Мартина Чезльвита» (The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit, 1843). Кроме незабываемых образов Пекснифа и миссис Гамп, роман этот замечателен пародией на американцев. Много в молодой капиталистической стране показалось Д. сумасбродным, фантастическим, беспорядочным, и он не постеснялся сказать

янки много правды о них. Еще в конце пребывания Д. в Америке он позволял себе «бестактности», весьма омрачившие отношение к нему американцев. Роман же его вызвал бурные протесты со стороны заокеанской публики.

Но острые, колющие элементы своего творчества Д. умел, как уже сказано, смягчать, уравновешивать. Ему это было легко, ибо он был и нежным поэтом самых коренных черт английской мелкой буржуазии, к-рые проникли далеко за пределы этого класса.

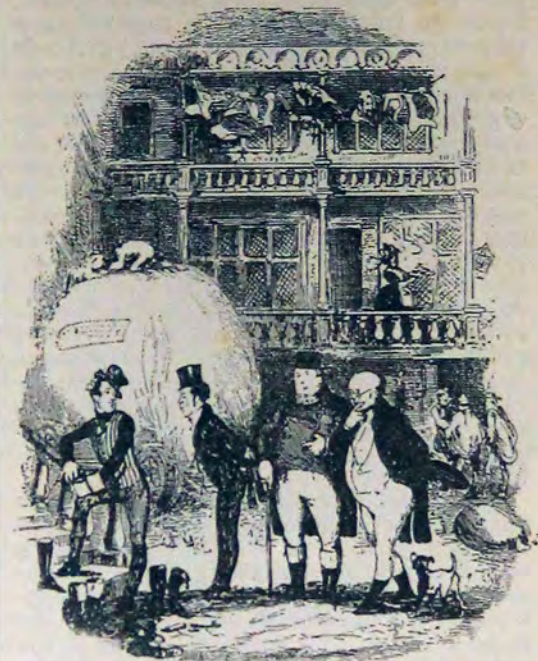


Иллюстрация к 1-му изд. «Записок Пиквикского клуба»

Культ уюта, комфорта, красивых традиционных церемоний и обычаев, культ семьи, как бы воплотившись в гимн к Рождеству, этому празднику праздников мещанства, с изумительной, волнующей силой был выражен в его «Рождественских рассказах» — в 1843 вышел «Рождественский гимн» (A Christmas Carol), за которым последовали «Колокола» (The Chimes), «Сверчок на печи» (The Cricket on the Hearth), «Битва жизни» (The Battle of Life), «Гонимый человек» (The Haunted Man). Кривить душой Д. здесь не приходилось: он сам принадлежал к числу восторженнейших поклонников этого зимнего праздника, во время которого домашний камелек, дорогие лица, торжественные блюда и вкусные напитки создавали какую-то идиллию среди снегов и ветров беспощадной зимы.

Отметим, что в это же время Д. становится главным редактором «Daily News». В газете этой он выражает свои социально-политические взгляды.

Слава обязывала Д. к все более серьезным и глубоким лит-ым трудам. Они становятся

глубоко художественными, полными жизни, волнующими манифестами к Англии. Молодая веселость остается только как след. Психологическое углубление, социальная проповедь все больше выступают на первое место.

Все эти особенности таланта Д. ярко сказываются в одном из лучших его романов — «Домби и сын» (*Dombey and Son*, 1848). Огромная серия фигур и жизненных положений в этом произведении изумительны. Фантазия Диккенса, изобретательность его кажутся неисчерпаемыми и сверхчеловеческими. Очень мало романов в мировой лит-ре, к-рые по богатству красок и разнообразию тона могут быть поставлены наряду с «Домби и сыном», и среди этих романов надо поместить и некоторые позднейшие произведения самого Д. Мелкобуржуазные типы, типы бедных созданы им с великой любовью. Все эти типы почти сплошь чудачки. Но это чудачество, заставляющее вас смеяться, делает их еще ближе и милее. Правда, этот дружелюбный, этот ласковый смех заставляет вас не замечать их узости, ограниченности, тяжелых условий, в которых им приходится жить; но уж таков Диккенс. Надо сказать однако, что когда он обращает свои громы против угнетателей, против чванного негоцианта Домби, против негодяев, вроде его старшего приказчика Каркера, он находит столь громящие слова негодования, что они действительно граничат порой с революционным пафосом.

Еще более ослаблен юмор в следующем крупнейшем произведении Д. — «Давиде Копперфильде» [1849 — 1850]. Роман этот в значительной мере автобиографический. Намерения его очень серьезные. Дух мелкобуржуазного восхваления старых устоев морали и семьи, дух протеста против новой капиталистической Англии громко звучит и здесь. Можно по-разному относиться к «Давиду Копперфильду». Некоторые принимают его настолько всерьез, что считают его величайшим произведением Д. Лично мы полагаем, что будучи более серьезным, он в то же время и не так блестяще занимателен, как другие романы Диккенса, а попытки углубиться в психологию трагических типов вряд ли удались здесь автору. Но в этом же произведении имеется ряд глав, принадлежащих к лучшим страницам его юмора.

В 50-х гг. Д. достиг зенита своей славы. Он был баловнем судьбы. Внешне он казался не только прославленным писателем, властителем дум, но и богатым человеком, словом, личностью, для которой судьба не поскупилась на дары.

Приведем здесь портрет Д. в ту пору, довольно удачно нарисованный Честертоном: «Д. был среднего роста. Его природная живость и малопредставительная наружность были причиной, что он производил на окружающих впечатление человека низкорослого и, во всяком случае, очень миниатюрного сложения. В молодости у него на голове была чересчур экстравагантная,

даже для той эпохи, шапка каштановых волос, а позже он носил темные усы и густую, пышную, темную эспаньолку такой оригинальной формы, что она делала его похожим на иностранца». Прежняя прозрачная бледность лица, блеск и выразительность глаз остались у него, «отмечая еще подвижный рот актера и экстравагантную его манеру одеваться». Честертон пишет об этом: «Он носил бархатную куртку, какие-то невероятные жилеты, напоминавшие своим цветом совершенно неправдоподобные солнечные закаты, невиданные в ту пору белые шляпы, совершенно необыкновенной, режущей глаза белизны. Он охотно наряжался и в сногшибательные халаты; рассказывают даже, что он в таком одеянии позировал для портрета».

За этой внешностью, в к-рой было столько позерства и нервности, таилась большая трагедия. Потребности Д. были шире его доходов. Беспорядочная, чисто богемная натура его не позволяла ему внести какой бы то ни было порядок в свои дела. Он не только терзал свой богатый и плодотворный мозг, заставляя его чрезмерно работать творчески, но будучи необыкновенно блестящим тцецом, он старался зарабатывать громадные гонорары лекциями и чтением отрывков из своих романов. Впечатление от этого чисто актерского чтения было всегда колоссальным. Повидимому, Д. был одним из величайших виртуозов чтения. Но в своих поездках он попадал в руки каких-то антрепренеров и, много зарабатывая, в то же время доводил себя до изнеможения.

Его семейная жизнь сложилась тяжело. Нелады с женой, какие-то сложные и темные отношения со всей ее семьей, страх за болезненных детей делали для Диккенса из его семьи скорее источник постоянных забот и мучений.

Но все это менее важно, чем обуревавшая Д. меланхолическая мысль о том, что по существу серьезнейшее в его трудах — его поучения, его призывы — остается втуне, что в действительности нет никаких надежд на улучшение того ужасного положения, к-рое было ему ясно, несмотря на юмористические очки, долженствовавшие смягчить резкие контуры действительности и для автора и для его читателей. Он пишет в это время: «С каждым часом во мне крепнет старое убеждение, что наша политическая аристократия вкуче с нашими паразитическими элементами убивают Англию. Я не вижу ни малейшего проблеска надежды. Что же касается народа, то он так резко отвернулся и от парламента и от правительства и проявляет по отношению и к тому и к другому такое глубокое равнодушие, что подобный порядок вещей начинает внушать мне самые серьезные и тревожные опасения. Дворянские предрассудки, с одной стороны, и привычка к подчинению — с другой, — совершенно парализуют волю народа. Все рухнуло после великого XVII века. Больше не на что надеяться».

Этой меланхолией проникнут и великолепный роман Д. «Тяжелые времена». Роман этот является самым сильным литературно-художественным ударом по капитализму, какой был ему нанесен в те времена, и одним из сильнейших, какие вообще ему наносили. По-своему грандиозная и жуткая фигура Боундерби написана с подлинной ненавистью. Но Диккенс спешит отмежеваться и от передовых рабочих. В отрицательных чертах рисует он чартизм и все свои симпатии концентрирует на мягкотелом христианине, носителе морально-жвачных начал среди рабочих.

Конец литературной деятельности Диккенса ознаменовался еще целым рядом превосходных произведений. Роман «Крошка Доррит» (Little Dorrit, 1855 — 1857) сменяется знаменитой «Повестью о двух городах» (A Tale of Two Cities, 1859), историческим романом Д., посвященным французской революции. Конечно Д. не лучше Карлейля сумел понять подлинную сущность французской революции. Разумеется он отшатнулся от нее, как от безумия. Это было вполне в духе всего его мировоззрения и, тем не менее, ему удалось создать по-своему бессмертную книгу. К этому же времени относятся «Большие ожидания» [1860] — автобиографический роман. Герой его — Пип — мечется между стремлением сохранить мелкотравчатый мещанский уют, остаться верным своему середняцкому положению и стремлением вверх к блеску, роскоши и богатству. Много своих собственных метаний, своей собственной тоски вложил в этот роман Д. Мы узнаем теперь, что по первоначальному плану роман должен был кончиться плачевно, между тем как Д. всегда избегал тяжелых концов для своих произведений и по собственному добродушию и зная вкусы своей публики. По тем же соображениям он не решился окончить «Большие ожидания» полным их крушением. Но весь замысел романа ясно ведет к такому концу.

На высоты своего творчества поднимается Диккенс вновь в лебединой своей песне — в большом полотне «Наш общий друг» [1864]. Но это произведение написано как бы с желанием отдохнуть от напряженных социальных тем. Великолепно задуманный, переполненный самыми неожиданными типами, весь сверкающий остроумием — от иронии до трогательного юмора — этот роман должен, по замыслу автора, быть ласковым, милым, забавным. Трагические его персонажи выведены как бы только для разнообразия и в значительной степени на заднем плане. Все кончается превосходно. Сами злодеи оказываются то надевшими на себя злодейскую маску, то настолько мелкими и смешными, что мы готовы им простить их вероломность, то настолько несчастными, что они возбуждают вместо гнева острую жалость. В этом последнем своем произведении Д. собрал все силы своего юмора, заслоняясь чудесными, веселыми, симпатичными образами этой идиллии от овладевшей им меланхолии.

Повидимому, однако, меланхолия эта должна была вновь хлынуть на нас в детективном романе Д. «Тайна Эдвина Друдра» (The Mystery of Edwin Drood). Роман этот начат с большим мастерством, но куда он должен был привести и каков был его замысел — мы не знаем, ибо в 1870 пятидесятишестилетний Д., не старый годами, но изнуренный колоссальным трудом, довольно беспорядочной жизнью и множеством всяких неприятностей, умирает.

Слава Д. продолжала расти и после его смерти. Он был превращен в какого-то бога



Деталь обложки «Домби и сын» (лондонское издание, 1848)

английской лит-ры. Его имя стало называться рядом с именем Шекспира, его популярность в Англии 80—90-х гг. затмила славу Байрона. Но буржуазная критика и буржуазный читатель старались не замечать его гневных протестов, его своеобразного мученичества, его метаний среди противоречий жизни. Они не поняли и не хотели понять, что юмор был часто для Д. щитом от чрезмерно рвущих ударов жизни. Наоборот, Диккенс приобрел прежде всего славу веселого писателя веселой старой Англии. Д. — это великий юморист, — вот что вы услышите прежде всего из уст рядовых англичан из самых различных классов этой страны. Мы, конечно, совершенно иначе относимся к Диккенсу. Мы знаем, что юмор его только ослабляет впечатление, хотя понимаем, что он делает забавным и милым само чтение романов Д. Во всяком случае уроки юмора нам вряд ли нужны. Так же точно и то обстоятельство, что Диккенс был своеобразным и великим реалистом, сейчас уже не имеет для нас значения, хотя этот свежий реализм Д. имел очень большое влияние

на развитие нашей собственной классической и реалистической лит-ры.

Но в самих художественных приемах Д. имеется один, к-рый имеет для нас чрезвычайное значение. Чем объясняется то обстоятельство, что выведенные Д. типы остались жить до сих пор не только в Англии, но и во всем мире, в странах, жизнь которых очень отличается от внешних форм английской жизни? Все эти Пиквики, Винкли, Пекснифы, Тутсы, Куддли живут и не собираются умирать до сего дня. Даже когда называешь второстепенные фигуры Д., говоришь о какой-нибудь миссис Пипчин или о чете Венерингов, — лицо собеседника, читавшего Д., расплывается в улыбку, и в памяти возникает образ, как будто бы знакомый с детских лет. Эта тайна заключается в том, что Д. не просто создавал типы, т. е. некоторый средний образ, характеризующий собою широко распространенный разряд индивидуальностей, придавая при этом, как обыкновенно делает каждый художник, известные конкретные, животворящие черты этому схематическому характерному представителю. Нет, Д. был предшественником и учителем великих карикатуристов. Он выхватывал тип из той среды, в которой он на самом деле бывал. Он возносил его до гиперболы, до чрезвычайного преувеличения, иногда почти до абсурда. Такого рода гиперболическая, преувеличивающая манера свойственна многим английским писателям. Стоит только вспомнить ирландцев от Свифта до Шоу, современного нам Уэльса или американского юмориста Твена. У Д. однако этот метод доведен до величайшего совершенства. Вот к созданию таких гиперболических, как выражается тот же Честертон, мифических лиц, обладающих вследствие своей ярко повышенной выразительности огромной устойчивостью, мы также должны стремиться, и в этом отношении Д. может быть учителем наших художников-бытописателей.

Еще одна черта в Д. необычайно дорога нам. Он пишет свои романы с величайшим увлечением. Чувствуется, что он все время любит и ненавидит. Автор ни на минуту от нас не отходит, мы как бы слышим биение его сердца. Это участие, этот раскатистый смех автора, его слезы, его гнев, то, что он относится к каждой строчке, как к родной, к каждому типу, как к личному другу или врагу, согревает страницы его романов необыкновенной теплотой. И опять-таки во всей мировой лит-ре трудно найти такое соединение объективного богатства бытописательства с этой немолчаливой лирической музыкой, всегда сопровождающей диккенсовским картинам жизни.

Что же касается внутреннего содержания романов Д., то мы, конечно, должны относиться к ним со всяческой критикой. Половинчатость его мелкобуржуазных позиций для нас ясна. Мы можем на его примере, на примере его произведений, с особенной

ясностью доказывать безысходность этих половинчатых позиций, а ведь у нас не мало еще симпатичных и дорогих для нас попутчиков, которые часто сидят еще в том, что можно назвать диккенсовщиной.

Вообще Диккенс подлежит самому широкому, хотя и критическому, усвоению нашим современным массовым читателем. Он может быть полезным сотрудником в деле строительства нашей литературы.

А. Луначарский

ПОЭТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ ДИККЕНСА характеризуется своеобразным противоречием между новой тематикой, настойчиво вторгающейся в лит-ую продукцию Д., и старыми, в значительной степени традиционными, методами ее оформления. Начавшееся со второй половины XVIII в. энергичное втягивание средней и мелкой буржуазии в сферу политической борьбы сказывается в повышенном интересе романиста к актуальнейшим вопросам политической и социальной жизни; почти каждый роман, каждая повесть Д. затрагивает один или даже несколько подобных вопросов; так, закон о бедных 1834 находит свое отражение в «Оливере Твисте» и позднее в «Нашем общем друге», безобразные формы частной школы — в «Николае Никльби» и частично в «Давиде Копперфильде» и «Домби и сыне», злоупотребления в гражданском судопроизводстве — в «Холодном доме», уродства бюрократической системы — в «Крошке Доррит», обострение классовой борьбы и стачки рабочих — в «Тяжелых временах», положение сельскохозяйственного рабочего — в «Колоколах». Но, чутко откликаясь на вопросы современности, Д. не в состоянии найти им адекватное сюжетное оформление; ибо он ни в какой мере не владеет техникой «проблемного романа» (Problemroman) — социального, производственного, массового, безличного романа. Великолепные сцены в богадельне в начале «Оливера Твиста», жуткий гротеск суда, к-рым открывается «Холодный дом», почти не оказывают влияния на развитие сюжета: борьба героя (или героев) проходит в другой плоскости. Лишь слабо связана с сюжетной линией картина школьной жизни в «Николае Никльби»; еще слабее связь остро-сатирического описания «министерства околичностей» с сюжетом «Крошки Доррит»; в общем строении «Нашего общего друга» проблема общественного призрения бедных связана с эпизодическим лицом — старой прачкой Бетси. Сюжеты Д. всегда строятся вокруг индивидуального героя, и условные сценария, увеличение числа действующих лиц достигаются лишь простым приемом переплетания — часто очень слабо связанных — двух-трех сюжетных нитей с самостоятельными героями (сюжет Боффина и сюжет Ребёрна в «Нашем общем друге», ряд самостоятельных сюжетов в «Холодном доме»), выделенных порой различными формами изложения (перебывающая авторский сказ монологическая форма «Дневника Эстер») в «Холодном доме».

Формами сюжетного строения определяют-ся и формы композиций романа Диккенса; переходя от форм авантюрного («Пиквикский клуб», «Оливер Твист», «Николай Никкльби», отчасти «Мартин Чезльвит») к формам психологического («Домби и сын»), воспитательного («Давид Копперфильд»), исторического («Барнеби Редж», «Повесть о двух городах») и особенно характерного для позднейшего периода творчества Д. детективного романа («Наш общий друг», «Крошка Доррит», «Большие ожидания», «Холодный дом»), искусно сливая различные жанры, Д. все же остается в пределах техники индивидуалистического романа, с неизбежным «героем» в центре действия, с обязательной еще любовной интригой, с теми лишь (уже канонизированными авантурным романом) усложнениями, что «герой» в некоторых случаях может раздвоиться (м-р Пиквик и Сэм Уеллер) или что может быть дано несколько «героев», каждый со своей лишь слабо связанной с другими фабулой (м-р Пексниф и Мартин Чезльвит). Увеличивая до невероятных размеров число действующих лиц каждого романа, Д. все же группирует их так или иначе вокруг «героя», связывая их с последним личными отношениями, объединяя отдельные эпизоды фикцией путешествия (бегство О. Твиста, поездка в Америку Мартина Чезльвита, странствия Н. Никкльби, бегство Д. Копперфильда), общностью тайны («Холодный дом», «Крошка Доррит») и т. п.

Тот же характерный для художника мелкой буржуазии индивидуализм, та же беспомощность в разрешении новых проблем, к-рые настойчиво ставила перед ним эпоха, сказались и в типаже романов Диккенса. Обстоятельный анализ характеров Д. дан у Дибелиуса; отметим здесь лишь некоторые показательные моменты. Показательна прежде всего среда, из к-рой берется основной типаж у Д.; это — средняя и мелкая буржуазия от ее наиболее обеспеченных слоев вплоть до деклассированного люмпен-пролетариата: именно здесь развертывается то несравненное богатство деталей, та изумительная индивидуализация характеров, к-рые лишь с большими натяжками позволяют распределить многолюдную (свыше тысячи) толпу действующих лиц Д. по определенным рубрикам. Этому ограниченному и самодовлеющему миру, к-рый романист знает и любит, противопоставляет другой, которому он более или менее откровенно враждебен: мир земельной аристократии, финансовых, промышленных и торговых магнатов. В оценке и характеристике землевладельческой знати Д. резко порывает с традицией аристократического романа XVIII в. с положительно-комическим типом горластого, драчливого, но полнокровного и независимого помещика; под пером мелкобуржуазного радикала возникают острые гротески кузена Феникса, сэра Баули и баронета Дедлока — представителей изжившей себя касты, со старческим

типоумием цепляющейся за колесо времени в нелепой надежде повернуть вспять его ход: в знаменитом рассуждении баронета о неизбежной гибели страны, отвергнутой единственно достойных управлять ею лорда Куддла и сэра Дуддла («Холодный дом»), в изображении благородной семейки Полипов, присосавшихся к кормилу государства в «министерстве околичностей» («Крошка Доррит») — одно из величайших достижений сатиры Д.

И все же ненависть романиста направлена в другую сторону — в сторону его ближайшего и наиболее опасного врага, под мощным натиском к-рого разрушается, пауперизируется и гибнет его излюбленный мирок —



Иллюстрация к «Эдвину Друдсу». Гравюра на дереве (из английского изд., 1870)

мирок мелкого буржуа, торговца и ремесленника, — в сторону финансового, промышленного и торгового капитала и его представителей. Отметим, что именно из этого класса Диккенс берет своих наиболее отрицательных героев (сыноубийца Ральф Никкльби, отцеубийца Джонас Чезльвит, неблагодарный сын Боундерби, преступные спекулянты Тигг и Мердль и т. д.) и что приемы их характеристики часто совпадают у него с характеристикой... преступников (ср. напр. образ Дж. Чезльвита с образом Сайкса — «Оливер Твист»); только представитель торгового патрицианства — Домби — способен в известной мере импонировать читателю. Для мелкобуржуазного радикализма Д. характерно то, что с еще большей яростью он обрушивается на идеологов капитализма, — статистиков, экономистов мальтузианского толка, — как на перво-причину всех приносимых ими зол [ср. его образы альдермена Файлера («Колокола»), Градгринда («Тяжелые времена») и др.]. Не менее характерно и то, что пафос крупного капитала, — его захватнические тенденции, его империализм, его борьба за рынки — остаются вообще за пределами понимания Д. Обрушиваясь с острой ненавистью (ненавистью не только англичанина-шовиниста, но и мелкобуржуазного индивидуалиста) на крупнокапиталистическую Америку, Диккенс уделяет колониальной политике Англии лишь несколько совершенно побочных эпизодов (эмиграция м-ра Микобера в Австралию — «Давид Копперфильд»)

и мелких фигур (гротески индийского майора Багштока с его вечно зябнущим туземцем — «Домби и сын», миссионерской организации «африканистки» м-с Джеллиби — «Холодный дом»).

Финансисты Д. всегда сбиваются на традиционный облик «скряги». Его Домби, по меткому выражению Дибелиуса, «гордый человек, но не гордый купец»: классовая психология подменяется абстрактным «общечеловеческим» пороком высокомерия.

Так же мало понятными остаются для Д. представители диаметрально противоположного класса, порожденного капиталистическим развитием Англии, — промышленного пролетариата. Правда, Д. с симпатией набрасывает образы кочегара Тудля («Домби и сын»), штурмана Флорниша («Крошка Доррит») и др.; он достигает почти революционного пафоса в изображении мук сельскохозяйственного батрака Вилла Ферна; но психология пролетария остается ему недоступной. Его рабочие — это или одиночки, со всем обликом и психикой кустаря (Флорниш, Тудль), или невозможные безжизненные абстракции, как добродетельный штейкбрехер Стефен Блекпуль («Тяжелые времена»); Дибелиус справедливо заметил, что им не хватает отличительной черты промышленного пролетариата — классового самосознания, классовой солидарности: для Д. характерна позиция маленького Копперфильда по отношению к товарищам по работе — брезгливое, одинокое, ушедшее в себя страдание. Как в образе капиталиста, так и в образе пролетария мелкобуржуазный романист не в силах уловить и дать основной момент: «он видит перед собой новые объекты и проблемы, но его манера видеть остается старой».

Эта «старая манера видеть» сказывается и в изображении той среды, плотью и кровью от которой был Д. Не умея типизировать новые общественные классы, Д. зато широко пользуется традиционными сословными и профессиональными типами; длинной вереницей проходят через его романы фигуры докторов и аптекарей, адвокатов и стряпчих, актеров и проходимцев, извозчиков и почтальонов, проповедников и пономарей, лакеев и слуганок; в оценке и характеристике их Д. является верным продолжателем и наследником лит-ых традиций буржуазной сатиры и дидактики XVIII века.

И еще в другом сказывается «старая манера видеть» Д. при изображении мелкобуржуазной среды: идеализируя старые формы быта, с любовью рисуя галерею своих «старосветских» чудаковатых героев, он не замечает или старается не замечать тех деформаций старого быта, к-рые создаются наступлением капитала на устаревшие формы кустарного производства и мелкой торговли; для него не существует разложения семьи благодаря фабричной работе женщины и ребенка, пауперизации мелкого торговца и кустаря-ремесленника благодаря росту крупного производства, точно так же как для него

не существует и борьбы классов. Разорение старого торговца инструментами («Домби и сын»), распад семьи Тудлей («Домби и сын»), гибель затравленной старухи Бетси («Наш общий друг») — все это следствие несчастного случая, злой воли «сильных мира сего» и — в особенности — дефектов громоздкой, бесчеловечной бюрократической машины, именуемой английским консервативным правительством (ср. напр. патетическую концовку смерти беспризорного мальчика Джо — парии лондонских улиц: «Умер, Ваше величество. Умер, лорды и джентльмены. Умер, ваши пресвященства и священства. И так они мрут вокруг вас каждый день» — «Холодный дом»).

Идеолог мелкобуржуазного радикализма, Д. не может уловить глубокие экономические причины возбуждающих в нем гнев и скорбь явлений общественной и политической жизни, не может постичь диалектику исторического процесса; его характеры, несмотря на динамичность фабулы, почти всегда статичны, его конфликты, как бы они ни были остры, протекают в области абстрактно-человеческого, в их основе лежат не борьба за право и собственность, но борьба доброго и злого начала в человеческой душе. В Великой французской революции Д. видит лишь ветхозаветное воздаяние детям за грехи предков («Повесть о двух городах»), в брожении среди сельскохозяйственных батраков — протест оскорбленного человеческого достоинства («Колокола»), в стачке рабочих — ложно направленный злостными агитаторами взрыв долго сдерживаемых личных обид («Тяжелые времена»). В этом крайнем упрощения и схематизации общественных отношений, в перенесении центра внимания на личные отношения в узком семейном кругу и лежат, очевидно, причина быстрого превращения Д. в «писателя для юношества». И именно поэтому ему так удаются изображение конфликтов ребенка («Давид Копперфильд»), разумеется там, где чрезмерная идеализация не превращает детского образа в безжизненную схему («Лавка древностей»). Художественная сила Д. — не в углубленном понимании конфликтов эпохи, но в изумительной четкости видения, в пластической убедительности его несложных и статических, порой логически невозможных характеров, в мастертстве детали. Из тысячи с лишним персонажей Д. ни один не похож на другого: Д. — величайший мастер портретного лейтмотива; почти в каждом из своих героев он схватывает одну-две характерных черты и строит на них все его участие в действии романа; в десятках комбинаций все снова проходит перед читателем: почтенное брюшко и юношеская пылкость м-ра Пиквика, блеск зубов м-ра Каркера («Домби и сын»), железный крюк и панический страх перед квартирной хозяйкой капитана Кутля («Домби и сын»), торчащие волосы долго-терпеливого Томми Тредльса («Давид Коп-

перфильд), деревянная нога шантажиста Сайласа Вегга («Наш общий друг») и т. д. и т. д., без конца. Часто портретная деталь приобретает символический характер, определяя внутреннюю сущность героя: оскаленные зубы мистера Каркера превращают его в готовое укунуть хищное животное («Домби и сын»), точно так же как постоянные изгибания и холодная склизкая рука беззубого Урии Гипа вносят в его облик реминисценции змеино («Давид Копперфильд»). Здесь реалистическое письмо сменяется у Д. гротеском. В некоторых случаях символическая деталь не ограничивается портретом, — она проходит через всю обстановку героя (ср. хотя бы одни и те же лейтмотивы в описании наружности м-ра Градгринда, его дома и всего фабричного города Коктауна — «Тяжелые времена»).

Ибо — и это опять характерно для той социальной психологии, выразителем которой является Д., — он не знает эпического безразличного описания; его описание всегда деформировано под влиянием того или иного господствующего настроения, оно гиперблично, гротескно, символично, — уже Тэн отмечает эти черты в описании Д. И не менее показательно содержание описаний Д.: художник-урбанист, Д. — не только величайший мастер городского пейзажа и лондонского пейзажа в частности, но он впервые вводит в литературу в качестве полноправного художественного объекта фабричную машину («Тяжелые времена») и железную дорогу («Домби и сын»).

Многообразие социальных характеров у Д. соответствует поразительное многообразие картин города и обстановки: из унылой чопорности аристократических кварталов Лондона он переносит читателя на городскую окраину с грязными улицами и обшарпанными фасадами покрывшихся домов, из гавани с матросскими трактирами и лавочками старьевщиков — в запустенье судейского подворья. Мастерство лейтмотива и детали развертываются и здесь во всей своей полноте: каждая, самая незначительная, вещь имеет у Д. свою физиономию, свой характер. Вещи — неотъемлемое дополнение персонажей, точно так же как персонажи, дополняют мир вещей; в мироощущении Д. еще жива та тесная связь между ремесленником-кустарем, его «инструментом» и его продукцией, к-рую уничтожает машинное производство.

Очень характерно для Д. «с н и ж е н и е» трагической обстановки; в символизации жуткого и иррационального (к-рую Д. охотно вводит в свой реалистический роман, тогда как неприкрытая фантастика «рождественских» и некоторых других рассказов служит у него лишь формой подачи реалистического и гротескно-реалистического материала) он выбирает не только традиционные мотивы опозитивированной природы (напр. шум волн, предвещающий смерть

маленького Поля, — «Домби и сын»), но и вульгарные предметы домашней обстановки (ср. функцию «розовых занавесок» в описании смерти м-с Скьютон — «Домби и сын», «рогового ножица» в описании самоубийства м-ра Мердла — «Наш общий друг»). Очень характерна символика разбитой винной бочки в «Повести о двух городах». Обостренный индивидуализм мелкобуржуазного романиста сказался у Д. еще на одной детали его городского пейзажа — на описаниях человеческой толпы. Художник-урбанист, Д. впервые вводит в литературу описание массы как единого целого, сплоченного общей волей, общим инстинктом; но инстинкт этот для Д. — всегда низменный, животный инстинкт травли и азарта (массовые сцены поимки преступника в «Оливере Твисте», публичной казни в «Барнеби Редже», конских скачек и т. п.), воля толпы всегда направлена к мести, разрушению, грабежу (массовые сцены погрома в «Барнеби Редже», разбитой бочки в «Повести о двух городах»); только в одном из последних романов Д. удается дать маленькую сценку братского объединения толпы перед ужасом смерти (сцена спасения Ридергуда в «Нашем общем друге»). И вторжение толпы в частную жизнь героев Д., в священный для мелкого буржуа круг домашнего очага — всегда символ гибели и разрушения: трагическим предзнаменованием вторгается в мирную беседу шум шагов проходящей толпы («Повесть о двух городах»), грязные следы толпы бесчестят гордый дом разорившегося негоцианта («Домби и сын»).

Эмоциональное содержание романов Д. определяется социальной психологией, так же как и сюжетное и композиционное их оформление. Выразитель общественной группы, переживающей в эпоху энергичного развития промышленного капитализма в Англии быстрый распад и резкое расслоение, раздираемой противоположными тенденциями, Д. менее всего способен на роль объективного летописца окружающей действительности. Свое изображение он обычно строит на контрастах, реже на вариациях (напр. вариации центральной темы эгоизма в «Мартине Чезльвите»). Вмешиваясь со всей страстностью в разгоравшуюся политическую борьбу, Д. каждый раз пробегает всю шкалу настроений — от сентиментальной ростогаанности и благодушного юмора до едкого сарказма и обличительного пафоса, точно так же как в развертывании сюжета он постоянно переходит от идиллически окрашенного реалистического бытописания к комическому гротеску и едкой карикатуре.

Распределение эмоциональной окраски в общем соответствует распределению положительных и отрицательных ролей, о к-ром говорилось выше. Поэтому глубоко ошибочным является изображение Д. известной частью критики как исключительно благожелательного юмориста. Причины такого

поверхностного и искаженного восприятия художественной продукции Д. объясняются, очевидно, с одной стороны, тем, что численно у него преобладают характеры из (обычно рисуемой Д. в юмористическом плане) мелкой и средней буржуазии, с другой стороны, тем, что благодаря отмеченному выше глубокому непониманию сущности наблюдавшихся им отрицательных явлений общественной жизни Д. особенно охотно прибегает к разрешению конфликтов в плане ф и л а н т р о п и ч е с к о м. Мирное сотрудничество классов — типичный идеал мелкой буржуазии — одна из излюбленных идей Д., проводимая им в его наиболее близких к социальному роману «Тяжелых временах» и лейтмотивом проходящая через другие его произведения (ср. напр. эпизод кирпичника в «Холодном доме»).

Форма изложения и стиля Д. вполне адекватна формам его тематики и эмоциональному содержанию его романов. В авторском сказе сюжетным лейтмотивам соответствуют лейтмотивы словесные, динамике развертывания сюжета — краткая, напоминающая спеническую ремарка, патетической сцене и лирическому отступлению — ритмический, построенный на повторении (часто анафоре и эпифоре), апострофе, риторическом вопросе период, комическому гротеску — игра омонимии, синонимами, созвучиями, невозможными сочетаниями эпитетов, неожиданным осмыслением метафор и застывших выражений, сатирическому выпадку и карикатуре — антифраза и пародийный стиль. Но особое мастерство Д. достигает в речевой характеристике своих персонажей; правда, только комических: положительные и трагические персонажи Д. лишены характерного стиля, их пафос бесцветен и отдаёт мелодрамой; но зато в речах комических персонажей Д. раскрывается все богатство социальных и отчасти местных (характерно, что первыми он владеет лучше, чем вторыми, в противоположность например Вальтер Скотту) диалектов английского яз., — и технические термины его «сословных типов», кокней его лондонских низов, воровской жаргон его преступников, так же как и индивидуальные речевые особенности отдельных лиц (отрывистая речь м-ра Джингла в «Пиквикском клубе», цветистые выражения м-ра Микобера в «Давиде Копперфильде») принадлежат к наиболее удачным приемам характеристики.

Р. с.

ДИККЕНС В РОССИИ. — Знакомство русского читателя с произведениями Д. началось с появления в 1838 в «Отечественных записках» и в 1840 в «Библиотеке для чтения» перевода «Записок Пиквикского клуба». Сделанные с сокращениями и обесцвеченных французских переводов, к тому же своеобразно «исправленные» Сенковским в «Библиотеке для чтения» (см.), переложив эти искажали представление читателя о Д., который интерпретировался переводчиками в качестве английского Поль де Кока (см.). Даже Н. А. Полевой отнесся к Д. крайне

сурово, назвав его балаганным писателем. Иначе восприняла Д. либерально-буржуазная и разночинная критика. Белинский, отозвавшийся сперва отрицательно о «буржуазности» Д., в конце 40-х гг. высоко чтит его, как одного из вождей натуралистического направления и как лучшее доказательство истинности реального искусства. В 1847 появляется первый перевод И. И. Введенского (см.) из Д. непосредственно с английского, положивший начало широкой популярности Д. в России. Для 50-х годов характерен интерес к Диккенсу как автору «Физиологических очерков» («Скицц», 1851; «Очерки английских нравов», 1852 г.; «Повести и рассказы. Физиологические очерки», 1862 год) и представителю «народности» в литературе, соединяющему глубокий юмор с «моральным влиянием на все сословия». В эпоху крымской войны Диккенс расценивается в консервативно-шовинистических кругах как «беспристрастный изобразитель» английского общества, рисующий в неприглядном свете черты британского национального характера. В славянофильских и «почвеннических» кругах Д. привлекает внимание своей незлобностью, смирением, отсутствием социального бунтарства, «но его идеалы правды, красоты и добра, — пишет Ап. Григорьев, — чрезвычайно узки, и его жизненное примирение, по крайней мере для нас, русских, довольно неудовлетворительно, чтобы не сказать пошло: его... добрые герои для нас приторны». В начале 70-х гг., в связи со смертью английского юмориста, вспыхнула любопытная «борьба за Д.». Консервативная критика подчеркивает христианский характер творчества Д. и не хочет видеть в его сатире ничего, кроме проповеди гуманности и смирения. Радикальные же разночинцы сравнивают Д. с Боклем, видя «его заслугу в превращении романа в физиологию общества», в попытке дать социальную интерпретацию изображаемой действительности. По словам критика «Дела», его герои «принадлежат не к самым высшим классам и не к самым низким слоям общества, они выходят большей частью из буржуазии, из той среды людей, к-рых мы зовем разночинцами». Д. трактуется как писатель, посвятивший себя вопросам социальной современности. «В своих романах он боролся не со злобой веков, но со злобой дня, и не раз одерживал победу» (Цебрикова). В противоположность разночинцам, критики из рядов буржуазной интеллигенции выдвигают Д. в число мировых писателей, поднимающихся над временным и частным и восходящих к вечному и общему. В 80-х — 90-х гг. Д. приходится по плечу аполитичному, обывательски настроенному читателю, и на эти годы падает появление ряда полных собраний его сочинений в разных переводах. В марксистской критике 900-х гг. Д. рассматривается как выразитель чаяний, симпатий и антипатий мелкой буржуазии в эпоху бурного роста английского крупного капитала (Фриче)

и как объективный, вопреки личному желанию, историк экономической жизни Великобритании (П. С. Коган).

Вопрос о влиянии Д. на русскую литературу едва намечен. Сопоставления творчества Д. с отдельными произведениями Гоголя, Гончарова, Крестовского мало убедительны и в огромном большинстве случаев не выходят за пределы обычной «охоты за параллелями». Повидимому наибольшей силы влияние Д. достигло в период 1840—1860 гг., с появлением на лит-ой арене мещанской, мелкобуржуазной беллетристики. Еще в недостаточной мере владея пером, эти группы обращаются за поддержкой на Запад, к писателям близкой социальной настроенности. От Диккенса заимствуются образы, ситуации, манера его шутивого и сентиментального сказа. В творчестве Достоевского печать Д. отмечена Неточка Незванова (самый образ героини, мотивы ее безрадостного детства, приключений, счастливой жизни сиротки у доброго и великодушного князя и т. д.). Еще очевиднее сказался Диккенс в «Униженных и оскорбленных» — в образе коварного и сладострастного князя Валковского (Ральф из «Жизни и приключений Николая Никльбэ»), заботой и самолюбивой сиротки Нелли, дошедшего до крайней степени нищеты музыканта Смита и пр. Из «Лавки древностей» перешли в роман Достоевского встреча героя с Нелли, согбенная фигура ее дедушки и непрерывные скитания девочки по городу. Сцена ложного обвинения Сонечки Мармеладовой в воровстве повидимому также пошла туда из «Лавки древностей», где аналогичное обвинение предъявляется Киту. Однако влияние Д. на Достоевского было временным и частичным. Д. был художником относительно устойчивой английской мелкой буржуазии, Достоевский представлял наиболее упадочные прослойки русской. Мотивы семейственности и уюта, к-рыми так обильны страницы Д., вовсе отсутствуют у Достоевского: они резко дистармонизировали бы с бытием и психологической настроенностью его героев. Тем больше Д. влиял на русскую разночинную лит-ру другой, пессимистической стороной своего творчества. В «Очерках бурсь» немало аналогий с горестной участью воспитанников Сквирса, а в романах Шеллера по образцам, данным Д., скомпонованы целые сцены (Скабичевский И., История новейшей русской литературы, гл. XVII).

Наибольшее значение для русской лит-ры имели рождественские песни в прозе Д., повлиявшие на развитие особого жанра буржуазной литературы — «святочного рассказа». Велико также значение Д. и для русской детской лит-ры.

Л. Берков

Библиография: I. Переводы на русск. яз. перев. произведения Д. появились в начале 40-х гг. XIX в.; все его большие романы переведены по несколько раз, переведены и все мелкие произведения, и даже ему не принадлежащие, но правленные им как редактором. Диккенса переводили: О. Сенковский («Библиотека для чтения»), А. Кроненберг («Современник», 1847) и в особенности И. Введенский (см.); позднейшие — З. Журавлев, В. Рапцев, М. Шиммарова, Е. Бететова и др. Собр. сочин. Д. по-русски вышли в изд.: Функа,

24 тт., перев. И. Введенского, Киев, 1890 (альюстрировано); Павленкова, 10 тт., перев. В. Рапцева, СПб., 1892 — 1896; бр. Пантелеевых, 35 тт., СПб., 1896 — 1898; «Провесщения», 33 тт., перев. И. Введенского, СПб., 1905 — 1911; Союзина (прилож. к журн. «Природа и люди»), 46 тт., перев. И. Введенского, под ред. М. Орлова, СПб., 1909; англ.-рус. изд., наиболее полные: The Works of Dickens, New Century Library, 14 тт., London, 1899, et seq.; Kitton, The Autograph Edition of Complete Works, 56 тт., N.-Y., 1902; The last Oxford Editions; The Illustrated Dickens, 20 тт.; The Popular Dickens, 22 тт.; The Fireside Dickens, 23 тт., 1926; Cheap editions: The World's Classics, Oxford University Press; Every man's Library, J. M. Dent and Tauschnitz ed.

II. Биографии и критические работы: Forster John, Life of Dickens, 1872 — 1874, 3 тт.; Tauschnitz edition in 6 тт., 1902; Memorial edition by Matz, 2 тт., 1911; Letters, 3 тт., 1880 — 1882; Studies, by J. A. Sala, 1870; Marzials F. T., Great Writers, 1887; Ward A. W., «Men of Letters», 1882; Langton R., Childhood and Youth, 1883; Wemyss Reid, 1888; Percy Fitzgerald, 1903 — 1913; Chesterton G. K., The Life of Dickens, 1906, 1911; Swinburn, 1913; Phillips W. C., Dickens, Reade and Collins: Sensation Novelists, N.-Y., 1919; Bourton R., Charles Dickens, 1919; Kellner L., Die englische Literatur der neuesten Zeit von Dickens bis Shaw, Lpz., 1921; Dibelius W., Charles Dickens, L., 1911; Brown T. H., Charles Dickens, his life and work, 1923; Gissing G. R., Critical Studies of the Works of Ch. Dickens, 1924; Chancellor E. B., The London of Charles Dickens, 1924; Forster John, Life of Charles Dickens, 2 тт., 1925; Dexter Walter, England of Dickens, 1925; Kitton F. G., The Dickens Country, 1925; Couch A. T. G., Charles Dickens and other Victorians, 1925; Jeans S., Charles Dickens, London, 1929; Pagan A. M., Charles Dickens and some others, 1929. См. также журн., посвященный исследованиям о Д. «The Dickensian» — начал выходить в 1905. Обширная биография Диккенса — Джон Форстера — иллюстрирована сокращенно по-русски — Жизнь Диккенса, «Русск. вестн.», 1872, № 2—4; Полоски И. Л., Детство и молодость Диккенса и «Сказки Диккенса», по Форстеру, «Вестн. Европы», 1872, № 6 и 1873, № 5; Кирпичников А., Диккенс как педагог, «Педагогич. очерки», СПб., 1889 (ранее — Харьков, 1881); Плещеев Л., Жизнь Диккенса, «Сев. вестн.», 1890 и отд. изд., СПб., 1891; Авиенская А., Чарльз Диккенс, СПб., 1892; Соловьев С. Г., Гого и Диккенс как проводники гуманности и друзей детей, «Труды Педагогич. отдела Харьков. вет.-физиол. о-ва», 1896, III; Тернер Ч., Чарльз Диккенс, «Образование», 1898, № 7—8; Орловский С., Жизнь Диккенса, М., 1904; Фриче В. М., Художественная литература и капитализм, ч. 1, М., 1906; Кулишер И., Диккенс как криминалист, «Русск. мысль», 1912, № 5; Набоков В. Д., Ст. в «Истории зап. лит-ры», т. IV, в. 1, изд. «Мир», М., 1912; Луначарский А. В., Жизнь Чарльза Диккенса, «Киевская мысль», 1912, № 25; Гливиенко И. И., Чтения по истории всеобщей литературы, изд. 2-е, Гиз, М., 1922; Коган П. С., Романтизм и реализм в европ. литературе XIX в., М., 1923; Его же, Очерки по истории зап.-европейской литературы, т. II, изд. 8-е, Гиз, М., 1928; Фриче В. М., Очерки развития зап.-европейской литературы, Харьков, 1927; Дибелиус В. Лейтмотивы у Диккенса, сб. «Проблемы лит-ой формы», изд. «Academia», Л., 1928; Честертон Р., Диккенс, перев. А. Зельдович, изд. «Прибыль», Л., 1929; Цвейг Г. Ст., Собр. сочин., т. VII, изд. «Время», М., 1929. О Диккенсе в русской лит-ре — см. Рапцев В., Диккенс в русской критике, «Начала», 1922, кн. II; Гроссман Л., Библиогека Достоевского, Одесса, 1919; Критическая оценка русских переводов дана Чуковскийм К. в сб. «Францизм художественного перевода», П., 1921 (2-е расширенное изд., Л., 1929) и в статье — В защиту Диккенса, в журн. «Звезда», 1929.

III. Для чтения Диккенса в оригинале необходимое пособие — Pierce G. A., The Dickens Dictionary, Boston, 1872; Kitton F. G., Dickensiana, a bibliography of the literature on Dickens and his writings, 1886; Его же, Novels of Dickens, bibliography, 1897; Его же, Minor writings of Dickens, bibliography, 1900; Его же, Dickens exhibition, head. 25—27, March 1903; Catalogue compiled by 1903; Philip A. J., Dickens dictionary, 1909; Pierce Gilbert Ashville, Dickens dictionary with additions by W. A. Wheeler, 1914; Hayward Arthur L., Dickens encyclopaedia, 1924; Delattre F., Dickens et la France, 1927; Dibelius W., Charles Dickens, 1916; Maurois A., Essai sur Dickens, 1927; Stevens J. S., Quotations and references on Charles Dickens, 1929; Barnes A. W., A Dickens guide, together with true stories of the great novelist, 1929.

ДИЛОГИЯ — соединение двух драматических произведений, связанных между собой общностью сюжета, действующих лиц и т. п., по типу трилогии, тетралогии (см.) и т. д. Встречается редко; как на пример Д. можно

указать пьесу Ибсена «Кесарь и Галилеянин», состоящую из двух композиционно отдельных, но связанных замыслом, сюжетом, героями — драм: «Отступничество цезаря» и «Кесарь Юлиан». К Д. может быть также отнесен «Валленштейн» Шиллера, состоящий в сущности из двух пьес: «Пикколомини» и «Смерть Валленштейна», к-рым в виде пролога предшествует «Лагерь Валленштейна», и т. д.

В ином значении термин Д. употреблялся как синоним двусмысленности.

ДИЛЬТЕЙ Вильгельм [Wilhelm Dilthey, 1833—1911] — немецкий философ, историк и литературовед, введший впервые понятие так наз. наук о духе (Geisteswissenschaft), оказывающее огромное влияние как на современные исторические науки в Германии (Риккерт, Виндельбанд, Шпрангер и другие), так и на литературоведение (Унгер, Вальцель, Гундольф и др.). В своем главном сочинении «Введение в науки о духе» (Einleitung in die Geisteswissenschaften, 1880), а также в «Построении исторического метода в науках о духе» (Der Aufbau der geschichtlichen Methode in den Geisteswissenschaften, 1910) Д. резко противопоставляет науки о духе наукам естественным (к к-рым Д. относит и эмпирическую психологию), изучающим явления путем эмпирического анализа, между тем как наука о духе имеет дело с непосредственной психической деятельностью — переживанием — и поэтому должна отставить свой, специфически соответствующий ей метод. Психическая жизнь признается единым непрерывным потоком, сущность ее заключается, якобы, в иррациональности, подсознательности и телеологической направленности; методологически Д. противопоставляет «предметному» или «естествоведческому» объяснению явлений свой метод «понимания» или «толкования» жизни — описательную психологию. Жизнь, по Д., — в этом пункте он почти целиком примыкает к Бергсону, — ничем не ограничена и неопределима, она течет из тайных источников и стремится к неизвестным целям; она доступна нашему познанию лишь частично: доступны и н д и в и д у а л ь н ы е жизненные явления и психологическое их толкование и понимание. Путем наблюдений над их повторением и закономерностями создается некоторая общая классификация, дающая возможность включения того или иного индивидуального явления в относительно твердые общие типы и законы; они служат исследователю вспомогательным средством при его весьма приблизительном объяснении истории, представляющей собою смещение и сращивание таких типовых явлений. История как целое не имеет своего смысла; им обладают лишь отдельные ее эпохи, замкнутые в себе «культурные системы» индивидуальной структуры.

Методологически «наука о духе» Дильтея есть попытка соединения двух систем: каузально-генетического объяснения английского позитивизма и интуитивного понимания

немецкого идеализма. Д. хотел возродить немецкий идеализм на более научном базисе. Но из этого соединения идеализма с позитивизмом не получилось ни цельного мировоззрения, ни цельного метода; элементы этих систем всегда распадаются там, где Д. применяет их на практике; он склоняется то к одной, то к другой системе: в первый период своих многочисленных исторических работ он ближе к позитивизму, во второй — особенно после критики его трудов Риккертом и Гуссерлем — к идеализму. Теории Д. больше всего недоставало идеи исторического динамики; изучение исторического процесса он заменял изучением (описанием) психического развития личности: почти все его исследования — биографии или биографические очерки. Чтобы сделать свою науку способной к «созидающему синтезу», он вернулся к Гегелю, но заимствовал лишь метафизические элементы его метода, игнорируя диалектику; стержень исторического развития он видел в «метафизическом переживании» гениев-художников, открыто сделав таким образом основным понятием развития — метафизику. Однако Д., мировоззрение к-рого сложилось во времена грюндерства и начала германского империализма, понял невозможность возрождения классического идеализма в ту эпоху и впал в скептицизм. Он представляет звено в длинной цепи развития Ницше — Шпенглер.

Применяя свое мировоззрение, страдающее дуализмом, к литературоведению, Д. прежде всего противопоставил свой метод историко-филологической школе Шерера-Шмидта; если эта школа под влиянием позитивизма Конта, Тэна и др. стремилась свести изучение лит-ых явлений к точности естественных наук и рассматривала человека как социальное существо, слагающееся под влиянием окружающей его среды, то Д., наоборот, восстал против исследования внешних условий, определяющих художественное произведение, перенес свое внимание непосредственно на мировоззрение писателя и на значение переживания для поэзии. Мир художника отличается, по Д., от мира других людей: он, во-первых, питается поэтической фантазией, а priori входящей в его душевную конструкцию, и во-вторых, художнику свойственно стремление освободиться от давления действительности при помощи присущего ему одному сильного, непривольного стремления к созиданию (Bautrieb); так. образом каждое художественное произведение есть оформление питаемого жизненными переживаниями отдельного события. Задачи литературоведения — установить связь между поэзией и переживанием писателя. Д. писал очень много на литературоведческие темы; главные его произведения: серия биографий немецких романтиков, начиная от Новалиса [1865] и кончая Гельдерлином [1905]. Основные темы его работ: «Фантазия и психология в поэзии» («Ч. Диккенс и гений повествовательной лит-ры» — «Charles Dickens und das Genie der erzählenden Dichtung», 1876—1877;

«Воображение поэта» — «Die Einbildungskraft des Dichters», 1877; «Поэтическое воображение и безумие» — «Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn», 1886; «Материал для построения поэтики» — «Bausteine für eine Poetik», 1887; «Три эпохи в развитии современной эстетики и ее современные задачи» — «Die drei Epochen der modernen Aesthetik und ihre heutige Aufgabe», 1892; «Переживание и творчество» — «Erlebnis und Dichtung», 1905).

Последнее сочинение оказало особенно заметное влияние на современную духовно-историческую школу. Но так как метод Дильтея в целом страдает дуализмом, выражающимся в постоянном колебании между позитивизмом и метафизикой, то и его литературоведческий метод дал право ссылаться на него как формалистически-эстетической школе (Вальцель, Штрих и другие), так и многочисленным течениям внутри духовно-исторической школы (Унгер, Майнк, Гундольф, Цизарп, Бертрам, Корф, Эрматингер и др.). Но все они исходят из того идеалистического положения Д., что «история духа», или «наука о духе», должна строиться на рассмотрении каждой отдельной области культуры как выявления саморазвития единого духа идей эпохи.

Библиография: I. Das Leben Schleiermachers, 1870; Gesammelte Schriften, 2 Aufl., hrsg. von Mulert H., I—VII Bde, 1922—1928.

II. Шиллер Ф. П., Духовно-историческая школа в немецком литературоведении. «Лит-ра в марксизме», 1929, кн. IV; Erdmann В., Gedächtnisrede auf Dilthey, 1912; Spranger E., W. Dilthey, eine Gedächtnisrede, 1912; Krawauer H., Dilthey's Stellung zur theoretischen Philosophie Kants, 1913; Neulen W., Dilthey's Psychologie des dichterischen Schaffens, 1916; Unger R. u. d., Weltanschauung und Dichtung. Zur Gestaltung des Problems bei Dilthey W., 1917; Gremer H., Die Begriffe «Romantik» und «romantisch» in den «Schriften» W. Dilthey's, 1922; Unger R., Literaturgeschichte als Geistesgeschichte. Zur Frage geisteshistorischer Synthese mit bes. Berücksichtigung auf Dilthey W., 1924; Hoff В., Die Psychologie Dilthey's W., 1926.

Ф. П. Шиллер

ДИМЕТР — см. «Стихосложение».

ДИНА БАНДАУ МИТРА — см. «Бенгальская лит-ра».

ДИНАМИЗМ. В ряду тех многочисленных лит-ых и художественных направлений, к-рые появлялись в первой четверти нашего столетия, Д. как особая литературная школа сыграл относительно небольшую роль. Д., декларирующий себя особой школой, появился непосредственно во Франции до войны 1914. Представители школы — поэты Госсе («изобретатель» термина le dynamisme poétique, 1910), Лебесг и — наиболее значительный из них — Анри Гильбо (см.), глава школы и впоследствии автор многочисленных революционных стихотворений («Краскремль» и др.). Д., как и родственные ему итальянский футуризм и немецкий активизм, вырос на основе быстрого развития крупной индустрии и вообще крупнокапиталистических отношений и отражает понимание действительности передовой мелкобуржуазной интеллигенцией. Д. в своей теории (статьи Госсе и Гильбо) и в практике боролся против сентиментализма, против пессимизма («статичности»), против самодовлеющего романтизма в лит-ре, и в первую очередь в

лирике, за динамическую поэзию, отражающую темп и ритм («динамическую сущность») индустриальных городов. Вместо поэтической изысканности была введена в поэзию простота выражений, терминология повседневного и в частности техники. Динамисты пользовались свободным стихом и ритмической прозой как средством, дающим больше возможности выражать «могучий», «мощный» ритм индустриальной и урбанистической жизни. В тематическом отношении первое место у динамистов занимают машины, городские улицы, движение вообще и создающий и регулирующий это движение человек.

Через обобщенный и оторванный от социальной конкретности образ этого действующего человека Д. — особенно в поэзии Гильбо — пришел к пролетариату. В первое время пролетариат в динамической поэзии играл роль не класса, а выступал в качестве только городской массы, представляющей для динамистов наиболее яркий поэтический образ «человеческой» динамики. В этот период немаловажную роль сыграло влияние поэзии Верхарна.

Впоследствии, когда Гильбо стал сознательным борцом коммунистического движения и свою поэзию посвятил пропаганде идей коммунизма и пролетарской революции, динамизм как особая школа перестал существовать.

Библиография: Фриче В. М., Западно-европейская литература XX века, Газ, 1926.

И. М.

ДИНАМОВ Сергей Сергеевич [1901 —] — литературовед. Член ВКП(б). Был текстильщиком и литографом, с 1919 по 1926 — в Красной армии, с 1926 — аспирант Института языка и литературы РАНИОНа. В данное время научный сотрудник и член коллегии Института, заместитель председателя подсекции западной литературы Комакадемии. Работает преимущественно в области английской и американской литературы XX века.

Библиография: I. Четыре современных литературы: американская, немецкая, французская, английская, написано совместно с Ин. Анисимовым, печатается изд-вом «Московский рабочий»; Статьи: Авантюрный роман, 1 т. БСЭ, Эптон Синклер, Синклер Льюис, Художник рабочей Англии Джозеф Уэлш («Печать и революция»); Герберт Уэлс; К проблеме интеллигенции; Проблема автобиографического романа («На лит-ом посту»); Литература американских бродяг («Вестн. иностр. лит-ры»); Ряд вводных статей к произведениям Драйзера. Редактировал ряд переводов с английского: Собр. сочин. Драйзера («ЗФО»); Мир Вильяма Килсольда, «В ожидании» Уэлса и др.

II. Писатели современной эпохи, т. I, ред. Б. П. Козмина, изд. ГАХН, М., 1928.

ДИНЕЗОН Яков [1856 — 1919] — создатель сентиментального дидактического романа в еврейской литературе. Начав свою деятельность в эпоху расцвета еврейского демократического просвещения, Динезон в своих художественных произведениях и довольно многочисленных публицистических статьях отстаивал идеи этого движения, вел активную борьбу против гебраистов за еврейский язык («идиш»).

Его романы и рассказы проникнуты наивной верой в торжество добра и справедливости. Тема его произведений — острая напряженная борьба добродетельных и

порочных. Несмотря на дидактизм и схематизм, книги Динезона содержат огромный бытовой материал. Его произведения стали излюбленными книгами еврейского массового читателя, начиная с конца 80-х гг. до революции 1905. Социально «униженный и оскорбленный» читатель проливал слезы над судьбой обиженных женщин и сирот, к-рым Д. посвятил свои наиболее популярные произведения. Творчество Д. сыграло огромную роль в преодолении влияния бульварного писателя Шомера (см.), имевшего в то время исключительный успех.

Первое произведение Д. «Beoawoin Owois» (За грехи отцов, 1876, ч. 1), где изображена борьба «просвещенной» молодежи против фанатических родителей, было запрещено цензурой. Остальные произведения: «Haneowim wehaneimim» [1777], «Ewen Negef» [1890], «Herschele» [1891], «Josele» [1899], «Alter» [1903], «Kindersche Neschomes» [1904] и др. Д. перевел на еврейский язык «Еврейскую историю» Грегга, написал ряд компилятивных работ по мировой истории: «Египет», «Вавилония», «Индия», «Китай» и др. Сотрудничал почти во всех наиболее значительных журналах, сборниках. Активный работник еврейской литературной общественности, Динезон был более тридцати лет бесменным спутником И. Я. Переца (см.), в жизни и творчестве к-рого он сыграл значительную роль.

Библиография: H. Reizen, Lexikon fun der jidischer literatur, B. I, 2 Aufl., Wilno, 1926, SS. 699—710; Litwako w M., In Umru, B. II, M., 1926, SS. 29—33. И. И.

ДИОНИС [Вакх] — греческое божество, воплощение жизненной силы. Древнейшие формы культа Д. сохранились во Фракии, где они имели «оргиастический» характер: участники культа, одетые в звериные шкуры, в массовых радениях доводили себя до иступления (экстаза), разрывали на части и пожирали в сыром виде воплощавшее божество животное (чаще всего быка или козла), прибавляя таким образом к божеству и достигая «богодержимости» (энтузиазма), становясь «вакхами». При этом отождествляются: 1. самое божество, 2. растерзываемое животное и 3. участники коллективного священного действия. Культ Д. находится в тесном родстве с земледельческими культами умирающих и воскресающих богов растительности (Адонис, Озирис и т. п.), но отражает более ранние социальные отношения и более древний строй мысли. Дионисийские обряды восходят к тому времени, когда общественное разделение труда было весьма незначительно, и первобытная группа совершала свои священные действия исключительно коллективно; божество еще не представляется на недоступной высоте, и к нему можно приблизиться примитивным способом: пожиранием растерзанного животного, в котором божество воплотилось. Самое представление о мире еще недостаточно дифференцировано, и Дионис объединяет в себе надземную и подземную сферу, жизнь и смерть в их нераздельном слиянии

и отождествлении. Радения Д. осуществлялись в значительной мере женщинами, которые в «богодержимости» становятся «вакханками», «мэнадами» (т. е. иступленными); они и терзают Диониса и одновременно пестуют его как воскресающего бога-младенца. Эта преобладающая роль женщины объясняется тем, что в самые ранние периоды земледелия, когда радения возникли, оно находилось почти исключительно в руках женщин, совершавших таким образом магический обряд укрощения жизненной силы нового бога, от которого, по их верованиям, зависел новый урожай. Из Фракии почитание Диониса перешло в Грецию, где для религии Диониса существовала благоприятная почва благодаря распространению сельских культов и обрядов аграрной магии. Однако воспринятая крестьянским населением Греции фракийская религия с ее первобытным недифференцированным характером встретила сильное противодействие со стороны аристократии, идеология которой строилась на «благоразумии» и «умеренности», на уважении к установленным социальным границам (см. «Аполлон»). Идеологическому центру греческого феодализма, дельфийскому святилищу Аполлона, удалось наконец овладеть новым религиозным движением. Дельфы приняли Диониса как божество, равноправное с Аполлоном, но оргиастические формы культа Д. были значительно смягчены. Д. был признан сыном Зевса, рожденным от фиванки Семелы (обычная форма ассимилирования чуждых божеств с олимпийскими богами; при этом в мифе сохранена архаическая черта двойного рождения, восходящая вероятно к первобытным обрядам «вторичного рождения» юношей при достижении ими зрелости: Семела гибнет от козней ревнивой Геры, и Зевс зашивает незадошенного Д. в свое бедро и вынашивает его до конца); в гражданском культе греческих государств Д. уделяется место бога вина и опьянения, а также владыки душ умерших. Ожесточенная социальная борьба VII—VI вв., сопровождавшая распад греческого феодализма, была благоприятна для религии Д. Пессимистические настроения аристократии облеклись в учение орфиков о греховности всех границ, всякого обособленного существования, греховности, от которой душа, заключенная в темницу — тело, может освободиться для слияния с первоединым божеством лишь путем аскетической жизни и приблжения к мистериям Диониса, растерзанного и вновь воскрешенного [в орфическом мифе Дионис-Загрей растерзан и съеден титанами (лишь сердце Д. спасает Афина и передает Зевсу, к-рый, проглотив это сердце, рождает нового Д.); титанов Зевс испепеляет, а из их золы создает людей; поэтому в людях соединено злое титаническое начало — тело — с дионисийским — душой]. С другой стороны, культ Диониса как владыки душ умерших усиленно выдвигался «тиранами», политическими

вождями торгового капитала, в противовес аристократическому культу героев, мифических прародителей знатных родов. Орфический характер культа Д., где участвующие в священном действии считали себя перевоплотившимися в бога и его спутников (мэнад или лесных демонов-сатиров) и надевали соответствующие маски, создал специфические литературные формы. Таковыми являются: культовая песнь дионисийских празднеств — дифирамб (см.) и драма (см.) — «действие»; Д. становится покровителем актерского искусства, и на грани VI—V вв. до христ. эры, как один из элементов культа Д., впитавшего в себя аграрные магические обряды и поминальные моменты героического культа, создаются в Аттике трагедия (см.) и комедия (см.). В эллинистических государствах религия Д. играла гораздо меньшую роль, но культ его продолжал существовать в течение всей древности; орфические таинства временами привлекали широкие круги и в эпоху упадка античной культуры явились одним из источников неопифагорейской и неоплатоновской метафизики. Изображения дионисийского оргиазма в сохранившейся литературе встречаются очень редко (напр. «Вакханки» Еврипида); для эллинистической, в особенности же римской, поэзии Д. является исключительно божеством вина и опьянения. В этой форме образ Диониса переходит в литературу средневековой и новой Европы, и лишь учение Фр. Ницше о метафизическом противополжении двух начал — образного — «аполлоновского» — и беспредметного, музыкального — «дионисийского» (см. «Аполлон») вызывает в новейшей литературе интерес к исконным формам религии Д. Из русских писателей в этом отношении особенно выделяется Вяч. Иванов (см.), символист и мистик, являющийся одновременно и поэтом и исследователем дионисийства.

Библиография: П. Ницше Фр., Происхождение трагедии из духа музыки, СПб., 1903; Вересаев В., Аполлон и Дионис (см. собр. сочин.); Иванов Вяч., Дионис и прадионисийство, Валу, 1923; Фрэнсэр, Золотая ветвь; Fréret Culte de Bacchus parmi les Grecs, 1756; Maass E. W. T., *Аполлонос; Παλάτιος*, 1887; Его же, Theokrites D. aus einer Inschrift erläutert, 1891; Wiesler F., Ueber den Stierdionysos, Göttingen, 1881; Его же, Attribute und Symbole des D., 1892; Sittl C. D., Trüben und Dichten, 1898; Wheeler B. I., D. and immortality, 1899; Quandt W., De Baccho ab Alexandri aetate in Asia Minore culto, 1913; Harris I. R., Origin of the cult of D., 1915; Rohde, *Psyche*, 2 Bde, Tübingen, 925.

ДИОНИСИОС — см. «Соломос».

ДИПИРИХИЙ — см. «Стихосложение метрическое».

ДИПОДИЯ — см. «Стихосложение метрическое» и «Дубольные размеры».

ДИСПОЗИЦИЯ [латинское «расположение»] — термин, применявшийся в средневековых поэтиках в значении «традиционной композиции» (ср. Fagat, Les arts poétiques des XII et XIII siècles, 1923), введенный в новейшее литературоведение немецкой «риторической» школой (Флешенберг) и усвоенный некоторыми русскими формалистами (М. А. Петровский). По определению Флешенберга, «Д. как логическое развитие и

разделение темы противостоит ее композиции как группировке содержания согласно эстетическим нормам поэтического жанра». В позднейших работах Флешенберга понятие Д. расширяется, включая в себя каноническое расположение материала, обязательное для известного жанра: «в то время как композиция оказывается индивидуально различной, Д. изменяется по жанрам отклонения, т. е. диспозиционное строение определяет риторический жанр в целом, не отдельное произведение». В своем определении Д. русский формализм примыкает к первому определению ее, данному «риториками»: М. Петровский определяет Д. как «расположение моментов действия в хронологической и логической их последовательности; композиция же состоит в группировке моментов действия сообразно тем или иным поэтическим заданиям».

Библиография: Шер Р., Формальный метод на Западе, об. «Ars poetica», М., 1927; Петровский М., Морфология пушкинского «Выстрела», «Проблемы поэтики», М., 1925; Его же, Композиция повести у Мопассана, «Начала», 1921, № 1; Schissel von Fleschenberg O., Novellenkomposition in Hoffmann's «Elixir des Teufels», Halle, 1910; Его же, Rhetorische Forschungen, 1912.

ДИСПОНДЕЙ — см. «Стихосложение метрическое».

ДИССОНАНС — см. «Рифма».

ДИСТИХ — строфа, состоящая из двух нерифмованных строк (двустипшие): первой — гекзаметра, второй — пентаметра. Напр.:

«Бьет в гекзаметре вверх водяная колонна фонтана,
Чтобы в пентаметре вновь мерно-пелуче угасть».

Д. возник и особенно культивировался в античном стихосложении (см.); т. к. им обычно писались элегии, то он носил еще название элегического стиха. Д. мог существовать и отдельно (афоризмы, изречения, эпиграммы и т. п.). Из античной поэзии Д. усваивается ученой латинской поэзией раннего средневековья и Ренессанса.

Как подражание античному миру Д. возрождается в силлабо-тонических метриках неоклассицизма. В немецкой поэзии известны «Ксении» Гёте и Шиллера — более шестистот дистихов эпиграмм; у нас Д. писали: Пушкин, Дельвиг, в недавнее время — Брюсов. См. «Строфика».

ДИТРИХ БЕРНСКИЙ — герой германского цикла эпических сказаний, в своей древнейшей части восходящих к преданиям эпохи Великого переселения народов. В основе сюжета Д. Б. и лежат сказания о расправе знаменитого короля остготов Теодориха [475—526] с вождем германских наемников Одоакром [ум. 493]. В дальнейшем процессе сложения эпоса менее популярное имя Одоакра (засвидетельствованное лишь в древнейшей форме эпоса) заменяется именем остготского короля Эрманариха [ум. 375], который превращается в дядю и недруга Теодориха-Дитриха; само предание входит в широкий круг сказаний об Аттиле (см.), при дворе которого Теодорих-Дитрих проводит годы своего изгнания, и включает в себя ряд широко распространенных мотивов

героического эпоса, — в том числе древний мотив боя отца с сыном, имеющий параллели в ирландских (Кухулин), персидских (Рустем и Зораб), древнегреческих (Одиссей и Телегон), а также русских (Илья Муромец и Соколичек) героических сказаниях. В позднейших формах сказание о Д. Б. контаминируется и с циклом «Нибелунгов» (см.).

Дальнейшее оформление эпоса определяется социальной средой его бытования: сказание о Д. Б. рано становится достоянием шпильманской поэзии (см.), обслуживавшей в значительной степени и крестьянство; по многочисленным указаниям средневековых хроник о Д. Б. «поют и сказывают мужики». Отсюда — своеобразное преломление эпоса, превращение германского витязя, предводителя дружины, в гонимого судьбой борца за поправное право, самоотверженного заступника обиженных, отдающего свое царство в выкуп за своих богатырей и пешим ухаживающего в изгнание; отсюда — обращение сюжета многочисленными сказочными мотивами, эпизодами борьбы Д. с карликами и великанами, мотивами, до недавнего времени бытовавшими в немецкой крестьянской среде. Характерно, что в церковной традиции Д. Б. как еретика живьем уносит дьявол (хроники). Из эпических обработок цикла Д. Б. сохранились: «Песнь о Хильдебранде» (древняя запись около 800, сделанная в монастыре Фульда двумя лицами на обертке духовного кодекса; народная песня XVI в.), «Бегство Д.» и «Битва при Равенне» (составленные в конце XIII в. австрийским шпильманом Генрихом Фоглером), «Смерть Альхарта» (северо-баварская обработка сер. XIII века), «Король Лаурин или малый розовый сад», «Большой розовый сад», «Выезд Экке», «Сигенот» и «Виргиналь» (дошедшие в многочисленных списках и лубочных изданиях позднего средневековья). Из Саксонии предание о Д. Б. переходит и в скандинавские лит-ры; в первой половине XIII века в Норвегии составляется сага о Тидреке, объединившая все старые сказания и контаминировавшая их с «Нибелунгами» и сказаниями других циклов.

В эпоху Тридцатилетней войны сказание о Д. Б. умирает в Германии. На Ферейских островах в конце XIX в. бытовали песни-баллады о Д. Б., последний отголосок героических баллад (всп., порожденных в Дании, Норвегии и на Ферейских островах сагой о Тидреке. См. «Нибелунги».

Библиография: I. Deutsches Heldentum, hrsg. v. H. Martin, 1866—1873; Simgoek K., Kleines Heldentum (переп. на новонем. яз.); Его же, Amelungelied, 1843 (переп. сказаний о Д. Б.); Laurin и «Rosengarten» переп. датские Holm в 1893 и 1897. Старая датская Hildebrandlied переп. датская в 1792 много раз.; Braune, Althochdeutsches Lesebuch, 1911; новая переп. — Uhlirand, Alte hochdeutsche und niederdeutsche Volkslieder. Нем. переп. сар. — Rasmann, Heldensage; V. d. Hagen, Nordische Heldentum, 1873.

H. Müller W., Die geschichtliche Grundlage der Dietrichsage, 1855; Meyer K., Die Dietrichsage in ihrer geschichtlichen Entwicklung, 1868; Heine R., Über die gotische Heldensage, Wien. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Klasse,

B. 119, 1889; Jiriczek O., Die deutsche Heldensage, 1906; Boer R. C., Die Sagen von Ermanarich und Dietrich von Bern, 1910; Altaner Br., Dietrich von Bern in der neueren Literatur, 1912; Haupt W., Zur niederdeutschen Dietrichsage, 1914; Fricke Hans, Thidreksaaga und Dietrichsagas, 1914; Patzig H., Dietrich von Bern und sein Sagenkreis, 1917; Schneider H., Deutsche und französische Heldenepik, 1926. R. S.

ДИФИРАМБ — жанр древнегреческой хоровой лирики. Д. — народные гимны бурного оргиастического характера, исполнявшиеся хором, большей частью переродившиеся сатирами, на празднике сбора винограда в честь бога вина Диониса (см.). В VII в. до христ. эры поэт Арнон придал Д. художественное оформление, особенно, повидимому в музыкальной части. Отчасти из народного Д. получила происхождение греческая трагедия (см.). В V в. до христ. эры, напр. у поэта Вакхилида, Д. приближается к драме, иногда приобретает форму диалога, исполнявшегося под аккомпанемент флейты и чередовавшегося с пением хора.

В новой европейской лит-ре попытки возродить формы Д. связаны с Ренессансом; однако представление о Д. еще в XVIII в. не вполне соответствует его подлинной форме. В Италии Д. культивируется в эпоху Барокко с его характерным тяготением к пышным формам («Бахус в Тоскане» Реди, «Триумф Бахуса» Баруффальди). В Германии попытки, мало удачные, возродить Д. делают «анакреонтики» и поэты «Sturm und Drang» XVIII в. (Д. Виламова, Мюллера, Гердера, Шиллера). Самостоятельное подражание античному дифирамбам — сатирические «Д. Дионисио» Ницше в 80-х годах XIX века.

Библиография: Schmidt M., Diatribe in dithyrambum, B., 1845; Scheibe E., De dithyramborum saec. argumentis, Lips., 1862. H. Дератани

ДИФФАМАЦИЯ, или опозорение в печати, известна буржуазному уголовному законодательству как преступление, близкое к клевете, но отличающееся от нее двумя признаками: 1. Д. есть оглашение каких-либо позорящих фактов в печати, тогда как клевета может быть совершена на словах или в письме; 2. в Д. преступный момент заключается в самом оглашении в печати позорящих сведений, независимо от их правильности, клевета же всегда рассматривается как сообщение заведомо ложных сведений. Поэтому против обвинения в клевете можно защищаться, доказывая правильность сообщенных сведений, а против Д. указанием на это защищаться нельзя. Д. была известна законодательству дореволюционной России как «оглашение в печати о частном или должностном лице, обществе или установлении такого обстоятельства, к-рое может повредить их чести, достоинству или доброму имени». В таком виде Д. являлась средством ограничения свободы печати не только против вторжения последней в частную жизнь граждан, но и против разоблачения в прессе неправильных действий должностных лиц. В отношении должностных лиц допускалась защита против обвинения в диффамации указанием на истинность оглашенного в печати позорящего

обстоятельства, касающегося служебной деятельности опозоренного лица. Однако обвиняемый мог защищаться только путем представления письменных доказательств, что практически представлялось почти невозможным. В целях ограничения возражений со ссылками на письменные доказательства круг должностных лиц толковался ограниченно; закон рекомендовал суду даже в случае представления письменных доказательств, подтверждающих правильность оглашенных сведений о должностном лице, освободив обвиняемого от обвинения в Д., подвергнуть его все же взысканию по обвинению в оскорблении. На Западе Д. рассматривается либо как преступление против законодательства о печати (французская система), либо как частный случай клеветы (германская система).

Советский уголовный кодекс не знает Д. В уголовном кодексе 1922 в ст. 175 была предусмотрена лишь клевета в печатном или иным образом размноженном произведении. В уголовном кодексе редакции 1926 о том же говорит вторая часть ст. 161. Причина этого заключается в коренном отличии положения нашей печати от печати буржуазных государств. Разоблачение неправых действий должностных лиц является задачей печати как одного из мощных рычагов советского строительства. Рабкорское и селькорское движение было бы невозможно, если бы уголовный закон предоставлял разоблаченным должностным лицам привлекать разоблачителей к суду за Д., сделалась бы невозможной и самокритика. Поскольку разоблачение должностных и частных лиц производится в общественных целях, оно не может само по себе явиться основанием для судебного преследования разоблачителя. Разоблаченный может защищаться лишь обвинением в клевете. Он должен доказать, что разоблачитель разгласил не только позорные сведения, но и сведения заведомо ложные.

Библиография: Кони А., За последние годы; Берштан В. А., Диффамация по русским законам, «Русское богатство», 1901, № 5; Lilienthal, Ueber Nachrede und Verleumdung, «Vergleichende Darstellung d. Deutsch. und Ausl. Strafrechts»; Rubo, Zur Lehre von der Verleumdung.

А. Николаев

ДИХОРЕЙ — см. «*Стихосложение метрическое*».

ДИЗРЕСА — см. «*Стихосложение метрическое*» и «*Ритмика*».

ДИАМБ — см. «*Стихосложение метрическое*».

ДМИТРИЕВ Иван Иванович [1760—1837] — поэт и баснописец. Служил при дворе; при Павле I был обер-прокурором сената. При Александре I — министром юстиции.

Лит-ая деятельность Д. не имеет особого значения, хотя в свое время он пользовался большой популярностью. Помимо лирических стихотворений и обычных для того времени придворных од и посланий («Глас патриота на взятие Варшавы», «Стихи на высококомонаршую милость», «Песнь на день коронавания и т. п.», Д. написал

четыре книги басен (68 басен), которыми первоначально и обратил на себя внимание. В них он является одним из последних представителей той дидактической струи в русской дворянской литературе, которая определилась еще при Сумарокове. Кроме того он один из первых пытался привить литературе элементы народной поэзии и написал ряд песен в «народном духе», из которых одна была очень популярна («Стонет сизый голубочек, стонет он и день и ночь; миленький его дружок отлетел надолго прочь» и т. д.). Наконец Д. был известен и как сатирик и юморист, чрезвычайно ценилась его сатира «Чужой толк», направленная против тогдашних напыщенных одописцев, цель которых: «...награда перстеньком, нередко сто рублей, иль дружество с князьком» [что впрочем не мешало Д. самому писать такие же оды, как напр. написанные в один год с сатирой «Чужой толк» (1794) — «Стихи на победу графа Суворова-Рымнинского, одержанную над польскими войсками, когда он в три дня перешел семьсот верст», и сказка «Модная жена» (о «моднице», обманывающей мужа). Поэзия Д. питается психологическими переживаниями среднепоместного дворянства (мотивы созерцательности и меланхолии, отчужденности от света и тяги к патриархальному укладу). «Итак, еще имел я в жизни утешенье внимать журчанию домашнего ручья, вкусить покойный сон под кровом, где родился, и быть в объятиях родителей моих» («К друзьям моим»). Эта настроенность, равно как и участие Д. в реформе стиха и литературного яз., сближает Д. с вождем поместного сентиментализма, Карамзиным (см.). Однако интимная лирика часто загуливается в творчестве Д. перепевками придворной оды («Освобождение Москвы») и аристократической поэзии («Видел славный я дворец»). Смещение стилей объясняется неспособностью Д. противостоять этим чуждым лит-ым традициям. Гораздо более уверенно прошел по этому пути десятилетием позднее Жуковский (см.).

Библиография: 1. Лучшее издание: Сочин. Ив. Ив. Дмитриева, 2 тт., ред. и примеч. А. А. Флоридова, СПб., 1893 (приложение и журналу «Север» за 1893). Кроме этого изд., сочин. и переводы Д. выдержали раньше 6 изданий. Позднее были опубликованы письма Д. в Вяземскому (СПб., 1898) и другие («Русская старина», 1903, XII).

2. Пылин А. Н., История русской литературы, т. IV, СПб., 1899; изд. 4-е, СПб., 1913.

3. Мезьер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включительно, ч. 2, СПб., 1902. Л. Т.

ДМИТРИЕВА Валентина Ивановна [1859—] — русская писательница. Родилась в крестьянской семье, работала в деревне в качестве сельской учительницы. Много печаталась в «Деле», «Русском богатстве», «Русской мысли», «Вестнике Европы»; выпустила кроме нескольких сборников повестей ряд романов. По своему лит-ому направлению Д. примыкает к народникам. С ними ее роднят неизменные симпатии к крестьянскому труду и глубокая скорбь о разрушении патриархальных деревенских устоев («В разные стороны»).

Библиография: П. Автобиография Д. в сб. «На помощь учащимся женщинам», М., 1901 и при т. I «Повестей и рассказов», П., 1916; Луначарский А., Журнальные заметки, V, 1904; Колтоновская Е., Творчество, утверждающее жизнь, «Образование», 1907, кн. IX; Эльдарова О., Обзор произведений В. И. Дмитриевой, «Новости детской литературы», 1916, VIII.

III. Мезьер А. В., Русская словесность, с XI по XIX ст. вклуч., ч. 2, СПб., 1902; Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. II, СПб., 1910; Словарь членов о-на любителей русс. словесности при Моск. ун-те, М., 1910; Владиславлев И. В., Русские писатели, Л., 1924.

П. Ш.

ДНЕВНИК — см. «Мемуарная лит-ра».

ДНИПРОВА ЧАЙКА (Л. Василевская) [1861 — 1928] — украинская писательница и поэтесса. Лит-ая деятельность Д. Ч. начинается в 1884. Большая и лучшая часть произведений ее выходит в последней четверти XIX в. Они были напечатаны в украинских периодических изданиях надднепровской Украины и Галиции. По жанровым признакам писания Д. Ч. распадаются на рассказы, стихотворения в прозе и лирические стихотворения. Из произведений художественной прозы Д. Ч. нужно отметить следующие: «Чудный», «Хрестонос», «Знахарка», «У ночі», «Тень несозданных созданий» и др., изображающие жизнь украинской интеллигенции и крестьянства. Миропонимание и мировоззрение Д. Ч. стоят под знаком народничества. Этим определяется характер и стиль ее творчества. Д. Ч. изображает крестьянство как целое, как единую массу, наделяя ее чертами интеллигентской психологии. Крестьянский быт у Д. Ч. иногда дан в идиллических тонах. Крестьяне в ее рассказах зачастую находятся в самых добрых и сердечных отношениях с помещиками — социальной дифференциации в крестьянской среде Д. Ч. не замечает. Однако ее произведения сплошь и рядом дают фотографически верную картину крестьянской нищеты. В своих очерках из крестьянской жизни Д. Ч. следует приёмам этнографической школы. Ее стихотворения в прозе и чистая лирика выявляют глубокое чувство природы. В ритме жизни природы Д. Ч. ищет «вечной гармонии», в созерцании красоты природы — отдыха и успокоения от противоречий общественной жизни и трагедии своей личной судьбы. Отношение писательницы к природе носит на себе явные следы индивидуализма и эстетизма. В поэзии Д. Ч. кроме того сильно звучат национальные мотивы угнетенной Украины. Со стороны художественной формы поэзия Д. Ч. в известной мере предвосхищает символизм. Многие из произведений писательницы до сих пор не опубликованы.

Библиография: П. Ефремов Сєргій, Історія українського письменства, Київ, Видвничтво «Вісн», 1917; Пональчук, Дніпрова Чайка, «Жит. й рев.», 1928, № 7—8.

М. Чирков

ДНИПРОВСКИЙ Иван [1895 —] — украинский драматург, поэт и беллетрист. Р. в крестьянской семье, окончил 6 классов гимназии и филологический факультет Каменец-подольского института народного образования. Печататься начал в 1916 в газете Юго-западного фронта «Армейский вестник». Был

одним из основателей организации украинских пролетарских писателей «Гарт».

Вместе с Хвильовым вышел из «Гарта» и принимал участие в создании Вапльте (см.) — Вільна академія пролетарської літератури; с момента развала этой организации находится вне лит-ых группировок.

Свою лит-ую деятельность на украинском яз. Д. начал со стихов. По форме и содержанию его поэзия стоит на уровне современной пролетарской поэзии, революционные мотивы являются основными в его творчестве. Из поэтов он первый посвящает большую



поэму Донбассу. Постепенно Днипровский переходит на прозу. Первые его рассказы, несмотря на экспрессионизм и любовное описывание жизни большого города, полного шума и движения, уже носят в себе следы какой-то червоточины, мешавшей автору с головой огунуться в революцию. Один из его героев («Під чорним парусом») в начале нэпа переживает трагедию в результате противоречий между общественной и личной жизнью. Этот рассказ полон тревоги за исход революции. В дальнейшем эта тревога усиливается и подчиняет себе слабохарактерных героев Д. Будучи членом Вапльте — группировки, отличившейся своим упадочничеством, — он печатает свой упадочнический рассказ «За ради неї». В этом рассказе жизнь заставляет революционера-коммуниста сделать выбор между партией и женщиной; побеждает последняя. Впоследствии Д. выступил с довольно бодрым революционным рассказом «Долина угрів», но все же его творчество не чуждо упадочничества. Ни поэзия Д., ни его беллетристика никогда не возвышались над средним уровнем современного творчества пролетарских писателей: это были не плохие, но все же обычные вещи. И только в последнее время Д. выдвинулся как один из лучших драматургов современной Украины. Несмотря на то, что «Октябрь в театре» на Украине начался с первых дней революции и в лице Л. Курбаса приобрел талантливейшего вождя реформатора, объявившего



НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ДОБРОЛЮБОВ

беспощадную борьбу рутине и малороссийщине на театральных подмостках, украинская драматургия продолжала питаться соками старого этнографически-бытового театра. Д. удалось с первых же шагов своей драматургической деятельности избежать пагубного влияния «малороссийских труп». От этого спасло драматурга заострение интереса на проблемах революционного интернационализма, на революционном экстазе. В первой своей пьесе «Любов і дим» Д. задолго до появления пьес Киршона и перделок «Цемента» Гладкова выводит на сцену борющийся пролетариат и показывает возрожденные металлургического завода в условиях вредительства и бандитизма. Своей творческой интуицией Днипровский предвосхитил тему, ставшую особенно популярной после шахтинского процесса. В формальном отношении пьеса «Любов і дим» была настоящим событием в украинской драматургии. По своей конструкции она резко отличалась от тех пьес, которые до нее были в репертуаре украинского театра. Состоящая из 22 эпизодов, построенных на действенном диалоге, насыщенная движением и действием, пьеса «Любов і дим» заложила основы репертуара для революционного украинского театра. Еще более интересна по своей конструкции вторая пьеса Днипровский «Яблуневий полон», главный герой которой — красноармейская масса. Здесь красочно показана бурная эпоха гражданской войны на Украине, в частности петлюровщина. В этом произведении драматург несколько отошел в сторону от экспрессионизма, дав место лирике и национальным мотивам. В «Яблуневому полоні» Днипровский не только драматург, но и поэт, написавший своеобразную драматургическую поэму о великой революционной борьбе. Пьеса была поставлена театром Л. Курбаса «Березиль» и всеми государственными украинскими театрами и до сих пор не сходит со сцены. Третья пьеса Д. печатается в альманахах «Литературний ярмарок». Материалом для нее послужил шахтинский процесс.

Библиография: I. Огд. изд.: Довбас, ВДВ, 1922; Плуг, изд. «Шлях освіти», Харків, 1924; Добридень Левін, ДВУ, Харків, 1924; Любов і дим, ДВУ, Харків, 1926; За ради неї, изд. «Валіте», Харків, 1927.

П. Смолич Ю., Драматичне письменство наших днів, журн. «Червоний шлях», 1927, № 4; Лейтес А. і Яшук М., Десять років української літератури, Харків, ДВУ, 1928.

К. Буревій

ДОБРОЛЮБОВ Александр [1876 —] — поэт-мистик и сектант, один из наиболее ранних представителей русского декадентства. Д. — типичный представитель мелкобуржуазной интеллигенции 90-х гг., очутившейся между наковальней нисходящего народничества и молотом восходящего марксизма. В 1895 вышла его книжка «Natura naturans — Natura naturata», обратившая на себя внимание лит-ых кругов своими странностями и причудами: в книжке — обилие музыкальных обозначений, «белые страницы», пространные посвящения «великим людям» и робкие неряшливо оформленные «замыслы». Это была первая «желтая кофта»

русского декадентства. Д. выступил глашатаем воинствующего индивидуализма и эстетизма; в своем увлечении последним он проповедывал молодежи «красоту самоубийства». Книжка Д. была отвергнута критикой.

Это обстоятельство, как и случаи самоубийства, вызванные проповедью «красивой смерти», окончательно отрезвили Д.: он отвернулся от индивидуализма и стал отшельником. Утонченный эстет превратился в странника-аскета, затем стал главою распространенной в 90-х гг. на Поволжье религиозной секты «добролюбовцев», стремившейся соединить непротивленский морализм толстовства (Д. отбывал наказание за отказ от военной службы) с буддийской мистикой. Пролетаный им путь от крайнего декадентства к религиозному анархизму и народничеству Д. запечатлел в своих двух книгах — «Собрание стихов» [1900], под редакцией Валерия Брюсова и Коневского, и «Из книги невидимой» [1905]. Эти книги — первое проявление тенденций русского декадентства и символизма, с их противоречивыми стремлениями к формальному словотворчеству, к культуре слова, с одной стороны, и к полному преодолению словесной формы — к «растворению» слова в мистическом переживании — с другой. У Д. эти тенденции декадентства и символизма доведены до своего крайнего предела. Естественным следствием этого и явился отход Д. от искусства и литературы.

Ш. Гордон

ДОБРОЛЮБОВ Николай Александрович [1836 — 1861] — русский критик 60-х годов (псевдонимы: Н. Лайбов, Н. — бов, Н. Турчанинов, Н. Александрович, Н. Л., Н. Д., Н. Т — ов). Р. в Н. Новгороде, в семье небогатого священника, учился в духовном училище и семинарии. Мечтал об университете, но, уступая желанию родителей, поехал в Петербург, в духовную академию, однако совершенно неожиданно поступил на историко-филологический факультет Главного педагогического института. С 1857, после блестящего окончания института, Д. становится постоянным сотрудником журнала «Современник» (см.). «Бедное полуголодное ученье; потом четыре года лихорадочного неумолимого труда и, наконец, год, проведенный в предчувствиях смерти, вот и вся биография». — сказал Некрасов над могилой своего друга. Действительно, внешними событиями жизнь Добролюбова небогата, она глубока и поучительна своим внутренним содержанием.

В семинарии Д. был хорошим богословом, глубоко религиозным человеком, но уже в 18 лет он политически созревает, воспитывая в себе ненависть ко всему, что стоит на пути прогресса, что поддерживает рабство духа, порабощение страны. От православия Д. пришел к левому гегельянству, к Фейербаху; из защитника консервативной законности и безответности он вырос в стойкого, последовательного писателя-революционера. В письме к Лаврскому [1856] он так и пишет: «В продолжение двух лет я все воевал со старыми врагами, внутренними

и внешними. Вышел на бой без заносчивости, но и без трусости, — гордо и спокойно. Вглянулся я в лицо моей этой загадочной жизни и увидел, что она совсем не то, о чем твердили о. Паисий и преосвященный Иеремия. Нужно было идти против прежних понятий и против тех, кто внушал их... Я пошел сначала робко, осторожно, потом смелее, и, наконец, перед моим холодным упорством склонились и пылки мечты и горячие враги мои. Говорят, что мой путь смелой правды приведет меня когда-нибудь к гибели. Это очень может быть, но я сумею погибнуть не даром». Такой резкий перелом и за такое короткое время, естественно, возможен только при величайшем напряжении внутренней жизни, мысли и чувства.

Д. умер 25 лет. Несмотря на такую молодость, он уже четыре года стоял во главе русской литературы. Идя по пути Белинского, Д. ясно осознал процесс экономического и политического развития России, значение буржуазных революций, сущность утопического социализма, роль в историческом движении угнетенных народных масс, поднявшись до понимания, хотя и не вполне отчетливого, классовой борьбы как двигателя истории. Считая себя учеником Чернышевского, Д. был вполне самостоятельным мыслителем, в отдельных исторических вопросах он занимал более верные позиции. Мы не говорим о другом блестящем его современнике — Писареве, который, несмотря на все свое громаднейшее влияние, уступал Д. в ясности и последовательности философских и политических взглядов.

Стремление к глубокому знанию Д. обнаружил с ранних лет. Читал он много и упорно, в Институте полки в его шкафе ломились от книг. Д. изучал Руссо, Прудона, Бруно Бауэра, Фейербаха, Белинского, Герцена, следил за «Отечественными записками» и «Современником», зачитываясь в нем статьями Чернышевского. Любовь к литературе и журналистике Д. проявил также очень рано. 14 лет он издает семинарский журнал «Ахивей», в к-ром было три отдела: словесность, критика и наука.

В то же время он пробует, но без успеха, печатать свои стихи в «Нижегородских губернских ведомостях», «Москвитянине» и «Сыне отечества». В Институте под руководством слависта Срезневского Д. с особенным увлечением изучает словесность. Около будущего критика, выделявшегося большой начитанностью, смелостью и силой мысли, своим высоким нравственным обликом, сложился кружок, «добролюбовская партия». Не считаясь с репрессиями начальства, кружок под видом лит-ых течений изучал социальные проблемы. В 1855 Д. издает рукописную газету «Слухи», позже «Сплетни». Он хотел объединить вокруг газеты своих единомышленников и вылить свое революционное мировоззрение. Из 19 выпущенных номеров, по утверждению Лемке, Д. написал сам четырнадцать. Указывая, что «наука русская все еще мертва, не полна, не крепка»,

что она «имеет дело только с официальными фактами, с тем, что заносится в акты», Д. спрашивает: «Так наз. мнение не есть ли выражение духа, направления и понятий народных в ту или другую эпоху?» И отвечает: «Чем более подслушаем мы таких откровенных рассуждений, рассказов, отдельных мыслей и впечатлений, тем яснее нам будет истинный дух народа, тем понятнее будут его стремления, его чувства, тем полнее и осязательнее представится нам картина народной жизни... Может быть собранные нами слухи приведут умного человека к открытию какой-нибудь хронической болезни в русском народе, может быть и позднейший враг заглянет в нашу газету, в которой должна отражаться современная нам эпоха». Призывая к собиранию материала, Д. предупреждает, что дело, которое он начинает, «легкое само по себе, становится трудным и даже опасным по своим последствиям». Оно действительно было опасно, т. к. Д. зло и беспощадно бичевал николаевский режим, вскрывал причины севастопольского поражения, призывая его неизбежность, боролся против крепостного права, поднявшись до признания революционных методов борьбы и призыва к ним. К этому времени перелом во взглядах Д. завершился, мировоззрение его определилось, в дальнейшие годы оно только развивалось и укреплялось.

В 1856 Д. познакомился с Чернышевским. «Эстетические отношения искусства к действительности», «Очерки гоголевского периода русской лит-ры» захватили Д., как и все передовое общество. Чернышевский сразу понял, какой перед ним большой человек. Когда Д. стал постоянным сотрудником «Современника», Чернышевский предоставил ему полную свободу действий в журнале. «Пишите о чем хотите, сколько хотите, как сами знаете. Толковать с вами нечего. Достаточно видел, что вы правильно понимаете вещи», — сказал он ему. Интереснейший материал об этой полосе жизни Д. имеется в «Прологе пролога» и «Из дневника Левицкого». В этих своих беллетристических вещах Чернышевский вывел в лице Левицкого Д. и записал свои с ним беседы о радикализме, реформизме, социализме, терроризме, крепостном праве и т. п. В то время Д. сильно увлекался и Герценом, зачитываясь «Полярной звездой».

Д. вошел в «Современник», отставивая дидактическое искусство, разъясняя, что «дидактизм отвлеченный, головной нужно отличать от дидактизма, перешедшего в жизнь, в натуру поэта, в инстинктивное чувство добра и правды, — чувство, придающее жизнь, энергию и поэзию произведению гораздо более, нежели просто какое-нибудь чувство природы или безотчетного наслаждения природой». С появлением Д. среди сотрудников «Современника» сразу началось возбуждение, перешедшее во вражду, в результате чего произошел идейный раскол между дворянством и разночинцами. Чернышевский и Д. отставали в литературе «гоголевское»

направление, выдвигая на первый план общественную сторону художественного произведения. Старые сотрудники: Тургенев, Фет, Боткин, Анненков и др., все блестящие лит-ые силы, стояли за «пушкинское» направление, для них эстетические интересы преобладали над общественностью. Первое резкое столкновение произошло в связи с вечером, устроенным в день десятилетия смерти Белинского. Д. возмущился организованным в ресторане обедом с вышивкой и написал на участников обеда ядовитое стихотворение, укоряя их в том, что они могут чтить «великую тень» только в пьяном виде и пошлым тостом, а в жизни этой тени боются. Все были вне себя. Поводом к окончательному разрыву послужила статья Д. «Когда же придет настоящий день?» о романе Тургенева «Накануне». Некрасов вынужден был выбрать между Тургеневым и Д. Он мудро предпочел последнего. Тургенев покинул «Современник». Вся эта история живо описана в воспоминаниях Головачевой-Панаевой. Д. клеймили «темной личностью», «нахальным и ехидным мальчишкой». На одном из литературных чтений Тургенев, недовольный его статьями, заспорил о нем с Чернышевским. В заключение спора он бросил: «Вас я еще могу переносить, но Д. не могу». «Это оттого, — сказал Н. Г., — что Д. умнее и взгляд на вещи у него яснее и тверже». «Да, — ответил И. С. с добродушной шутливостью, к-рая очень привлекательна в нем, — да, вы — простая змея, а Д. — очковая змея». Фет, напр., сразу почувствовал в молодом критике сильного врага дворянства и дворянской культуры.

К 1860 здоровье Д. было сильно подорвано. У него развился туберкулез. По настоянию Некрасова и Панаева он уехал за границу, но она не спасла его. Смерть быстро унесла этого гениального юношу, сочинениями к-рого глубоко интересовался К. Маркс, сравнивавший его с Дидро и Лессингом.

По своему мировоззрению Д. был материалист, последователь Л. Фейербаха, левого гегельянца. Фейербах ставил задачей соединить философию с антропологией. Человек — в центре его философии. Разрешая проблему материи и духа, Фейербах пришел к выводу, что «вещественный, доступный нашим внешним чувствам мир, к-рому принадлежим мы сами, есть единственный действительный мир и что наше сознание и мышление порождаются вещественным органом, частью нашего тела, — мозгом, — хотя и принадлежат, повидимому, к невещественному миру. Не материя порождается духом, а дух представляет собою высочайшее порождение материи». «Истинное отношение мышления к бытию может быть только таким: бытие есть субъект, мышление — предикат. Мышление из бытия, но не бытие из мышления» (Предварительные тезисы к реформе философии, § 53). Это, конечно, чистейший материализм. Но поскольку Фейербах подходил к человеку с антропологической точки зрения, поскольку он слишком слабо представлял

роль окружающей человека общественной среды, постольку он в объяснении социальных явлений нередко впадал в идеализм, что и сознавал сам. Это однако не мешало ему заявлять, что человек — продукт истории, культуры. Преодолев «абсолютный дух» Гегеля, Фейербах не усвоил революционной сущности гегелевской диалектики, а потому и не смог понять динамики общественного процесса. Все это, естественно, нашло свое отражение и в мировоззрении Д.

Великий критик ушел дальше французских материалистов XVIII века, Дидро, Гольбаха, Ламеттри, Гельвеция и др., но он не мог не сбиваться на идеалистический взгляд, что «мнения правят миром», склоняясь перед силой разума, перед «здоровыми понятиями», перед образованием. Последнее однако ни в какой мере не мешало ему понимать, что «без участия особенных, необыкновенных обстоятельств (революционных потрясений. — В. П.) нечего и ждать благотворного распространения образования и здравых тенденций в массе народа». Д. не раз говорит о борьбе произвола и образования, но он все же отчетливо сознает, что образование — только идеологическое оружие в руках борющегося класса, а не самостоятельная сила. «Пора нам освободить жизнь от тяжелой опеки, налагаемой на нее идеологами... Непременно хотят дуализма — хотят делить мир на мыслимое и являемое, уверяя, что только чистые идеи имеют настоящую действительность, а все являемое, т. е. видимое, составляет только отражение этих высших идей... Пора бы отстать и от отвлеченных идей, по которым будто бы образуется жизнь, точно так, как отстали наконец от телеологических мечтаний, бывших в такой моде во времена схоластики». Эти свои мысли Д. с большой силой развивает в статье «О степени участия народности в развитии русской литературы». Вслед за Фейербахом Добролюбов утверждал, что «все, что произвел человеческий разум, — все это дано опытом жизни, — что «идеи и их развитие только потому и имеют значение, что они, рождаясь из существующих фактов, всегда предшествуют изменению в действительности».

Исходя из общих материалистических взглядов, Д. пришел к правильной оценке и роли личности в истории. В статье о Станкевиче он заявляет: «В истории прогресса целого человечества не имеют особенного значения не только Станкевичи, но и Белинские, и не только Белинские, но и Байроны и Гёте; не будь их — то, что сделано ими, сделали бы другие. Не потому известное направление является в известную эпоху, что такой-то гений принес его откуда-то с другой планеты, а потому гений выражает известное направление, что элементы его уже выработались в обществе и только выразились в одной личности более, чем в других». Эта материалистическая постановка вопроса однако страдала в своей ясности от того, что Д., подчеркивая, что «история в

своем ходе совершенно независима от произвола частных лиц», что «путь ее определяется свойством самих событий, а вовсе не программой, составленною тем или иным историческим деятелем», не смог дать ясного и четкого анализа и определения общественного бытия, или, как он выражается сам, «действительности», «опыта жизни», «хода событий». Тот же порок, что и у Фейербаха. Выясняя, могут ли появиться и когда появятся в России Инсаровы, Д. все же обращается к анализу общественной среды. Указывая, как «наша общественная среда подавляет развитие личностей, подобных Инсарову», он дополняет свои рассуждения указанием, что «среда эта дошла до того, что сама же и поможет появлению такого человека».

Поскольку Д. много занимался вопросами истории, он не мог не производить анализа «действительности» и в своих работах поднимался временами на такую высоту мысли, какая только была возможна в условиях общественного развития 60-х гг. Анализируя социально-утопические планы Р. Оуэна, Д. называет его чудачком, самонадеянным, суеверным, а его планы нелепыми. Он доказывает, что человеку трудно отказаться от привилегий своего класса ради блага других, что «ни гласность, ни образованность, ни общественное мнение в Западной Европе не гарантируют спокойствия и довольства пролетария». Предостерегая от утопических мечтаний, Д. указывает: «только тогда человек может заставить людей сделать что-нибудь, когда он является как бы воплощением общей мысли, олицетворением той потребности, какая выработалась предшествующими событиями». И тут он приходит к выводу, что «холод и голод, отсутствие законных гарантий в жизни, нарушение первых начал справедливости в отношении к личности человека» и т. п. двигают историю. Эти «факты жизни не пропускают никого мимо: они действуют и на безграмотного деревенского парня... как действуют на студента университета». «Действительный факт, отразившись в практической жизни рабочего человека, породит тоже действительный факт, тогда как книжные теории и предположения образованных людей, может быть, так и останутся только теоретическими предположениями». Добролюбов конечно не дает исчерпывающего анализа производственных отношений людей, но, касаясь ряда конкретных исторических явлений, он поднимается, как увидим ниже, до понимания классовой борьбы.

Разбирая общественно - политические взгляды Добролюбова, Плеханов называет его идеалистом. Этот суровый приговор необходимо смягчить. На суждения Плеханова отразился дух времени. Борясь за марксистское мировоззрение, он делал сильный упор во взглядах великого критика на идеалистические тенденции, на неумение мыслить диалектически. Теперь, когда историческая обстановка изменилась, когда марксизм у нас, в СССР, становится достоянием масс,

когда идеалисты являются только предметом язвительных насмешек, следует без всяких опасений подчеркнуть те стороны взглядов Д., к-рые выдвигают его как величайшего предшественника марксистской мысли. Добролюбов не поднялся до принципов «Коммунистического манифеста», тем не менее он очень хорошо усвоил материализм Фейербаха и, несмотря на свои идеалистические ошибки, стоял значительно выше людей следующего десятилетия.

Свой общественный идеал Добролюбов выразил в формуле, «чтоб всем было хорошо». «Каждый хотел, — поясняет критик, — чтобы ему было хорошо, и, укрепляя свое благо, мешал другим; устроиться же так, чтобы один другому не мешал, еще не умели». Люди вступили в борьбу. Сильные начали угнетать и эксплуатировать слабых. «Но чем хуже становится людям, тем они сильнее чувствуют нужду, чтоб было хорошо. Лишениями не остановишь требований, а только раздражишь; только принятие пищи может удовлетворить голод. До сих пор поэтому борьба не кончена; естественные стремления, то как будто заглушаясь, то появляясь сильнее, все ищут своего удовлетворения». Формулировка туманная. Что такое «естественные стремления»? Как понимать тезис — «чтоб всем жилось хорошо»? В других случаях Д. выражает свои мысли с большей ясностью. В статье «Русская цивилизация, сочиненная г. Жеребцовым», он, напр., сильно подчеркивает, что «борьба аристократии с демократией составляет все содержание истории». Он видит только две общественные группы — трудящихся и дармоедов. «Уничтожение дармоедов и возвеличение труда — вот постоянная тенденция истории». «Дармоедство теперь прячется, правда, под покровом капитала и разных коммерческих предприятий, но, тем не менее, оно существует везде, эксплуатируя и придавливая бедных тружеников». Подчеркивая, что дармоедство «постепенно уменьшается с развитием образования», Д. все время указывает, что основным фактором истории являются народные страдания, гнет и эксплуатация, что они поднимают народные массы на непримиримую борьбу. Он не переставал указывать, что «с развитием просвещения в эксплуатирующих классах меняется только форма эксплуатации и делается более ловкою и уточненною, но сущность все-таки остается та же, пока остается попрежнему возможность эксплуатации». На примере Англии он достаточно ярко показывает, как буржуазия, являясь революционной в борьбе с феодализмом, становится реакционной силой, придя к власти и укрепив ее. В полемике с Бабстом Д. вскрывает тот факт, что до сих пор «вся история в том, что актеры переменялись, а пьеса разыгрывается все та же... Прежде феодальцы налегали на мещан и поселян, а теперь же мещане освободились и сами стали налегать на поселян, не освободив их от феодализма. И вышло, что рабочий народ остался под двумя гнетами: и старого феодализма,

еще живущего в разных формах и под разными именами по всей Западной Европе, и мешанского сословия, захватившего в свои руки всю промышленную область. И теперь в рабочих классах накапает новое неудовольствие, глухо готовится новая борьба, в к-рой могут повториться все явления прежней». Это уже не общие идеалистические рассуждения о «естественных стремлениях», «чтоб всем было хорошо», а конкретная картина исторического процесса, анализ классовых борьбы, и анализ верный и яркий. Правда, критик не точен в терминологии, он недостаточно различает понятия: класс, сословие, народ, не дает точного определения этим отвлеченным социальным категориям, но все же пружины и историю классовых борьбы, отношения людей в процессе производства он видит отчетливо.

Когда Д. обращается к России, он понимает, «что и мы должны пройти тем же путем». «Это несомненно и даже несколько не прискорбно для нас... Наш путь облегчен; все-таки наше гражданское развитие может несколько скорей перейти те фазисы, к-рые так медленно переходило оно в Западной Европе. А главное мы можем и должны идти решительнее и тверже, потому что вооружены опытом и знанием». В этих своих суждениях критик поднялся на очень большую высоту социальной мысли. Он поднялся над Белинским. Он указал не только на несомненность капиталистического развития России, но и наметил темп исторического развития, подчеркивая, что ни в Европе, ни у нас, в России, исторический вопрос не может быть разрешен без революционных потрясений. Хорошо понимая, что исторический процесс имеет свою закономерность, что Россия не может миновать капитализма и свойственного ему политического строя, парламентаризма и буржуазной демократии, что она не может сразу стать социалистической, Д. желал, «чтобы Россия достигла хоть того, что теперь есть в Западной Европе». Д. был за конституцию и демократию Соединенных штатов, хотя и не видел во всем этом идеала. В итальянском парламенте Добролюбов чуть не умер от скуки: парламент, по его выражению, — пустая «говорильня», и в эту «говорильню» превратилась вся Европа. Д. не верил во всепасающую силу общественного мнения парламента, он видел, что общественное мнение есть «мнение известной части общества, известного сословия или даже кружка, иногда довольно многочисленного, но всегда более или менее своекорыстного». Оно, естественно, не согласуется с желаниями рабочего класса и «само по себе наивно». «Как будто можно для фабричных работников считать прочными и существенными те уступки, какие им делаются хозяевами и вообще капиталистами, лордами, баронами и т. п. Если капиталисты и лорды и сделают уступку работникам или фермерам, так — или такую, которая им самим ничего не стоит, или такую, к-рая им даже выгодна... Но как скоро от прав работника

или фермера страдают выгоды этих почтенных господ, — все права ставятся ни во что и будут ставиться до тех пор, пока сила и власть в их руках». Д. сознавал, что должно быть изменено само общественное мнение, что «горький опыт» укажет пролетариату путь, как изменить его. «Пролетариат понимает свое положение лучше, нежели многие прекраснородные ученые, надеющиеся на великодушные старших братьев к меньшим...» «Пройдет еще несколько времени, и меньшая братия поймет его еще лучше». Отсюда Д. приходит к убеждению в неизбежности и спасении пролетариата и всего человечества лишь в социальной (социалистической) революции. Из этих рассуждений Д. ясно, что в данном случае он не только не склоняется перед мыслью, что «мнения правят миром», но считает, что народ сам творит историю, являясь не только объектом ее, но и субъектом.

Кого же критик считает народом? Он различает народ и общество. Общество — образованные классы, народ — трудящиеся массы. В разные исторические эпохи народ по своему составу не однороден. Нередко утверждают, что Д. под народом разумел крестьянство. Это неверно. Он имел в виду вообще всех трудящихся и эксплуатируемых. Эта «народная масса» и составляет движущую силу истории, она таит в себе громадные нравственные силы и способна на большие исторические дела. Д. первый, на целых 1½ года ранее Чернышевского, уже во второй половине 1860, начал звать «в народ», надеясь «вызвать на живое дело крепкие свежие силы». Прекрасна статья Д. «Что такое обломовщина?» В ней изложены общественные взгляды критика и его политическая программа. Всех, кто может только говорить о народных страданиях, но не умеет и не решается действовать, он считает «Обломовыми». Такими он считает и кающихся дворян. Однако Д. видит и в народе отрицательные черты. Он не идеализирует народа, как не идеализировал его и Чернышевский.

Подводя итог философско-общественным взглядам Д., необходимо признать, что он был последовательный материалист фейербаховского направления и последовательный революционер-разночинец, к-рый, несмотря на свои идеалистическо-просветительские тенденции, поднялся до понимания производственных отношений людей и значения классовых борьбы, до понимания призрачности буржуазной демократии и конституционализма, до неизбежности социальной революции, к-рую совершит сам народ, подготовляемый к тому всем историческим процессом.

Философские и общественные взгляды Д., естественно, определили и его отношение к литературе, его понимание задач литературной критики. Он знает, что «не жизнь идет по лит-ым теориям, а литература применяется сообразно с направлением жизни». «На вопросы жизни отвечает литература тем, что она находит в жизни же. Поэтому направленные и содержание может служить довольно

верным показателем того, к чему стремится общество, какие вопросы волнуют его, чему оно более сочувствует... Не литература пробудила вопрос о крепостном праве, она взялась за него, и то осторожно, не прямо, только тогда, когда он уже совершенно созрел в обществе». «Но как ничтожно было участие лит-ры в возбуждении вопроса, столь же велико может быть ее значение в строгом и правильном обсуждении». Однако мы не должны впадать в самообольщение, будто бы лит-ра может изменить «ход исторических событий, хотя бы и самых мелких». Отсюда вывод, «что лит-ра представляет собою силу служебную, которой значение состоит в пропаганде, а достоинство в том, что и как она пропагандирует». «Предупредить жизни лит-ра не может, но предупредить формальное, официальное проявление интересов, вырабатывающихся в жизни, она должна. Пока еще известная идея находится в умах, пока она еще только должна осуществляться в будущем, тут-то лит-ра и должна схватить ее, тут-то и должно начаться лит-ое обсуждение предметов с разных сторон и в видах различных интересов. Но уж когда идея перешла в дело, сформировалась и решилась окончательно, тогда лит-ре делать нечего». Разумеется, Добролюбов отрицал «чистое искусство», «искусство для искусства», и не только отрицал, но и признавал, что своими корнями оно уходит в определенную общественную среду и служит прикрытием реакционных, антиобщественных стремлений и настроений.

Добролюбов неоднократно сравнивал художника с мыслителем. Как у художника, так и у мыслителя есть свое мирозерцание. Мыслитель выражает его в логических построениях, художник — в живых образах, хотя «мыслящая сила и творческая способность обе равно присущи и равно необходимы и философу и поэту». Оба они складываются под влиянием и воздействием на них фактов, дошедших до их сознания, оба должны уметь отличать существенное от случайного, чтобы не сделать ложных обобщений и выводов, но художник-писатель, как натура более восприимчивая, схватывает и угадывает факты, еще не имея теоретического объяснения их, и по мере накопления новых наблюдений создает типичное. Но чтобы художник не впал в односторонность, чтобы он дал в своем творчестве диалектическую правду жизни, ему необходимо быть на уровне современного знания. Когда его общие понятия ложны, его произведение становится если не совсем отрицательным, то бесцветным. И наоборот, когда взгляды писателя верны и они руководят им и в выборе материала и в обработке его, произведение складывается яркое, живое, захватывающее читателя, имеющее большое общественное значение. «Свободное претворение самых высших умозрений в живые образы, вместе с тем полное сознание высшего, общего смысла во всяком частном случайном факте жизни — это есть идеал, представляющий полное слияние

науки и поэзии и доселе еще никем не достигнутый».

Выдвигая общественное значение лит-ры, Д. ясно видит ее классовый характер. Он отмечает, что «всякое явление историческое, всякое государственное постановление, всякий общественный вопрос обсуждается в литературе с различных точек зрения, соответственно интересам различных партий». В этом он не видит ничего дурного, — дурно то, что «между десятками партий почти никогда нет партии народа в литературе». Когда Добролюбов анализирует творчество Пушкина, он легко вскрывает его дворянский характер. Поскольку история решает вопрос о распределении благ природы между людьми и устанавливает определенные человеческие отношения, постольку и литература должна взяться «за изучение всех общественных неправильностей». Успех писателя будет зависеть от того, насколько он сумел выразить общественные интересы и стремления.

Отсюда вытекает определенный взгляд на идейность литературы. Добролюбов требует, чтобы в основе произведения лежала идея, которая выражала бы характер событий и направление их развития. Поскольку народ в центре исторического процесса, литература должна быть народной. Для этого художник-писатель должен «проникнуться народным духом, прожить его жизнью, стать ровень с ним, отбросить все предрассудки сословий, книжного обучения и прочее, прочувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ». Этим определяется и выбор материала для творчества. Конечно, «для художественного произведения годятся всякие сюжеты, как бы ни были они случайны»; однако для общества важны не столько размер и свойства таланта в отвлечении, сколько то, на что он употреблен. Художественность выполнения обуславливается также и свойствами выбранного материала: «и при совершенно равном таланте будет, вероятно, некоторая разница в живости, силе и поэтичности изображения, если одному из двух поэтов дать описывать стеариновую свечку, другому — клопа, а другому — арабского жеребца или орла». От художественного произведения Д. требует, чтобы оно отражало действительность, многообразную, текучую, живую. Под этой действительностью критик понимал не фотографический снимок с жизни, а выявление сущности времени, его идейного содержания, его психологической окрашенности и волевого устремления. В жизненном многообразии и противоречиях писатель должен уметь найти основное, характерное, хотя бы оно и не бросалось всем в глаза. Художник должен уметь вскрыть в действительности элементы прошлого, настоящего и будущего, найти и определить их причинную связь, их роль и значение в движении общества вперед. Одновременно критик требует от художника конкретности и безусловной правды творчества. «Надо, чтобы факты, из которых исходит автор и

которые он представляет нам, были переданы верно. Коль скоро этого нет, литературное произведение теряет всякое значение, оно становится даже вредным, потому что служит не к просветлению человеческого сознания, а, напротив, еще к большему помрачению. И тут уже напрасно стали бы мы отыскивать в авторе какой-нибудь талант, кроме разве таланта врать». Принцип художественной правды, как и принцип действительности, понимался критиком не входящем смысле. Правда и действительность сливаются. «В произведениях исторического характера правда должна быть фактическая; в беллетристике, где происшествия вымышлены, она заменяется логической правдой, т. е. разумною вероятностью и сообразностью с существующим ходом вещей». Жизнь многообразна, в ней легко найти массу фактов, подтверждающих самые разные взгляды. Задача художника найти жизненную правду, т. е. правду, к-рая соответствовала бы «естественным стремлениям», народным интересам. Эта правда не решает однако судьбы художественного произведения, она лишь необходимое условие, а не достоинство произведения. Замечательными художниками писатели становятся лишь тогда, когда они не только верно отражают явления жизни, но и понимают их «общий таинственный смысл», «если их восприимчивость многообъемлюща, если жизнь им открывается не в отдельных только явлениях, а во всем своем стройном течении, если чутки они не к одной только внешней стороне явлений, но и к внутренней связи и последовательности».

Придавая лит-ре утилитарный характер, Д. отнюдь не думал, что «автор должен был создавать под влиянием известной теории... Художественное произведение может быть выражением известной идеи не потому, что автор задался этой идеей при его создании, а потому, что автора его поразили такие факты, из которых эта идея вытекает сама собою». В лит-ре всех народов критик видит преимущественно писателей, преданных искусственным интересам и совершенно не думающих о «нормальных требованиях природы», т. е. он не видит писателей, которые стояли бы на точке зрения народных масс, по современной терминологии — на классовой пролетарской позиции. «Эти писатели могут быть и не лжецы, но произведения их тем не менее ложны», и в них нельзя «признать достоинств, разве только относительно формы».

Добролюбов различает «людей, более или менее глубоко проникнутых насущными требованиями эпохи, более или менее широко обнимающих движение, совершающееся в человечестве, и более или менее сильно ему сочувствующих. Тут степени могут быть бесчисленны... Сообразно с широтою взгляда и силою чувства будет различие и способ изображения предметов и самое изложение у каждого из них. Разобрать это отношение внешней формы к внутренней силе уже не трудно; самое главное для критика —

определить, стоит ли автор в уровень с теми естественными стремлениями, которые пробудились в народе или должны скоро пробудиться по требованию современного порядка дел; затем — в какой мере умел он их понять и выразить, и взял ли он существо дела, корень его, или только внешность, обнял ли общность предмета или только некоторые его стороны». «Прочный успех» Д. видел лишь за теми произведениями, «которые захватывают вопросы далекого будущего или в к-рых есть высший, общечеловеческий интерес, независимый от частных, гражданских и политических соображений».

Свою критику Д. называл реальной. Он выбирал для разбора такие произведения, которые носят строго реалистический характер, в которых виден результат научной мысли. И сама критика Д. носила глубоко научный характер. Реальная критика состоит в обозрении того, что дает произведение, не отыскивая у художника выполнения определенной общественной программы. «Реальная критика относится к произведению художника точно так же, как к явлениям действительной жизни; она изучает их, стараясь определить их собственную норму, собрать их в существенные, характерные черты». Художник живет образами, отвлеченные идеи часто мало его интересуют. В своих образах художник подсознательно может выявить больше внутреннего смысла в изображаемом, чем он мог бы сделать рассудком, поэтому критика должна показать, правильно ли художник понял и объяснил взятые им факты, не напрасно ли он пытается частное и мелкое представить типичным и «такое ли значение придает автор своим лицам, какое они имеют в действительности».

Литературную работу Д. рассматривал как работу глубоко общественную, наравне с другими видами общественной деятельности. Критику же как вид творческой работы он ставил даже выше художественного творчества. Лучшими литературно-критическими статьями Добролюбова являются: «Что такое обломовщина?», «Темное царство», «Луч света в темном царстве» и «Когда же придет настоящий день?»

В своей критике Д. исходил из отрицания романтизма, эстетической критики, из энтузиастического признания реализма, примата действительности над искусством и неизбежности публицистического элемента в критике. Для Д. искусство — лишь способ познания. Вместе с Чернышевским он проповедывал: «прекрасное есть жизнь». Естественно, что в художественном произведении критик искал прежде всего воспроизведения действительности и художественного объяснения ее. Д. тщательно собирал черты действительности, чтобы показать, какова она есть, и направить общественные настроения в сторону «естественных стремлений», т. е. социальной справедливости. Он охотно писал о Кольцове, С. Аксакове, М. Вовчке, потому что «это жизнь, это действительность». Эти писатели «не строят мечтательных планов, не рвутся

на невозможные подвиги, не стремятся охватить собою весь мир», а «осторожно и зорко осматриваются» они вокруг себя, долго думают над своим решением». С этой меркой Д. подошел и к сатире Щедрина, к его «Губернским очеркам». С особой же силой показ действительности критик дал в разборе Гончарова, Островского и Тургенева. «Темное царство» — «это действительность», это огромная Россия; герой Островского — коллектив, среда, «бессмысленное самодурство в лице разных Большовых, Торцовых, Брусковых, Уланбековых и пр.». Д. детально анализирует русское самодурство, выясняет условия, его породившие, и последствия, из него вытекающие. Критик доказывает, что «драматические коллизии и катастрофы в пьесах Островского происходят вследствие столкновения двух партий, старших и младших, богатых и бедных, своевольных и безотрадных», что в тисках российского самодурства «страдают наши братья». Д. ищет должное, намечает общественные задачи. «Гроза» — социальная гроза «Темного царства». Расходясь с Писаревым, Д. видит в образе Катерины яркий протест против самодурства. Д. не только описывал и объяснял социальную действительность, но и указывал пути и средства ее преодоления, искал «героев». В анализе «Обломова» он приходит к печальному выводу, что «в каждом из нас сидит значительная доза Обломова», что Обломовы не в состоянии разрешить социальную задачу, это сделает другая общественная группа — разночинцы. Разбирая роман Тургенева «Накануне», Д. развернул свою программу дальше. Указывая на Инсарова, революционера-болгарина, критик выставляет тезис, что, хотя у нас общественные условия и мешали появлению таких людей, все же жизнь развивалась настолько, что появление русских Инсаровых уже возможно. Очевидно, что подобная критика, подобная оценка художественного произведения была критикой, оценкой, приговором над русской действительностью, над экономическим и государственным порядком, над общественными отношениями людей, над бытом и т. п. Однако это не было критикой «по поводу», это сама настоящая литературная критика в специфическом, узком смысле слова. Такой ее характер всецело определяется приматом действительности. Д. был враг эстетической критики и тем не менее он дал совершеннейшие образцы литературно-художественной критики своего времени. Критика, как и художественное творчество, не имеет абсолютных канонных, характер ее определяется общественным бытием и в зависимости от него меняет свои формы, задачи и направление. В творчестве Д. публицистические и художественные задачи сливались в единое органическое целое. Реальное искусство обходило трагизм, а Д. вскрыл трагедию России, самодуров и обиженных он превратил в символы, объяснил их, и еще осмысленнее и характернее стали и без того живые и яркие образы Островского.

В своей критике Д. однако не вполне выявил сущность творчества Островского, он увлекся общественно-политическими обобщениями и не разглядел той идеализации русской жизни, реакционной «народности и самобытности», которой любовался Островский. Точно так же Д. не сумел провести надлежащей линии между «лишними людьми» и «обломовщиной», между Онегинскими, Печоринскими и Обломовскими. Вскрыв русскую трагедию, Д. нашел в литературе и разрешение этой трагедии: Катерина — «луч света в темном царстве», Инсаров сменяет Обломова. Такая реалистическая критика логически вела к дидактизму. Публицистический и дидактический элементы критики в дальнейшем привели Д. к признанию законности направленчества в произведениях искусства. За это поносил его Достоевский и многие упрекали в грубой тенденциозности. Это конечно неправильно. Трудными, туманными, зигзагообразными путями шла в данном случае русская критика в лице Д. к признанию классовых точки зрения в искусстве. Разве сейчас истинно-пролетарских художников и коммунистов критиков, как и Д., не упрекают в тенденциозности, в подмене искусства политикой? Упрекают в силу определенных классовых интересов. Однако эти укору не смущают их, не мешают им выполнять свое общественное дело, строить социализм; не должны они смущать нас и в оценке литературных работ молодого, но великого критика.

Д. был также и поэтом. Он написал много стихов на политические темы и не мало лирических. Любил он Пушкина, Лермонтова, Кольцова. В последние годы он подражал Некрасову, взяв у него для выражения своих настроений четырехстопный ямб. Был у Д. также большой сатирический талант. Сатира его метка и бьет наповал. Кавелин называет язык Д. ядовитым, а сын его подписывает письма к своему учителю: «Вашего змеиного языка покорнейший слуга» и величает его — «Ваше Змейство». Не мало Д. писал и на педагогические темы. Известны его страстные статьи против Н. И. Пирогова, когда он высказался за применение в школе телесных наказаний. В своих педагогических взглядах Д., естественно, материалист, он отрицает природные идеи, доказывая, что человек развивается физически и умственно в зависимости от окружающих условий. Он против слепого подчинения авторитету, против дрессировки, он требует от ребенка сознательного выполнения указаний старших. От наставника он требует очень высоких качеств, умственных, нравственных и общественных. Добролюбов требует, чтобы он в согласии с общественным идеалом прививал детям «здоровые понятия» и воспитывал волю. Сильные и слабые стороны мировоззрения критика конечно отразились и на его педагогических взглядах. Он никогда не переставал быть просветителем.

Д. продолжил линию В. Белинского. Последний от Шеллинга и Фихте через Гегеля

пришел к Фейербаху. Д. начал с Фейербаха, идя к марксизму. Его лит.-ая деятельность свелась к раскрытию и изобличению русской действительности — «Темного царства» русской неограниченной монархии, к страстной проповеди свержения самодержавия и призыва народных масс к социальной революции. В литературно-художественных произведениях Д. в первую очередь атаковал социальную, классовую сущность явления и от нее шел к оценке самого литературного факта и проповеди своих общественно-политических взглядов.

Деятель 60-х годов, Добролюбов жил и работал в период бурного роста нашей крупной промышленности, в последние годы крепостного хозяйства, когда шла борьба между торговым и промышленным капиталом. Торговый капитал, добившись, что крестьян освободили с землей, стремился к тому, чтобы они остались мелкими производителями и, будучи мелкими собственниками, не попадали бы под влияние разных теорий о равенстве людей; стремился к тому, чтобы у нас, как в Европе, не было голодающего пролетариата, чтобы пролетариат, вышедший из деревни и связанный крепко с землей, не шел на улицу бунтовать в периоды кризисов и безработицы. Конец николаевского режима, крестьянская реформа полностью удовлетворили буржуазию, лишь немногие мечтали о конституции. Совершенно другими настроениями жила интеллигенция. Дворянская по своему составу ранее, интеллигенция 60-х гг. состояла преимущественно из детей среднего и бедного духовенства, провинциального чиновничества, низшего офицерства, из детей разорившихся помещиков, дворян, учителей, кушцов, мещан, из людей свободных профессий. Это были «разночинцы», люди разных чинов и положений, выходящие из рядов мелкой буржуазии. Соответствующих мест для обслуживания капитала эта мелкая буржуазия еще не имела. Она не мирилась с крепостническим государством и добивалась свержения самодержавия. Часть этой революционной интеллигенции, более зажиточная, группировалась около «Великорусса», который в своих требованиях мирился на учредительном собрании. Менее зажиточная часть группировалась вокруг организации «Молодая Россия», выдвигавшей лозунг диктатуры революционного народа. В процессе всяких перегруппировок на революционных позициях удержалась только та часть мелкой буржуазной интеллигенции, к-рая жила идеалом социализма. Социализм этот был, естественно, мелкобуржуазным, развитие капитализма он считал несчастьем. Поэтому в России в 60—70-е гг. так много и спорили: будет у нас капитализм или нет? Мелкобуржуазный социализм шел не от организации производства, а от распределения собственности. Наша мелкобуржуазная социалистическая интеллигенция верила в силу сельской общины и была убеждена, что Россия, минуя капитализм, через эту общину прямо придет

к социализму. Это, как известно, было догмой нашего революционного народничества.

Д. не был народником, он был убежден, что Россия пройдет капиталистическую стадию развития, он признавал борьбу классов, он выступал против утопического мелкобуржуазного социализма, он не был сторонником субъективного метода в объяснении исторических явлений. «Мыслящие реалисты» Писарева привели к «критическим мыслящей личности» Лаврова. Д., как справедливо отметил Воровский, «по духу своего учения, по методу мышления, по глубине анализа ближе к современному марксизму, чем к своим якобы преемникам 70-х и 80-х годов». Своих взглядов он не успел, да и не мог развить. Поэтому мы не можем установить, с кем пошел бы критик в практической революционной деятельности — с «Великоруссом» или «Молодой Россией»? Надо указать однако, что «Великорусс» занимал по сравнению с «Современником» значительно более правые позиции и в крестьянском вопросе и в области политической. Более левые позиции занимал Д. по отношению и к «Колоколу» Герцена. Несомненно одно: Д. был выразителем той части мелкобуржуазной революционной социалистической интеллигенции, которая под влиянием развития промышленного капитализма, рабочего вопроса в России, понимала утопичность мелкобуржуазного социализма и начинала искать революционных путей в связи с ростом капитализма и рабочего класса. В условиях экономической обстановки 60-х годов Д. не мог избежать противоречий, недоговоренностей, неясностей, все же дальнейший путь от него лежит не к Лаврову и Михайловскому, а к Ткачеву и марксизму.

Библиография: I. Сочинения, изд. 1-е, СПб., 1862, изд. 2-е, 4 тт., СПб., 1871; Первое полное собр. сочин., 4 тт., под ред. с биографич. очерком и примеч. М. Лемке, СПб., 1911; Полное собр. сочин., под ред., с биографич. очерком Е. Анниченова, 10 тт., СПб., 1911—1914; Материалы для биографии Н. А. Добролюбова, собранные в 1861—1862 (Н. Г. Чернышевский), т. I, М., 1890, или собр. сочин. Чернышевского, т. XI, СПб., 1906; Добролюбов Н., Дневник 1857, Юбилейный сб. Лит.-ого фонда, СПб., 1910; Головачева-Панасова А., Русские писатели и артисты 1824—1870, СПб., 1890 (см. совр. изд. Воспоминаний, Л., 1927). II. Критические статьи: Бригорьев А., Сочинения, т. I (от «Поэма „Гроза“ Островского»); Шелгунов Н., Глухая пора, «Дело», 1870, IV; Зайцев В., Белинский и Добролюбов, «Русское слово», 1864, кн. I; Морозов П., Н. А. Добролюбов, «Образование», 1896, кн. XII; Протопопов М., Добролюбов, «Русская мысль», 1896, кн. XII; Котляревский Н., Кауэн освобождения, II, 1916; Богучаревский В., Из прошлого русского общества, СПб., 1914. В общих работах о Добролюбове см.: Скабичевский А., Сорок лет русской критики, Собр. сочин., т. I (неек. изд.); Волынский А., Русские критики, СПб., 1896; Иванова И., История русской критики, т. II, ч. 4; Иванов-Разумный Р. В., История русской общественной мысли, т. II (неек. изд.); Овсянко-Куликовский Д. Н., Н. А. Добролюбов, «История русской литературы XIX в.», т. III. Марксистские статьи: Заулицы В. И., Писарев и Добролюбов, сб. статей, т. II, СПб., 1907; Крайнефельд В. П., Н. А. Добролюбов, «Современный мир», 1911, кн. XI; Неведомский М., О Добролюбове, «Наша зarya», 1911, кн. XI; Столетов Ю. М., Социально-политические взгляды Н. А. Добролюбова, «Современник», 1911, кн. XI; Плеханов Г., Добролюбов и Островский, Сочин., т. XXIV; Троцкий Л., Добролюбов и «Свисток», Сочин., т. XX; Воровский В., Литературные очерки, М., 1923; Полянский В. Н., А. Добролюбов, М., 1926; Ладыха Г., Исторические и социалитические воззрения П. Л. Лаврова, о Добролюбове, гл. I, II, в кн. «Русская

историческая литература в классовом освещении», М., 1927; Паникович И. А., Историко-социологические взгляды П. А. Добролюбова, «Под знаменем марксизма», 1928, кн. 12.

Ш. Кардер В., Библиографический указатель книг и статей о Добролюбова и его сочинениях в «Собр. сочин. Добролюбова», СПб., 1908. Кроме того см. в следующих общ. указателях: Мельер А., Русская словесность с XIX по XIX столетие включительно, ч. 2, СПб., 1902; Владиславлев И. В., Русские писатели, Л., 1925.

Валерий Полянский

ДОБРУШИН Иезекииль Моисеевич [Jeschelk Dobruschin, 1883—] — еврейский критик, поэт, драматург и переводчик. Лит.-ую работу Д. начал как стихотворными, так и прозаическими опытами; в своей последующей разнообразной лит.-ой деятельности он время от времени вновь возвращается к стихотворной форме. Как драматург Д. принимает ближайшее участие в работе Московского еврейского государственного театра [сценическая обработка ряда произведений еврейских классиков (Менделе, Шолом-Алейхем, Гольдфаден) и оригинальная пьеса («Суд идет»)]. Ему же принадлежит и несколько небольших пьес и сцен агитационного характера (о переходе евреев к земледельческому труду и др.). Из переводных работ Д. отметим перевод «Танс» А. Франса. Но наибольшее значение имеют его литературно-критические работы. Отдавая дань былому «эстетизму», Д. уже в своих ранних критических статьях становится на путь признания социальной значимости лит.-ого факта. Среди еврейских писателей Д. один из первых откликнулся на призыв советской власти к созидательной работе, приняв непосредственное участие в проведении ее начинаний в области еврейской культуры. Являясь одним из руководителей журнала «Штром» (Москва, 1922—1924), Д. много способствовал собиранию сил еврейской советской лит.-ры. За последнее время опубликовал ряд историко-литературных работ (о творчестве Шолом-Алейхема, Гольдфадена и др.), в к-рых обнаруживает тонкое лит.-ое чутье и делает попытки социологической интерпретации литературного текста. Преподал историю еврейской литературы на еврейском отделении II Московского университета.

Библиография: I. Помимо ранних произведений, ряд пьес и детских произведений Д. издан отдельными книжками и брошюрами. Стихотворения собраны в кн. «Farnacht», Киев, изд. 2-е, 1921; Литературно-критические работы и статьи — в кн. «Gedankengang», Киев, 1922; Историко-литературные работы печатались в разных еврейских изданиях («Teater-Buch», «Zeitschrift», «Wissenschaftliche Jorbichers»).

II. Ojalender N., Erste tritt, «Stroms», M., 1923, № 4; Reisen Z., Lexicon prof. der jidischer literatur, B. 1, 2. Aufl., Wilno, 1926, 88, 655—658. А. Г.

ДОВГАЛЕВСКИЙ Митрофан — украинский драматург и писатель начала XVIII в. Писать начал в 1724. Будучи студентом высших классов Киево-могилянской академии, Д. постригается в монахи и получает имя Митрофан. В 1733, имея звание иеромонаха, Д. выступает уже в роли преподавателя грамматики. В 1736 Д. в качестве ordinарного профессора Могилянской академии читает курс поэтики. В то время профессор был обязан не только читать теорию, но и знакомить студентов со своей практикой. Д. пишет «канты» и драмы. Из всех его многочисленных

писаний пользуются известностью: рождественская драма «Комическое действие в честь младенствовавшему под лети Христу» и пасхальная драма «Властотворный образ человеколюбия божия». Написание этих драм совпало с тем этапом в развитии театра, когда зритель школьных представлений выявил определенное тяготение не к основе представления — школьной драме, а к ее придадке — интермедии. Интермедии Д. пользовались особенной популярностью. Они отодвигают самую драму на задний план и являются центром представления. Хотя Д. и не решился окончательно порвать с традицией школьной драмы, он все же насытил ее абстрактное содержание живым, взятым из жизни, материалом. Интермедии Д. — это бытовые картинки. В них он обнаружил демократическое мировоззрение, любовь к простому народу и его излюбленному герою — запорожскому казаку. Яз. интермедий Д. — колоритный яз. украинского простонародья того времени — резко отличается от мертвой церковной славяницы и подготавливает почву для Котляревского, утвердившего господство живого народного языка в украинской литературе.

Библиография: Ефремов Сергей, История украинского письменства, издательство «Вік», Київ, 1917; Розанов В., проф., Драма українська, вып. III, УАН, Київ, 1925; вып. IV, Київ, 1927.

К. Б.

ДОДЖ Мария [Mrs. Mary (Mares) Dodge, 1838—1905] — американская издательница и писательница для детей. С 1873 издавала популярный детский журнал «Св. Николай» (St. Nicolas). Написала несколько томов стихов и прозы, типичных для детской буржуазной литературы. Оказала большое влияние на американскую детскую литературу. Наиболее популярное произведение Додж «Серебряные коньки» (Hans Brinker, or the Silver Skater, 1865) переведено на многие яз., в том числе на русский. Сюжет повести разворачивается на фоне географического и бытового описания Голландии.

Библиография: I. Пособительные изд.: Серебряные коньки, Повесть, перев. С. Г. Займского, изд. «Московский рабочий», М., 1927 (в том же перев., изд. «Польза», М., 1912). Во фран. переработке Сталь П. — Серебряные коньки, Повесть, изд. «Светоч», Одесса, 1927.

II. Соболев М. В., Справочная книжка по чтению для детей всех возрастов, изд. 2-е, СПб., 1907 (отомы № 3001); О детских книгах, изд. «Труд» (отомы № 512); A Handbook of Children's Literature, 1927.

Н. Б.

ДОДОХЯН Георг — см. «Армянская литература».

ДОДЖ Альфонс [Alphonse Daudet, 1840—1897] — французский романист. Сын фабриканта, разоренного в революцию 1848 (рабочие подожгли его фабрику), Д. принадлежал к среде провинциальной торговой буржуазии. В его семье монархические воззрения, легитимизм, сочетались с ненавистью к революции. Дед его, роялист, был убит в дни террора. После смерти отца Д. два года учительствовал в Алэ. В автобиографическом романе «Малыш» (Le petit Chose, histoire d'un enfant, 1868) он рассказывает об этой полосе своей жизни. 18-летним юношей Д. прибыл в Париж искать счастья в литературе. Дебютировал стихотворениями («Les

Amougeuses»). Обратил на себя внимание сказками в духе провансальских преданий («Письма с мельницы» — «Lettres de moulin»). В этих новеллах сказочный элемент постепенно уступает место бытовым очеркам. Осада Парижа пробудила патристические чувства Д., и он вступил солдатом в пехотный полк. В «Lettres à un absent» [1871] он описал свои впечатления. Шумный успех имели его «Необычайные приключения Тартарена из Тараскона» (Les aventures prodigieuses de Tartarin, 1872) — остроумное, полное искреннего юмора изображение фанфаронства. Сам провансалец, Д. часто выбирает своих героев среди земляков и переносит действие на родной юг. Похождения Тартарена разрослись в трилогию: 2 часть — «Tartarin sur les Alpes» [1888] и 3 часть — «Port Tarascon, dernières aventures de l'illustre Tartarin» [1890]. «Фромон Младший и Рислер Старший» [1874] — первый настоящий роман Д. В романе «Robert Helmont» [1874] картины осады Парижа и зарождающейся Коммуны даны без всякого понимания изображаемого.

Далее следуют романы: «Жак» [1876], «Набав» [1877], «Короли в изгнании» (Les rois en exil, 1879), «Нума Руместан» [1881], «L'Évangéliste» [1883], «Сафо» [1884], «Бессмертный» (L'Immortel, 1888), «Маленький приход» (La petite paroisse, 1895) и посмертный — «Опора семьи» (Soutien de famille, 1898). Все они рисуют жизнь французского буржуазного общества эпохи Второй империи и Третьей республики. «Д. поставил в центре своей картины буржуазный Париж, мир фабрикантов и миллионеров, депутатов и писателей, жуиров и выскочек, мир капитала, его приспешников и паразитов» (В. Фриче). Примыкая к Гонкурам и Золя, Д. развертывает личную драму на некотором общественном фоне эпохи империи («Набав») или консервативной республики Мак-Магона («Руместан»). В последних вещах Д. («Бессмертный», в «Опоре семьи») звучат более сильные нотки, и нежный юмор переходит в сарказм. Не разоблачая социальной несправедливости, Д. при описании человеческих несчастий «униженных и оскорбленных» порою проникается гневной иронией (напр. в «Жаке», к-рый сам Д. назвал книгой «сострадания, иронии и гнева»). В романах Д. самое лучшее — описания: картины Парижа, предместий и улиц, провансальских празднеств, обстановка фабрики, вокзал с последними отправляющимися поездами, с его затихающим шумом и засыпающей деятельностью и т. д. Д. написал ряд пьес, из к-рых наиболее известная — «Арлезианка» (музыка Бизе). Воспоминания Д. («Trente ans de Paris» и «Souvenirs d'un homme de lettres») содержат интересные свидетельства и записи современника и представляют ценный материал для характеристики его эпохи и его творческих приемов.

В эпоху империи Додэ — секретарь герцога де Морни, любимца Наполеона III — лояльный монархист, в эпоху республики —

умеренный и равнодушный к политике республиканец, вернее — интеллигентный обыватель, не чуждый сентиментальных симпатий к романтизированному ролялизму. Даже в своих правоописательных романах Д. не выходит за круг буржуазных взглядов и представлений. Ему чужд воинствующий социальный пафос Золя. Изображая те или иные стороны современной ему жизни, Д. не вскрывает общественных отношений, он всецело остается на почве этих отношений, в его глазах законных и нормальных. Творчество Д. — выражение психологической консервативной, в лучшем случае умеренно-либеральной городской средней и мелкой буржуазии. Он удовлетворял их спрос на литературно-доброкачественное занимательное чтение, немного сентиментальное, немного обличающее, но скорее слегка покаявающее, нежели серьезно ранящее. Д. действительно не организует. Всего лишь в нескольких произведениях («Фромон и Рислер», два-три рассказа, и особенно «Жак») он выводит рабочих, но не объясняет их страданий капиталистической эксплуатацией, не пытается даже подойти к теме о взаимоотношениях капитала и труда. В его произведениях — душевные коллизии, «драмы сердца», история жизни отдельных личностей, описание нравов, без особенного захвата вглубь, мастерское воспроизведение внешнего быта, но борьбы классов в них нет. Изображая министров («Набав», «Руместан»), он рисует ту или иную черту их характера, часто с заметным сочувствием, но «не показывает их в работе, в подавлении страны и в раздаче денег и почестей» (Золя), как агентов классовой власти. В романе «Короли в изгнании» как будто дается сатира на легитимизм, но тем не менее представители павшей королевской власти пользуются сочувствием автора. Бернар Жансуле («Набав») — это бедняга, несчастный от своего чрезмерного богатства. Автор любит и жалеет его. «Нума Руместан» — это нетипичский портрет политического деятеля Третьей республики, это — беззлобно написанная история приключений южанина, благодаря своему пустозвонному красноречию попавшего в министры; при этом как министр он не показан. И только с оговорками можно назвать Д. образителем общественной жизни. Внутренняя социальная динамика, движущие силы общественного процесса — вне поля его зрения. Политический и общественный фон у него только намечен. Он наблюдал жизнь трудовых элементов мелкой буржуазии, видел нищету, но как-то не замечал всего этого, как явления социального. Он подмечал гл. обр. «общечеловеческое»: любовь и разочарование, узко семейные или узко личные радости и горести. По примеру Диккенса, с которым у него столько общего (с автором «Оливера Твиста» его особенно роднит мастерство в изображении страдающих детей), Д. желает только исправить буржуазное общество, но не изменить его в корне. Испорченности отдельных представителей «верхов» он противопоставляет добродетель «незаметных

людей». Чистоту, бескорыстие, честность и трудолюбие он находит в мошенстве. Но такие положительные персонажи выходили у него бледными, неубедительными и слишком отдавали условной добротелью.

Литературная деятельность Д. относится к периоду торжества натурализма. Но он принадлежал к его правому крылу. Некоторые критики не считают Д. натуралистом. Он оптимистически поэтизировал действительность, прикрашивал ее, идеализировал своих персонажей. Он считал, что роман не должен разочаровывать, лишать иллюзий. Д. затупывал классовые противоречия и не обнажал полностью отрицательных явлений. Несмотря на классовую ограниченность, односторонность изображения и поверхностность Д., некоторые его страницы — шедевры художественной прозы, написанные прекрасным сочным яз. и полные лиризма и юмора.

Библиография: 1. Все романы Д. не раз переводились на русский яз. и печатались не только отдельными изданиями (ранее, с 70-х гг., в «толстых журналах»), но и были собраны в 12 тт. «Собр. сочин.», изд. Бр. Маршалева, «Вести. иностр. лит-ры», СПб., 1894—1895 и в 5 тт. «Поли. собр. сочин.», изд. И. Мавенкова, М., 1913; Тартарен, «ЗИФ», 1926. С 1927 Газ выпускает «Собр. сочин.» под ред. Н. Логвина (пока вышли: т. I — «Саф», т. II — «Маленький человек», т. IV — «Короли в юнанах»). *См.* также *собр.*, 8 ч., 1899 — 1900.

И. Давсон Г., История французской литературы, т. II, М., 1898 (в др. изд., т. III, СПб., 1897); Золя Э., Мои ненависти, СПб., 1903; Его же, Романтизм-натурализм, 1904; Веселовский А., Этюды и характеристики, т. II, изд. 4-е, М., 1912; Брандес Г., Литературные характеристики, 1908; Pellissier G., Le mouvement littéraire au XIX-e siècle, P., 1890 (есть русск. переп., М., 1891); Его же, Précis de l'histoire de la littérature française; Daudet L., A. Daudet, sein Leben und seine Werke, Berlin, 1906; Burns M., La langue d'Alphonse Daudet, P., 1916; Martin P., Le naturalisme français, P., 1923; Lalou R., Histoire de la littérature française contemporaine, P., 1924.

Б. Гиммельфарб

ДОДЭ Леон [Léon Daudet, 1867 —] — современный французский романист и реакционный политический деятель, сын Альфонса Додэ. Романы Д., отмеченные влиянием писателя-роялиста Морвеаса, за немногими исключениями («Le Voyage de Shakespeare» — «Путешествие Шекспира», 1924, перев. на многие яз.) грубо тенденциозны; они являются апологией монархизма и аристократии и «обличают» радикальных политических деятелей, еврейских банкиров и т. д. Успех романов Д. — «успех скандала». По форме Д. — энцикл натурализма.

Библиография: 1. На русск. яз. переведено: Перед войной, всеяд. и документы о немецко-еврейском шпионстве во Франции со кресел дела Дрейфуса, переп. И. Ларона, изд. В. Вераховского, СПб., 1913; Les mortelles; Suzanne, 1898; Les idées en marche, 1900; Le roman de temps présent; Lutte, 1907; Hérédé, L'entremetteuse; Le rêve éveillé.

И. Луначарский А. В., Очерки французской литературы, ст. в «Запросах знания», 1912, № 35; Doumic R., Les jeunes, 1896; Mirbeau O., Les dérivés, 1926 (послед. изд.); Vanville J., Au seuil du siècle, 1927; Martin du Gard M., Vérités du moment, P., 1928.

ДОЖИНОЧНЫЕ ПЕСНИ — см. «Песни».

ДОЙЛЬ Артур Конан [Arthur Conan Doyle, 1859 —] — английский писатель. По образованию медик. Служил врачом в полевом госпитале в Южной Африке. Отражением его врачебной деятельности является сборник рассказов «Вокруг красной лампы» (русский перев.). В 1902 получил дворянство.

Известность Д. основана на его детективных новеллах и исторических повестях.

Впервые появляется его излюбленный герой Шерлок Холмс в повести «A Study in Scarlet» (Этюд в алых тонах, 1887), а с 1891 в журнале «Strand Magazine» Д. начинает свою серию рассказов «Приключения Шерлока Холмса» (The Adventures of Sherlock Holmes), к-рые выходят в том же году отдельной книгой и выдвигают Д. в первый ряд мастеров детективного жанра. В 1893 Д. выпускает «Воспоминания Шерлока Холмса», в 1902 — «Баскервильскую собаку» и в 1904 — «Возвращение Шерлока Холмса». Д. умело использовал метод Э. По («Золотой жук», «Убийство в улье Морг») в анализе тех тайн, на к-рых построена фабула детективной новеллы, а в развертывании сюжета подражал Габорио, автору «Лекока». Рассказы о Шерлоке Холмсе построены по такой схеме: зачин, рисующий мудрость сыщика; рассказ пострадавшего, наводящий на ложную отгадку; неожиданность правильного разрешения и т. д. Своим успехом в указанном жанре Д. многим обязан, с одной стороны, знакомству с точными науками (некоторые из этих наук — химию, физиологию и др. — он привлек на помощь Шерлоку Холмсу), а с другой — школе, пройденной им у профессора Белля (Bell). Последний учил студентов восстанавливать некоторые факты из биографии пациентов, руководствуясь неприметными на первый взгляд мелочами. Как известно, Д. неоднократно заставляет своего героя демонстрировать свою наблюдательность по методу профессора Белля.

В своих исторических повестях Д. занятелен, но не больше. Он — хороший рассказчик и иногда ему удается почувствовать колорит эпохи — напр. в повести из эпохи наполеоновских войн — «Бригадир Жерар» [1896]. Другие его книги — «Михей Кларк» (Micah Clarke, 1889), «Белый отряд» — повесть из времен Дюгесклена [1891], «Родней Стоп» [1896] — повесть о принце-регенте — слабее: исторические лица, выведенные в них — манекены, а обстановка напоминает театральные декорации.

Выбор тем для исторических романов, их разработка, а также тематика следующих его книг и гл. обр. серии о Шерлоке Холмсе обнаруживают в Д. писателя, ориентированного на среднюю городскую буржуазию. Шерлок Холмс — верный страж современного английского строя, отсюда и идеализация Д. своего героя.

В начале XX в. Д. становится на защиту английского империализма как поэт и как автор книги о бурской войне, а во время войны 1914—1918 гг. много пишет об операциях британской армии во Франции и Фландрии. В последнее время он усиленно занимается пропагандой спиритизма («Духовное благоговение», 1918; «Странствования спиритуалиста», 1921).

В России Дойлем особенно увлекались в период общественной реакции, после поражения революции 1905 [примерно 1907—1909]. Критика и юмористика этого периода пытались бороться с этим типичным для

общественной депрессии явлением («пинкертоновщина») путем развенчания и пародирования Шерлока Холмса и более низкопробных детективов (Чуковский, Нат Пинкертон и современная литература).

Библиография: Большинство произведений Д. переведены на русск. яз. После революции вышли: Грек-переводчик, Из приключений Шерлока Холмса, «Альфа», М., 1921; Игганаки, «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», М., 1923; Мар в столбике, «А. Ф. Маркс», Л., 1924; В страну чудес, перев. и предисл. О. Н. Дельхерт, «Прибой», Л., 1926; Баскервильская собака, «Прибой», Л., 1927; Торговый дом «Сердцелюты и Ко», «Прибой», Л., 1927; Шерлок Холмс, Гаа, Л., 1927; Современный алхимик, «ЗИФ», М., 1927; Красное по белому, Знак четырех, «Красная газета», Л., 1928; Мормоны в Лондоне, «Прибой», Л., 1928; Новые приключения Шерлока Холмса, Гаа, Л., 1928. *Е. Лави*

ДОЛЕНГО М. [1836] — современный украинский поэт и литературный критик. Первыми своими стихами Д. примыкает к украинскому символизму. Начав с индивидуалистической лирики, Д. постепенно подошел к городской лирике и пролетарской поэзии. В настоящее время Доленго входит в организацию украинских пролетарских писателей ВУСПП (см.). Эта эволюция целиком отразилась и в его литературно-критических работах. Теперь Д. выступает как критик-марксист.

Библиография: Отд. изд.: Объявления лирика, ДВУ, Харків, 1922; Блакитна жалоба, Харків, 1923; Litterae, Мое письмо, Харків, изд. «Цех каменярів».

ДОЛИНИН — псевдоним Аркадия Семёновича Искоза, современного литературоведа. Из работ Д. наибольший интерес представляют статьи о творчестве Достоевского, помещенные в выпущенных под его редакцией сборниках (Достоевский, Статьи и материалы, П., 1922, и М. — Л., 1925), в журнале «Литературная мысль» (П., 1922) и т. п.: «Герценизм Достоевского», «Исповедь Ставрогина в связи с композицией „Бесов“» и т. д. В методе Д. преобладают элементы психологизма и биографизма, что превращает его статьи в расплывчатые «лирические» обобщения. Д. участвовал ранее в издании сочинений Пушкина под редакцией С. А. Венгерова, поместив в нем статью о маленьких трагедиях Пушкина.

ДОЛЬНИК — иначе паузник — вид тонического стиха, в единичном к-рого совпадает только число ударных слогов, безударные же слоги являются величиной переменной и могут даже совсем отсутствовать, напр.:

«Дней был пер,
Медленно лет арба,
Наш бог бог,
Сердце наш барабан». (Маяковский).

Общая формула $x \acute{x} \acute{x} \acute{x}$ и т. д. (\acute{x} — ударные слоги, x — безударные; величина x — переменна; $x = 0, 1, 2, 3, \dots$). В зависимости от числа ударений в строке различают двухударный Д., трехударный, четырехударный и т. д. Такой вид стиха характерен для яз. с тоническим стихосложением и очень часто встречается в английской, русской, немецкой поэзии. Можно различать целый ряд модификаций Д., в зависимости от числа ударений в строке (некоторые модификации Д. не сохраняют равного числа ударений, напр. многие стихи Маяковского),

от степени варьирования числа безударных слогов между ударными и т. д.

В русской поэзии дольник является очень старой стиховой формой (напр. уже у Сумарокова показан отчетливый пример дольника — «Хоры ко превратному свету»). По своей структуре он несомненно восходит к народному стиху, который — за вычетом музыкальной его стороны — подходит под приведенную формулу Д. [именно от народного стиха аргументировал и теоретически («Опыт о русском стихосложении», 1812) и практически («Реки», перев. из Конфуция и др.) Востоков, отстаивавший введение в русскую поэзию дольника]. В известном смысле близки к Д. и трехсложные размеры (см.) силлабо-тонического стихосложения, в к-рых схемное число безударных между ударными в ряде случаев не соблюдалось, благодаря чему они представляли собой образование, близкое к Д. (напр. русский гекзаметр). В русской поэзии Д. культивировали символисты, затем футуристы. Особенным распространением он пользуется в современной поэзии (см. не совсем удачные главы о Д. во «Введении в метрику» В. М. Жирмунского, стр. XXX, 184 и следующие).

DOLCE STIL NUOVO [итальянское — «сладостная новая манера письма»] — лит.-ое направление, возникающее на грани средних веков и Возрождения в крупных торговых городах Тосканы и Романьи — Флоренции, Ареццо, Сиене, Пизе, Пистойе, Болонье и других. Представленный лирической продукцией многочисленных поэтов XIII—XIV вв. (Гвидо Гвиницелли, Оносто да Болонья, Гвидо Кавальканти, Лапо Джани, Чекко Анджольери, Данте Алигиери, Данте да Майано и др.) D. S. N. характеризуется совершенно своеобразным разрешением центральной проблемы средневековой лирики — взаимоотношения «земной» и «небесной любви». В то время как религиозная лирика пышно расцветает в эту эпоху мариологрии (см.) прославляет в терминах земной страсти Мадонну, призывая к отречению от плотского греха, в то время как куртуазная поэзия, восхваляя рыцарское служение даме, воспевает радость физического обладания, — поэзия D. S. N. находит разрешение конфликту обоих мировоззрений в сложной с м в о л и к е образов. Образ земнойладычицы не устраняется, но превращается в символ — в доступное чувственному восприятию воплощение и откровение божества. Поклоняясь в ней божественной сущности, влюбленный поэт поклоняется самому богу. Так освящается любовь к женщине, — «земная любовь» сливается воедино с «любовью небесной». Этой своеобразной «философией любви» D. S. N. определяются все особенности его сюжетики и формы. Для него характерен величавый образ возлюбленной, «благородной и пречестной», «одеянной смргением» (Данте), «сияющей паче звезд» (Гвиницелли), «в очах своих несущей любовь» (Данте); в восхвалении ее —

всегда под вымышленным аллегорическим именем (возлюбленная Кавальканти называется Весной — Примавера, возлюбленная Данте — Блаженной — Беатриче) — поэты часто прибегают к эпитетам церковных гимнов: «*ria*», «*gentilissima*», «*benedetta*». Не менее типичен и образ возлюбленного — поэта, философа и светского богослова, проникшего во все тонкости хитросплетений любовной схоластики, умеющего уловить и запечатлеть глубочайшие извивы тайной любви. Обсуждение проблем любви в форме обмена сонетами — один из излюбленных

называют Гвидо Гвиницелли «*un visuale*»), с пантеистическим восприятием мира. В сонетах Данте волшебная ладья скользит по морю, унося поэта с его друзьями и возлюбленной, и в миг его скорби камни, сочувствуя «опьянению великого трепета», «кричат: умри, умри!»

Чтобы определить культурно-исторические основы этого своеобразного явления, необходимо вспомнить, что оно зарождается и расцветает в центрах торгового капитала этой эпохи — в городских коммунах средней Италии. «От притязаний церковной



Торжество любви (флорентийская миниатюра XV в.)

приемов D. S. N. Ко «*всем, чей дух покорен и благородно сердце*», обращает напр. Данте свой загадочный сонет о возлюбленной, вкусившей из рук Любви его пылающее сердце, — и получает ответные сонеты-разгадки от Гвидо Кавальканти, Чино да Пистойя и Данте да Майано. Любовные отношения в D. S. N. лишены форм вассального служения, столь типичных для куртуазной лирики: любовь, воплощаемая обычно в образе прекрасного юноши, мыслится поэтами D. S. N. как стихийная сила, «проникающая через взоры в сердце» и воспламеняющая его желанием той, «что с небес сошла на землю — явить чудо» (Данте). Но любовь эта в то же время проникнута чисто земным вежеством (Данте прославляет бога, как «*sire de la cortesia*»), она влечет за собой столь чуждые монашескому аскетизму и мистическим экстазам «добродетели» радости и веселья (*allegrezza, leggiadria, gajezza*).

Сюжетика D. S. N. определяет его тоник, стиль и язык. Сложная символика образов, порой грозящая перейти в путанный аллегоризм; однообразие и частая повторяемость ситуаций и символов; соединение эпитетов и формул светской и религиозной лирики; введение в патетический высокий стиль философских, богословских и даже юридических терминов; игра словами и общая загадочность выражения, — все это соединяется в *dolce stil nuovo* с глубиной и искренностью лирической эмоции, с паразитической яркостью видения (исследователи

власти эти коммуны умели так же хорошо обезопасить себя, как и от покушения императоров. В них пышно развевалась жизнь процветающей буржуазии, в них зачиналась та городская культура, из которой позднее должны были почерпнуть свои силы гуманизм и Ренессанс (Векслер). В то время как только поднимающееся городское сословие северных стран или слепо усваивает формы рыцарской культуры или, борясь с ней, противопоставляет ей возрождающиеся формы церковной идеологии, в частности мистический культ Мадонны, торговая буржуазия итальянских городов, «эти покорные служению любви нотариусы и богатые горожане» (как их остроумно характеризует Фосслер), чувствует себя уже достаточно сильной, чтобы, ассимилировав элементы культуры обоих других сословий, оттолкнуться от них и создать на этой базе новую форму — провозвестницу идеологии Ренессанса (см.). Новые формы любовных отношений, чуждые реминисценций феодального строя, отсутствие в образе возлюбленной черт знатной дамы — супруги сеньора — и вознесение ее путем иной сложной символики, заимствованной из религиозной лирики; искренность лирической эмоции, обусловленная свободным выбором героини и отсутствующая в панегириках т р у б а д у р о в (см.); меньшее внимание к внешней форме и углубление философского содержания лирики, — все это, как убедительно доказал Векслер (E. Wechsler,

Das Kulturproblem des Minnesanges, 1909), вытекает из совершенно отличного экономического положения зависящего от своего сеньора служилого рыцаря-трубадура и материально обеспеченного «торгового патриция» вольных городов Тосканы и Романьи.

Библиография: III. Обязательная библиография у Wechsler E., Das Kulturproblem des Minnesanges, Halle, 1909. См. также лит-ру к именам, указанным в тексте. R. S.

ДОМАНИЦКИЙ Василь [? — 1910] — исследователь украинской лит-ры, текстолог. Главной заслугой Д. является его многолетняя огромная критическая работа над текстами «Кобзаря» Т. Г. Шевченко. В 1906, на основе изысканий Д., вышло первое критическое издание «Кобзаря» под его редакцией. Старые печатные тексты поэзии Шевченко были сличены Д. с рукописями поэта и тщательно проверены. Главным печатным трудом Д. является «Критичний розслід над текстом „Кобзаря“». По следам Д. в настоящее время совершается капитальная критически-исследовательская работа над текстами Шевченко.

Библиография: I. Отд. изд.: Критичний розслід над текстом «Кобзаря», Київ, 1907.

П. Ефремов С., Історія українського письменства, «Вісн», Київ, 1917.

«ДОМАШНЯЯ БЕСЕДА» — см. статью «Журналы русские».

ДОМИНАНТА — в формалистической терминологии — главенствующий прием, необходимый в создании художественного целого. «Совокупность Д. и является определяющим моментом в образовании жанра» (Б. Томашевский, Теория лит-ры). Марксистская поэтика, в частности марксистская теория лит-ых жанров, в этом формалистическом термине не нуждается. «Определяющим моментом» поэтического произведения жанра является отнюдь не Д. и не «совокупность Д.», а классовая психологическая, закрепленная в поэтических образах (подробнее см. «Жанр» и «Стиль»).

ДОН-ЖУАН [точнее — Хуан] — один из наиболее любимых образов мировой литературы (ему посвящено до 140 произведений). Цель жизни Д.-Ж. — любовь к женщине, для обладания которой обычно попираются человеческие и «божеские» законы. Образ Д.-Ж. сложился на феодально-дворянской почве. В глубине средних веков в народной поэзии появились впервые рассказы о рыцаре-сластолюбце, мужественном феодале, беспечно и безнаказанно посвящающем жизнь чувственности, не щадящем жен и дочерей простых людей. Уже в XII в. выделяется образ удалого распутника Обри Бургундца. Тип сластолюбца представляет и Роберт Дьявол и — в испанской поэзии — Гомес Ариас. Созданный дворянством в момент его восхождения как класса, образ Д.-Ж. насыщен хищной активностью. Одним из существеннейших элементов в наслаждении для него является момент утверждения своего господства, момент борьбы с препятствиями, стоящими на пути. Связанный с феодальным строем образ Д.-Ж. появляется и в японской лит-ре. За несколько веков до

появления Д.-Ж. в европейской литературе, за много тысяч верст от Испании, японская принцесса, известная под псевдонимом Мурасаки Сикибу [X в.], написала роман «Гэндзи-моногатари» [(см.) B ö t t c h e r E., Ein D.-J. der japanischen Literatur, «Der Sammler», № 41, 1913, а также Конрад Н., Повесть о Гэндзи, блистательном принце, журн. «Восток», кн. IV, 1924]. Гэндзи — сын императора — японский Д.-Ж., смелый, всегда стремящийся к приключениям соблазнитель. В любви его более всего привлекает возможность проявить свою активность: там, где на пути к победе нет препятствий, он создает их сам. Своим непостоянством он сходен с испанским собратом. Однако концепция произведения коренным образом отличается от европейской. Буддийский религиозный канон не требовал, подобно христианскому, от мирянина любви к одной женщине. Поэтому сверхъестественные силы не выслали мстителя в виде каменного гостя, как это будет в произведениях европейской лит-ры. Ночные призраки, вызванные покинутой женщиной, знающей волшебство, уводят в царство теней новую возлюбленную Гэндзи. Он потрясен потерей и проливает на могиле горькие слезы. Но вот идет прекрасная девушка — и он забывает мертвую, с возрожденной жаждой любви предаваясь новому счастью. Для Гэндзи не уготовано трагического конца. Став императором, он находит «благородное» поле деятельности, и последняя возлюбленная, Фиалка, становится его женой.

Д.-Ж. как таковой появляется в пьесе Тирсо де Молина «Burlador de Sevilla y convidado de Piedra» [1630], сюжетом к-рой послужила подлинная история Д.-Ж. Тенорю, жившего во времена кастильского короля Петра Жестокого [XIV в.]. Предаваясь вместе с королем распутству и насилиям, он похитил дочь командора де Уллоа, убив его самого. Правосудие бездействовало. Тогда монахи-францисканцы решают сами наказать Д.-Ж. От имени молодой и красивой женщины они назначили ему свидание поздно ночью, в церкви, где похоронен командор, убили его и распустили слух, что он низвергнут в ад статуей. В пьесе де Молина Д.-Ж., после ряда любовных приключений, притрагивается под видом своего друга, маркиза, к его невесте донне Анне. Обман замечен. Прибывавший на крик отец, командор, убит. Д.-Ж. спасается бегством, во время которого успевает соблазнить поселянку Аминту. Возвратившись в Севилью, он случайно попадает на могилу командора. Прочитав надпись, грозящую мезтью убийце, Дон-Жуан хватается за бороду статуи и приглашает ее на ужин. Та является и в свою очередь зовет Д.-Ж. к себе. Верный данному слову, Д.-Ж. приходит на могилу. После адской трапезы оба проваливаются. Заключительная сцена происходит в присутствии короля. Король велит его казнить. Но слуга Д.-Ж. сообщает, что господина его постигла божья кара. Художественная трактовка образа

Дон-Жуана продолжает эволюционировать вплоть до наших дней, сам образ без конца изменяется в зависимости от социальной эволюции классов, писатели к-рых разрабатывают этот мотив. По изменениям этого образа в лит-ре мы можем проследить исторические судьбы двух классов — дворянства и буржуазии. В пьесе де Молина Д.-Ж. — соблазнитель («всегда моим величайшим удовольствием было соблазнить женщину и, обесчестив, покинуть ее»), к-рого не столько влечет наслаждение, сколько борьба за подчинение женщины его воле. Легкие победы ему безразличны. Хищник и завоеватель, авантюрист и дуэлянт, он наделен всеми свойствами идеального дворянина: красотой, храбростью, чувством чести. Кровь бурно klokочет в его жилах. Он полон энергии еще крепкого класса. Вместе с классовым угасанием дворянства существенно изменяется и образ Д.-Ж. Стремление к победе более не влечет его. Наслаждение становится единственной целью. Ярким примером Д.-Ж., созданного нисходящим дворянством, является Д.-Ж. в поэме [1818 — 1823], носящей его имя, у Байрона. Здесь Д.-Ж. совершенно пассивен. Развертывается длинная цепь любовных похждений героя «с замужней дочерью Юлией в Испании, с очаровательной Гаидэ на первобытном острове после кораблекрушения, с наложницей турецкого султана в его гареме, с Екатериной II в России... наконец, в светском обществе Лондона... Нигде и никогда он не является в любви агрессивным началом, не он преследует женщину и не он насилует женщину, а его — пассивного, не противодействующего, женщина берет, если к тому предстает случай» (Фриче). В эпоху распада феодальной культуры и психики Д.-Ж. утерял свой хищный облик, стал любителем «мирных наслаждений».

Если у Байрона можно еще найти попытки применить к живой жизни, к восходящему классу, — по неосуществленной мысли автора его пассивный Д.-Ж. должен был окончить дни на гильотине в революционном Париже, очевидно как жирондист, а не как якобинец, — то под влиянием дальнейшего процесса деградации дворянства Д.-Ж. все больше и больше отходил от жизни и лишь в области чувственности находил применение своих сил. Для А. Мюссе например в мире нет ничего, кроме любви, причем это «любовь аристократическая, любовь-наслаждение, любовь-забава, любовь-проблема», окрашенная идеалистической философией. В его «Намуне» (1832, русский перев. Козлова) Дон-Жуан возводится на пьедестал. Мученик идеи, сошедший на землю подобно Христу, чтобы любить и страдать, Д.-Ж. здесь всю жизнь стремится к идеалу женщины, вложенному в него богом. Он жертвует гением и славой, он по-настоящему любит и любим и все же переходит от женщины к женщине, в каждой — даже в куртизанке — надеясь найти осуществление своих мечтаний. Напрасно: ни одна женщина, в своем несовершенстве, не соответствует

его идеалу. Пассивно-дворянским типом является и Д.-Ж. Ленау [1844]. Здесь чувственность приобретает патологический оттенок, а сам он — неврастенические черты. Д.-Ж. тоскует по женщине, к-рая, являясь олицетворением женственности, дала бы ему возможность удовлетворить свое стремление к обладанию всеми женщинами. Это уже не физический, а духовный эротизм, к-рого не удовлетворяют ограниченные возможности тела. Вместе с тем Д.-Ж. — не хищный сластолюбец. Он — эротик с поэтической душой, склонной к элегическим настроениям. Только через чувственность может он прикоснуться к миру. По его мнению, источник всех вещей — бог — как исключительно производящая сила пронизывает вселенную. Овладев женщиной, Дон-Жуан чувствует себя частицей этой силы. Тесную связь между упадком класса и наслаждением как проблемой («наслаждение — единственная вещь, достойная теории») понимает блестящий аристократ, лорд Генри, у О. Уайльда («Портрет Дориана Грея», 1891). «Вы будете всегда любимы и всегда будете влюблены в любовь... „Une grande passion“ (великая страсть) — привилегия людей, которым нечего делать». «Это единственное занятие для нетрудящихся классов страны», — говорит он Дориану, являющемуся одним из трансформированных обликов «пассивного» Д.-Ж. Дориан получает высший дар — вечную молодость — и ему не на что израсходовать ее, кроме как на «бесконечные страсти, наслаждения утонченные и таинственные, необузданные радости и еще более необузданные пороки». И уничтожая следы страстей на своем портрете, Дориан уничтожает себя, ибо в этом жизненный нерв всего его существования.

Д.-Ж., обусловленного окончательным разложением класса, дает Барбэ д'Оревилль в рассказе «Самая прекрасная любовь Д.-Ж.» («Дьявольские лики», 1874). Аристократ, последний из могикан сошедшего с исторической арены класса, окрасил свое произведение гнилостными соками умирания. Политические и этические взгляды автора ясно выражены в первых строках: монархический режим — «старинный северский фарфор» — разбится; «что касается Д.-Ж., этого повелителя не разобьет никакая демократия». Воплощение Д.-Ж., граф де Равила де Равилес, обладает красотой, присущей только «таинственной расе Дон-Жуанов», «возрождающейся в различные эпохи, в лоне различных народов». Как и подобает аристократу, Д.-Ж. «прежде всего — суровый спиритуалист, как и сам дьявол, любящий души больше, чем тела». Физическая любовь отступает на второй план. На первое место выступает извращенное, идущее под знаком бессилия «духовное» обладание (в данном рассказе — тринадцатилетней девочкой), тесно связанное с бессилием вымирающего класса.

Подобно дворянству и буржуазии в различных трактовках образа Д.-Ж. отразила свои судьбы. Выходя на историческую арену

она встречает вначале Дон-Жуана сурово. Для нее — это символ ненавистного абсолютизма и феодализма, причем образ Дон-Жуана так соответствует представлению о дворянине, что использование Дон-Жуана для изображения дворянства имеет место в целом ряде стран.

Гольдони, родоначальник буржуазной реалистической комедии в Италии, у которого аристократ всегда является типом отрицательным, буквально втаптывает Дон-Жуана в грязь («Don Giovanni Tenorio ossia il dissoluto», 1760). Дон-Жуан — это низкий лжец, жестокосердый и грубый; трус, способный унижаться.

Подобно Гольдони и Ричардсон, выразивший в своих семейных романах нравственные идеалы и чаяния английской буржуазной среды, вывел в «Клариссе Гарлоу», в роли английского Д.-Ж. XVIII века, лорда Ловеласа, графа и полковника королевской гвардии, молодого красавца и повесу. Отъявленный эгоист и сластолюбец, он в то же время блестящ, остроумен и прельщает всех женщин. Но дочь зажиточного буржуа, Кларисса, не поддается его чарам. Обстоятельства отдают Клариссу в руки Ловеласа. Истерпев все попытки обольщения, он усыпляет ее опиумом и насилует. Кларисса едва не сходит с ума от отчаяния. Отвергнув с негодованием предложение Ловеласа поправить все браком, она убегает от него и умирает. В конце концов порок наказан: «...шпага полковника Мордена вонзилась в самую грудь Ловеласа. Раненный в сердце, он упал, вскрикнув: „Вы счастливы, сэр! Ты отомщена, моя Клери“». Почти на столетие раньше образом Д.-Ж. для изображения отрицательной фигуры дворянина воспользовался и Мольер в своем «Д.-Ж.» (Don Juan, ou le festin de piégre, 1632), социальной сатире огромной силы, обличающей самоуправство и безнаказанность французского дворянства эпохи Людовика XIV, титулованных развратников, на чьей стороне были и суд и администрация. «Вам все позволено, — говорит Д.-Ж. его слуга Лепорелло, как бы от лица всего „третьего сословия“, — только потому, что вы благородного происхождения, что на вас белокурый и хорошо завитый парик, шляпа с перьями, золоченый камзол и огненного цвета левтень». «Когда знатный барин — скверный человек, то это — жестокая штука». А барин этот действительно скверен. «Ты говоришь, что он женился на твоей госпоже; поверь, что для полного удовлетворения своей страсти он женился бы вместе с нею и на тебе, и на ее собаке, и на ее кошке». Но в произведении Мольера заметно и другое явление: Д.-Ж. обладает всеми положительными свойствами, которыми наделил этот образ дворянство в эпоху своего классового восхождения. Если Ричардсон, вопреки желанию, сделал своего Ловеласа столь привлекательным, что понадобилось «противоядие» — роман «Сэр Чарльз Грандиссон», где показан герой без единого пятнышка (впрочем, пресный и

безжизненный, благородный до скуки), то в этом сказалась внутренняя сущность буржуа, еще льнущего к дворянской культуре, которому льстит внимание аристократа (а таковым и был Ричардсон), который желал бы видеть своих детей столь же ловкими и блистательными.

Совершенно по иной причине любит Дон-Жуана Мольер. Буржуазия, уже определившаяся как класс, уже накапливающая силы, которые вырвутся наружу во время Великой французской революции, чувствует симпатию к хищному и активному Д.-Ж.,



Тони Жанно (Тону Жаннол, 1803 — 1852). Иллюстрация к «Дон-Жуану» Мольера

ибо для него даже любовь, даже удовлетворение чувственности — средство проявить свою власть. «Нет ничего восхитительнее, — восклицает у Мольера Д.-Ж., — как восторжествовать над сопротивлением красавицы, и я в этом отношении ощущаю честолюбие завоевателя». «Но «как скоро завладеешь женщиной, ничего не остается более желать, и вся прелесть страсти пропала... У меня сердце, готовое любить весь мир (т. е. властвовать над всем миром. — Б. К.), и, как Александр, я хотел бы, чтобы существовали еще другие миры, где мне можно было бы одерживать любовные победы». Здесь уже намечается будущий символ веры буржуазии, победоносно утверждающей свою волю. Восстающий против существующих норм поведения Д.-Ж. близок Мольеру, к-рый «создал... воплощение изящного и остроумного порока... возвышающегося, с помощью гордости и энергии, как Сатана Мильтона» (Жанен). Острый и глубокий выпад против религии (сцена с нищим), активный атеизм Д.-Ж., столь характерный для восходящей буржуазии, — все это сокровенные мысли

самого автора, слишком смелые для его времени, так что он принужден вложить их в уста внешне отрицательного героя. Это понимали даже современники. «Существует ли, — пишет богослов, принц Конти, — более откровенная школа безбожия, чем „Каменный гость“, где, заставив изрекать самые ужасные богохульства атеиста, одаренного большим остроумием, автор поручает защиту

и слабость человека поддержала эту хитрую выдумку. Его робость без всякой причины создала эту великую власть, делая ее обязательной...»

Образ Д.-Ж., наиболее ярко отражающий судьбы буржуазии в момент ее становления как класса, развертывался и в немецкой литературе. От начала XIX в. до 1848 (когда буржуазия осуществила свои притязания по-

литически сознательно-го класса) здесь создан целый ряд произведений, посвященных Дон-Жуану. Он привлекает уже внимание во время «Sturm und Drang'a» — периода, отразившего чаяния зреющего бюргерства (неоконченная баллада Шиллера, 1797). Бурный и восстающий против установленных (в данном случае дворянским государством) норм поведения Дон-Жуан был бы у Шиллера бесспорно типом положительным. Детально — в лице Э. Т. А. Гофмана («Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen», 1806) — этот тип разрабатывается романтиками, именно их разночинным крылом, отражавшим настроения бюргерства, призванного «сменить дворянство на посту экономической и социальной силы» (Фриче). У Гофмана заложены основные черты Дон-Жуана дальнейших буржуазных трактовок. Баловень природы, одаренный пронзительным умом, мощным и прекрасным телом, возвышенной душой; человек высшей породы, поднимающийся над «пошлым сборищем, над фабричными издевательскими, которые выбрасываются из мастерской, как нули,



К. Брюлов. «Дон-Жуан», иллюстрация к «Каменному гостю» Пушкина

религии лакею... И он думает, в конце концов, оправдать свою комедию... с помощью ракеты, которую он делает смешной исполнительницей божественного возмездия».

Другой автор той же эпохи, Розимон («Le festin de pierre, ou l'Âthée foudroyé», 1669), вкладывает в уста Д.-Ж. рационалистические теории XVII в., устанавливая его тесную связь с оппозиционными настроениями буржуазии. «Ловкая политика создала бога,

перед к-рыми нужно поставить значительную цифру, чтобы они могли быть числительными, — он рожден, чтобы побеждать и владеть. Вечное стремление его к высокому, неопределенному направлено дьявольским искушением в сторону чувственной любви. Но горькое разочарование ждет Д.-Ж. на этом пути. Жизнь кажется пошлой и низкой. Обманувшись, он глумится над любовью, соблазняя женщин и разрушая их счастье.

Это — месь неведомой силе, вложившей в человека жажду недосыгаемого идеала. Д.-Ж. гибнет. Но для него была возможность спасения — любовь к донне Анне. Этот оптимистический момент свойствен Гофману как представителю бюргерской интеллигенции. В то время как фантастика дворянской ветви романтизма — отстранение действительности отходящим классом, фантастика Гоф-

Во второй четверти XIX века Германия вступает в полосу назревавшей буржуазной революции. Буржуазия приобретает ясное классовое самосознание, которого нехватало романтикам начала XIX в., и в трактовке образа Д.-Ж. заостряются намеченные прежде черты. Уже определенно звучит культ буржуазного сверхчеловека в трагедии Граббе «Д.-Ж. и Фауст» (1829; русск. перевод



А. Слейдер [вторая половина XIX в.]. Гравюра к 11 песне «Дон-Жуана»

мана «является приемом восходящего класса, его передового писателя, уже тяготящегося узким и тесным мещанским миром, рвущегося накануне воцарения капитализма к более широкому горизонту» (Фриче). Гофман оправдывает Д.-Ж. «высшими» мотивами «гениальной личности», к-рой все позволено. В капиталистическом обществе, законом которого является борьба одного против всех (благополучие измеряется числом побежденных конкурентов), Д.-Ж. не окажется безнравственным, ибо, по словам Эмерсона, «успех — вот что нравственно».

Холодовского в № 1 журн. «Век» за 1882). В Д.-Ж. соединились все физические и духовные достоинства. Все обычное кажется ему пошлостью: брак, заботы о воспитании детей, о средствах к жизни, — он ненавидит тех, кто «умеренно живет, хорошо танцует... прилично и с достоинством ведет себя в обществе и даже пишет орфографически правильно». Д.-Ж. доходит до высшей точки индивидуализма: «Право многообразно, и каждый пользуется своим собственным». Это уже «Я» с большой буквы Штирнера («собственник и творец моего права —

Я, не признаю другого источника права, кроме меня, — ни бога, ни государства, ни природы, ни самого человека». Это уже «белокурый зверь» Ницше (чрезвычайно любопытно отметить, как аналогичная стадия классового самосознания дает одинаковое направление мысли, несмотря на национальные особенности. Дон-Жуан в упомянутом выше произведении Розимона говорит: «великая душа должна себе все позволять, и преступление является добродетелью для того, кто смеет его совершить»). Безудержная чувственность «сверхчеловека» становится протестом против политического и религиозного гнета. Д.-Ж. у Граббе предается широкому разгулу. «Зачем молится священник, зачем трудится делец, зачем король ведет войну, соперничая в разрушении с громом и молнией? Затем, что они в конце концов хотят насладиться». И Д.-Ж. демонически горд в своих пороках. На увещания каменного командора он отвечает: «Я останусь тем, чем я был. Я Д.-Ж., и если я сделаюсь чем другим, то буду ничем... Громовым голосом ты меня спросил — громовым голосом я отвечаю тебе: нет».

Биологическая сторона облика Д.-Ж. становится также причиной популярности его в период созревания класса. Могучее чувство рода, желание видеть себя в потомстве, желание видеть продолжение своего дела в деле детей есть один из видов самоуверждения класса. Однако в рассматриваемый период немецкой истории чувственность, как мы отмечали уже у Граббе, идет не под знаком семьи, а под знаком наслаждения ради наслаждения. Невозможность выйти на арену широкой деятельности, вынужденное бездействие политически созревшего класса благоприятствовало переключению энергии в область чувственности. Период, когда буржуазия как класс начинает разлагаться, отражается и на образе Дон-Жуана, к-рый соответственно изменяется. Произведение Ритгнера «*Unterwegs. Ein Don Juan Drama*» [1909] построено в мистико-теософском духе.

Генри в «*Prinz Kuckuck*» [1908] О. Вирбаума, представляющий ультрасовременную трансформацию Д.-Ж., является уже развратником низшего порядка. Сын испанской еврейки, отцом к-рого считают себя и русский князь и немецкий музыкант-модернист, он несет эротизм уже в крови. Его приемный отец, архибогач и эпикуреец, старается выработать из мальчика человека из породы властителей (сверхчеловека). Это приводит лишь к тому, что безвольный Генри привыкает удовлетворять всякую свою прихоть. Он — не рыцарски обольстительный соблазнитель, не смелый Д.-Ж., а бесхарактерный, не насытнный похотливцев, лучше всего чувствующий себя в оргиях с проститутками. Как личность он полнейший нуль. Конец его жалок. Жена, видевшая в нем только самца, уходит к другому. Он переносит нервное потрясение, из к-рого выходит святошей, играет — после оргий — роль кающегося грешника. Патер-иезуит, работавший над его

«исправлением», выставляет кандидатуру Генри в рейхстаг от христианских социалистов. Но перед лицом антисемитски настроенного собрания противник раскрывает его еврейское происхождение. Роль Генри сыграна. Он ищет смерти и находит ее в бешеной автомобильной поездке.

В русской лит-ре образ Д.-Ж. разрабатывается дворянами, причем на его трактовке отражаются специфические условия развития русского дворянства как класса. Одна из первых дворянских трактовок образа Д.-Ж. в русской лит-ре — Д.-Ж. Пушкина («Каменный гость», 1830). В этом произведении наиболее ярко выявлена биологическая сторона образа. Д.-Ж. — художник и поэт любви, любовных дел мастер. Если «Скупой рыцарь» служит изображением скупости в о о б щ е, Сальери — зависти, то Д.-Ж. — изображение здоровой, не извращенной мужской страсти, хищной по существу, но прикрытой вторичными наслоениями, «поэзией любви». Он не соблазнитель, он искренно и горячо увлекается («Бедная Инеза, ее уже нет. Как я любил ее»). Чувственное наслаждение для него не самоцель, а естественный плод подлинной любви, для которой он находит слова неподдельного чувства. Любовь роднит его с миром, в отличие от мечтавших лишь об этом Д.-Ж. других авторов («Я счастлив. Я петъ готов, я рад весь мир обнять»). И однако «Каменный гость», занимающий, как полагали, «в ряду созданий поэта какое-то совсем исключительное место по своей, так сказать, классической отвлеченности», независимости от времени и места, также носит характерные черты своей эпохи с ее социальными отношениями. Если взять «Евгения Онегина», легко проследить, что герой фактически является Д.-Ж., при этом Д.-Ж. аристократических трактовок (Байрона или Мюссе). Сходство с «Д.-Ж.» Байрона не только во внешнем построении романа — Онегин, как и Д.-Ж., знает в жизни лишь «науку страсти нежной», бывшую для него «и трудом, и мукой, и отрадой». Для него это именно наука, умение побеждать «умом и страстью», являясь, когда нужно, «гордым и послушным, внимательным и равнодушным» (ср. «с одной ягненка примет кроткий вид, к другой он подползет коварным змеем» у Мюссе). Скука и пресыщение ждут его, представителя родовой аристократии (Б л а г о й Д. Д., Социология творчества Пушкина, М., 1929). Характерное совпадение: Байрон предполагал привести своего Дон-Жуана к гильотине, Пушкин (один из неосуществленных вариантов «Онегина») — на Сенатскую площадь, во время восстания декабристов. Между тем, спасение у Онегина было: в Татьяне («а счастье было так возможно, так близко») — не как в мистическом символе, а как в символе семьи, семейственности. Но беспорядочные связи, голая чувственность являются свойствами класса, к-рому нет места в жизни («Ловлазов обветшала слава со славой красных каблуков и величавых париков»): чувство

семьи — признак жизнеспособного класса («семейные романы» в период становления буржуазии как класса). Евгений не захотел потерять «свою постылую свободу» (ср. — «Что теперь твоя постылая свобода, страх познавший Д.-Ж.» — у Блока) — это было бы для него невозможным возрождением («Когда б мне быть отцом, супругом приятный жребий повелел... но я не создан для блаженства, ему чужда душа моя». Ср. отрицательное отношение Д.-Ж. к браку в другом произведении Пушкина — в «Каменном госте»).

Следующей дворянской разработкой образа является драматическая поэма гр. А. Толстого «Дон-Жуан» [1859], где общая трактовка героя навеяна Гофманом. Поэма заканчивается спасением Д.-Ж. Впервые мотив спасения Д.-Ж. использован Меримэ в «Душах чистилища» [1834]; католическая тенденция перемежается здесь с аристократическими устремлениями: Д.-Ж., достигший в качестве монаха почти святости, убивает своего врага за пощину. В произведении А. Толстого аристократический либерализм автора накладывает на Д.-Ж. свой отпечаток. Д.-Ж. освобождает из рук инквизиции мориска, ибо «человек молиться волен, как ему угодно... и никого не вгонись в рай дубиной». Он полагает, что «если бы сравнивали всех правами, то не было бы ни от кого вражды». Граф позволяет себе (на страницах книги) даже максимализм. Д.-Ж. восстает, «как ангел истребления», бросая перчатку «обществу, и церкви, и закону», и самому богу. Но Толстой — аристократ, романтик и идеалист — заставляет Д.-Ж. раскаяться в своем максимализме. Заключительная сцена — хор монахов над «верою смиренным» рабом с просьбой прощения за «мысли грешные, крамольные». Здесь еще звучит мотив: спасение возможно.

Существенно изменилась трактовка образа в условиях русской действительности XX в., при развитии промышленного капитализма и городской буржуазной культуры, вытеснявшей дворянскую. Безнадежности полны «Шаги командора» [1910 — 1912] А. Блока. «Страх познавший Д.-Ж.» со своей «постылой свободой» — в пышной спальне, холодной и пустой. И уже шагает каменный командор, «старый рок». Тщетно взывает Дон-Жуан к «Деве Света».

«Донна Анна в смертный час твой встанет,
Анна встанет в смертный час».

Неизвестно к буржуазной культуре полон Гумилев — его тянет от этой культуры к романтизму. Он грезит о древнем Родосе, о людях, к-рые не стремятся «ни к славе, ни к счастью», на которых «простые уборы, но на них золотые кресты». Он недоволен современностью с ее «зловещим трудом», когда нужно «на тяжелых и гудящих машинах грозные пронзять облака» или «высыхать в глубине

кабинета перед пыльными горами книг». И он воскрешает «доброе старого Д.-Ж.» («Д.-Ж. в Египте», сб. «Чужое небо», 1912), которого любовь гонит из ада вновь на землю, через серный огонь, через льды — и путь длится долгие годы. В Египте Д.-Ж. встречает Лепорелло с его современной невестой, мисс Покер, дочерью свиного короля из Чикаго. Лепорелло, идеал буржуазной культуры нынешнего дня, несмотря на свою блестящую карьеру, для Д.-Ж. — всегда лакей.



Е. А. Фаворский. Иллюстрация к «Душам чистилища» Меримэ

Романтический Д.-Ж. выступает со словами подлинной страсти, и американка покорена. Она идет в его далекий от светной и скучной действительности мир, где царит сладостная чувственность. Современность неромантична. Д.-Ж. может пригодиться лишь, «как управляющий в саваннах, всегда верхом, вооружен, в разездах, в стычках непростанных». И все же только он живет по настоящему, и Лепорелло желал бы вновь служить у Д.-Ж., вновь быть «счастливым, сытым и пьяным». Но и Д.-Ж. не суждено счастье. Женские ласки не спасут его от подлинного отчаяния. Вот другое произведение Гумилева — «Рондолла» — из Т. Готье, к-рое только случайно не носит имени Д.-Ж. Это он, «струны щипля и в дерево стуча», стоит

под окном «ребенка с видом герцогини, голубки, сокола страшной». Он вызывает на бой людей («пуская иду, один иль десять, рыча, как бешеные псы»), и, если в саване из двух простынь суждено уйти из мира, — даже Сатану. Но за всем этим задором — глубокая, доходящая до отчаяния тоска.

«О, хоть бы гвоздь был в этой дверце,
Чтоб муки прекратить мои —
К чему мне жить, скрывая в сердце
Томленье злобы и любви?»

Русская буржуазия, не создавшая Д.-Ж. под собственным его именем, оставила образ, сходный с ним по существу. Период после 1905, идущий под знаком упадочнических настроений в связи с неудавшейся революцией, повысил интерес к сексуальной проблеме, создав целую полосу в лит-ре. Наиболее ярким представителем этой полосы является М. Арцыбашев с его «Саниным» [1907]. Интеллигенция, мечущаяся от «Екклесиаста до Маркса», разуверилась в революции — с какой стати приносить «свое я» (и-рое превыше всего) на поругание и смерть для того, чтобы «рабочие тридцать второго столетия не испытывали недостатка в пище и половой любви». Но жизнь только для себя, только для своего «я» тесно связана с вопросом о конце этого «я». Ужас перед моментом, когда будешь «в холодной земле, с провалившимся носом и отгнившими руками», пронизывает насквозь все произведение Арцыбашева. Одной из причин, приводящих человека преждевременно к смерти, является, по мнению автора, раздвоенность человеческого сознания, чрезмерная рефлексия, вызванная загнанными внутрь желаниями (как у Сварожича, перед к-рым постоянно мелькают в сладострастном видении «невысокие груди, круглые плечи, гибкие руки, стройные бедра»). Выход отсюда один — возвращение к животности, к «скотской жизни», когда страсти свободно удовлетворялись, ибо «в наслаждениях и есть цель жизни... человеку от природы не свойственно воздержание, и самые искренние люди — это люди, не скрывающие своих вожделений... т. е. те, к-рых в общежитии называют мерзавцами». Здесь Санин напоминает Д.-Ж. Габбе, нарушавшего все, что общепринято, т. е. являвшегося в общежитии «мерзавцем». Вообще, несмотря на старания Арцыбашева сделать Санина символом психического здоровья, его герой во многом сходен с Дон-Жуаном немецких авторов второй четверти прошлого века. Эти общие черты созданы одинаковыми условиями классового бытия наиболее упадочных слоев мелкой буржуазии. Подобно герою Габбе, Санин предается разгулу и пьянствует: «у свежей могилы Юрия (Сварожича), на которой пахло взрытой холодной землей, гнилью старых гробов и зеленой елкой, они вывалили на траву груды тяжелых пивных бутылок». Близость могилы придает особую остроту удовольствию, подобно тому как вид кладбища возбуждал повышенную жажду наслаждений у Д.-Ж. Ленау. Санин в наслаждениях не разборчив: он насыляет едущую с ним в

лодке девушку, весьма недвусмысленно целует свою сестру, «крепко и дерзко» прижимает ее к себе. Он — тоже «сверхчеловек», желающий только «быть правым перед своей совестью, а как эта правда достигается — все равно». И во взгляде на семью Санин равняется по своим немецким собратьям. «Мецанское счастье с женой, детьми и хозяйством» — не для него. Рождение ребенка — только «прескучное, грязное, мучительное и бессмысленное» дело. «Любовь не налагает никаких обязанностей — люди должны наслаждаться любовью без страха и запрета, без ограничений». Как мы видим, все черты упадочнического Д.-Ж. налицо.

После Октябрьской революции, проблема донжуанизма в своем чистом, если можно так выразиться, виде естественно потеряла социальную остроту. Конечно, некоторые ее рудименты можно обнаружить в лит-ре, трактующей и анализирующей вопросы пола, брака и семьи в новых социальных условиях, а также в произведениях, посвященных проблеме столкновения личного и общественного. Только у эпигонов прошлого, у писателей упадочников, можно прощупать мотивы донжуанизма, правда, в весьма видоизмененном состоянии. Как на яркий пример этого, укажем на творчество Сергея Есенина.

Все же, надо отметить, несмотря на то, что половая проблема как самоцель утратила свое значение, отголоски арцыбашевщины, унаследованные вместе со старым бытом, просачиваются кое-где в нашей молодой литературе (см. М. Рафаил, «Красные» Дон-Жуаны, журнал «Красное студенчество», 1929, № 10, Гиз).

Библиография: I. Кроме упомянутого в тексте см.: Захаров Л., Каломейский Дон-Жуан, «Наследие Каина», 1870; Vulpius Ch. A., Don Juan der Wüstling, 1805; Heilberg J., Don Juan, 1814; Balsac H., de, L'Élixir de longue vie, 1830; Musset A., Une matinée de Don Juan; Dumas A., Don Juan Marana ou la Chute d'un ange, P., 1836; Gotier T., Comédie de la mort, P., 1838; Greizenach T., Don Juan, Dichtungen, 1838; Hauch C., Don Juan, 1838; Zorilla J., Don Juan Tenorio, 1844; Almqvist C. J., Ramido Marinisco, 1845; Baudelaire C., Don Juan aux enfers, «Fleurs du mal», 1857; Hart J., Don Juan Tenorio, 1881; Heuss P., Don Juan's Ende, 1883; Ferrari V., Don Giovanni, 1892; Farinelli A., Quatro palabras sobre Don Juan, 1899; Mounet-Sully et Barbier P., La vieillesse de Don Juan, 1906; Bonsels W., Don Juan's Tod, 1909; Schmitz O., Don Juan und Kurtisane, 1914; Graener P., Don Juan's letztes Abenteuer, 1914; Braunsvetter A., Don Juan's Erlösung, 1915; Olden H., Der ehersame Don Juan, 1916; Sebrect, Don Juan und Maria, 1919; Bonsels W., Don Juan, 1920; Schmitz O., Ein deutscher Don Juan, 1920; Scott F., Don Juan, 1920.

II. Браун Е., Литературная история типа Дон-Жуана, 1889; Подтаевский В., Превращенный Дон-Жуан, «Вестник иностр. литературы», № 6, 1899; Котларевский Н., Вступит. статья к «Каменному розою», собр. сочин. Пушкина, под ред. С. Венгерова, т. III, 1909; Веселовский А. К., Этюды и характеристики, т. I, изд. 4-е, М., 1912 (Легенда о Д.-Ж.); Щеглов И., Новое о Пушкине, 1902, стр. 132—144; Guérin M., de, Don Juan et ses origines littéraires, Nancy, 1893; Engel K., Don Juan-Sage auf der Bühne, 1887; Rauber A., Die Don Juan-Sage im Lichte biologischer Forschung, 1899; Gendarme de Bévotte, La Légende de Don Juan, 1906, 1911; Schröder T., Die dramatische Bearbeitungen der Don Juan-Sage in Spanien, Italien und Frankreich bis auf Molière einschliesslich, 1912; Heekel H., Das Don Juan-Problem in der neueren Dichtung, 1913; Rittner T., Don Juan—Casanova und andere erotische Charaktere; Baumal T., De Monbifar à Don Juan, P., 1923; Raub O., Die Don Juan-Gestalt, 1924. Работы Подтаевского и Rauber'a требуют особо критического отношения.

ДОН-КИХОТ — центральный образ романа «Хитроумный гыдальго Дон-Кихот Ламанчский» (Hingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha) испанского писателя Мигеля де Сервантеса Сааведры [1547 — 1616]. Этот роман, впоследствии переведенный на все европейские языки, поныне является одной из популярнейших книг мировой лит-ры, а образ Д.-К., понятый как типическое явление человеческой природы, истолкованный как психологическая категория и возведенный в философское понятие — донкихотизм — породил огромную лит-ру (см. «Сервантес»).

Ряд современников и ближайших лит-рых потомков Сервантеса создали многочисленные подражания его роману, где продолжали описывать похождения Д.-К. Многие писатели в последующие века продолжали в новом аспекте и с точки зрения их эпохи творить вариации на тему «Д.-К.». Одной из таких вариаций был в наши дни «Освобожденный Д.-К.» А. В. Луначарского. Истолкованием этого образа занимались не только крупные историки лит-ры (Пелисер, Тикнор, Хуан Валера, Стороженко), но и философы (Шеллинг, Гегель), и классики лит-ры (Байрон, Гюго, Гейне, Тургенев), и критики (Белинский). При всем различии толкований почти все писавшие о Дон-Кихоте сходились на утверждении, что Дон-Кихот является общечеловеческим образом, выражающим вечные свойства человеческого духа, причисляли его к «вечным спутникам» человечества (Мережковский).

Чтобы судить о правильности этого установившегося отношения к Д.-К. и выяснить образ Д.-К., необходимо ответить на три вопроса: 1. Место «Д.-К.» Сервантеса в современной ему испанской лит-ре (иначе говоря, нужно выяснить социальный генезис этого образа, ту социальную функцию, к-рую он выполнял). 2. История интерпретации образа позднейшими его исследователями и истолкователями (чем обуславливается тот или иной характер этих толкований). 3. Черты донкихотизма в последующей мировой лит-ре и их корни. Только ответив на эти три вопроса, можно сказать, в какой мере правильно обычное идеалистическое истолкование образа Д.-К.

Много раз указывалось, что книга Сервантеса возникла как пародия на рыцарский роман и образ Дон-Кихота — как пародия на описываемых в нем рыцарей. Сам Сервантес об этом свидетельствует и в прологе и в заключении.

Осмеяние рыцарских романов должно быть тем полнее, что Д.-К., умирающий «такою христианской смертью, какой не умирал ни один странствующий рыцарь», пред самой смертью раскаялся в своих увлечениях рыцарской лит-рой, признал сумасшествием свои поступки и как простой гыдальго, Алонзо Квизадо, в своем завещании объявил, что если его племянница и «выйдет замуж, вопреки моему желанию, за человека, читающего эти зловерные книги, то считать ее лишенной наследства».

В самом деле, «Д.-К.» был пародией не только на рыцарский роман, но и на всю схоластическую ученость и даже на некоторые, уже ставшие к тому времени штампом, приемы лит-ры Ренессанса. Осмеяние этих омертвевших и закостеневших форм — в жалобах автора на свою неспособность обставить свое произведение аппаратом примечаний, сносок, цитат и пр. ученой ружлядью,



Дон-Кихот и Санчо-Пансо (из мадридского изд. 1674)

ложнопозитической риторикой и патетикой, в советах друга порвать с этими обычаями, еще больше в его советах, как симулировать свою ученость, симулировать поэтический талант, как создать видимость связи с знаменитыми покровителями: «у вас нехватает сонетов, эпиграмм и хвалебных слов, сочиненных особами важными и титулованными. Сочините их лично, наградите их какиминибудь именами, приписав их хотя бы Иоанну Индейскому или Императору Трапезундскому».

Подобные же советы друг дает, говоря о примечаниях, о ссылках, о списке использованных трудов, который следует заменить «книгой, в которой перечислены все авторы от А до Ц, и этот алфавитный список поместить в вашей книге „О цитатах, уготовленных на все случаи, и о любой теме в книгах древних“: если вам случится заговорить о нестойких женщинах, Овидий предлагает вам свою Медею; если о волшебницах и колдуньях — Гомер укажет вам на Калипсо, а Вергилий — на Цирцею, если о храбрых полководцах — Юлий Цезарь предложит вам самого себя в своих

записках, а Плутарх даст вам тысячу Александров».

Издевка над злоупотреблением цитатами из античных авторов безусловно направлена не только против схоластических ученых, что было обычным для литературы Ренессанса со времен знаменитой пародии Эразма Роттердамского «Похвала глупости», но и против ученых туниц в среде самих деятелей Ренессанса, беспрестанно, кстати и некстати, цитирующих античных авторов, против бездарностей, к-рые сами стали схоластами от Ренессанса и которые превращают античных писателей в схоластующих риторов или в риторствующих схоластов.

Эта новая, чрезвычайно важная особенность сервантесовской пародии, предметом которой таким образом являются и гуманисты, обычно не замечалась исследователями, так как она заслонялась основной пародией на рыцарский роман.

Пародия на рыцарский роман в «Д.-К.» до крайности обижена. Она в основных фигурах: рыцаря, его оруженосца, его коня и его даму. Обижение пародии уже в самих сонетах, к-рыми Сервантес открывает «Д.-К.» и к-рые являются пародированием обычая авторов рыцарских романов открывать книгу сонетами, посвящениями.

Эти сонеты — обращения центральных фигур рыцарских романов к центральным фигурам «Д.-К.».

Амадис Гальский, Неистовый Роланд и ряд других рыцарей восхваляют Д.-К. Сеньора Ориана, возлюбленная Амадиса Гальского, выражает свою зависть и восхищение добродетелью Дульциней; Гацмаен, оруженосец Амадиса Гальского, шлет привет Санчо-Пансо, оруженосцу Д.-К., и наконец Бабька — конь Сида — в заключительном сонете ведет диалог с Россинантом, конем Дон-Кихота.

Имитируя в целом ряде случаев «Амадиса Гальского» (сцена посвящения в рыцари, гл. III, ч. 1, описание дракона и др. Подробней об этом — см. «Сервантес», где вообще будет дана более исчерпывающая характеристика романа «Д.-К.»), Сервантес однако дает пародию не на один этот роман, а на рыцарский роман вообще. Больше того, пародирование рыцарского романа по существу лишь один из элементов книги Сервантеса, притом второстепенный элемент, имеющий в значительной степени только композиционное значение. По существу «Д.-К.» — роман реалистический, бытовой.

Рыцарский роман был посвящен гл. обр. необыкновенным переживаниям и фантастическим героическим деяниям рыцаря. Реальных картин жизни средневекового общества в нем было немногим больше, чем в средневековых мистериях. То были рыцарские легенды о жизни, а не художественная хроника жизни, хотя само собой понятно, что и из этих легенд, как из всякого рода фантастических произведений, можно было вычитать очень много о той реальной жизни, которая породила эту фантастику. Основное отличие

романа Сервантеса от рыцарского романа прежде всего в том, что это — реально-бытовой роман о современной Сервантесу Испании. Правда, с Д.-К. и Санчо-Пансо происходят невероятные приключения, но то, что гидальго Алонзо Квизадо уверовал в свое звание и положение рыцаря Д.-К. Ламанчского, а крестьянский простачок Санчо-Пансо на время стал владетельной фигурой, так же не изменяет реалистического характера романа, подобно тому как «Мертвые души» Гоголя не перестают быть реально-бытовым произведением из-за необыкновенной истории с покупкой Чичиковым мертвых душ. Здесь уместно будет еще одно сравнение с «Мертвыми душами». Как история с покупкой мертвых душ выполняет двойную роль — композиционного стержня всего сюжета и символики среды, к-рая состоит из мертвых душ, — так и приключения с Д.-К., формальное следование рыцарскому роману, выполняют роль композиционного стержня и символики «печального образа» не рыцаря Ламанчского, а последнего гидальго, социальное бытие к-рого и детерминировало создание романа.

Рыцарь был одной из основных фигур феодализма. Он был внешняя опора режима, но он также олицетворял ряд идеологических категорий феодально-католического порядка. Он служит божьей матери, «великой заступнице всех сирот и немощных», всех несправедливо обиженных, с превеликим героизмом и жертвенностью борется за торжество справедливости. Он так печется о славе своей дамы потому, что она символизирует мать божию. Он превышает всего ставит честь воина. Он — носитель всех тех моральных, религиозных и правовых норм феодализма, чьим физическим защитником он был. Но феодальный мир умирает. Ему на смену идет капитализм. Мелкое дворянство разоряется. Ему предстоит приспособиться к новой городской торгово-капиталистической культуре. Его сознание разорвано между прекрасным для него, но безвозвратно ушедшим, феодальным прошлым и — чуждым ему, но реальным, буржуазно-торговым настоящим.

Необходимость приспособиться к новой жизни диктует писателю его реализм, но приспособиться в качестве гидальго к новой жизни невозможно. Мелкое дворянство деклассируется. «Гидальго превращается в разночинного интеллигента» (В. М. Фриче). И эта невозможность сохранения рыцарства как социальной группы, трудность приспособления к новому социальному порядку питают грусть писателя о прошлом, диктуют писателю лиризм финала его романа, определяют то, что «Сервантес окружил своего рыцаря „печального образа“ ореолом поэтического сияния» (В. М. Фриче).

«Д.-К.» в основном — реально-бытовой роман, выражающий психоидеологию обедневшего, деклассирующегося мелкого дворянства. Чем характеризуется умонастроение этого мелкого гидальго? Разрывом между его сознанием и возможностями.

Рыцарь, некогда бывший одним из столпов социальной жизни, стал социально ненужным, но он еще не осознал этого. Его бытописатель отличается от него тем, что сознает объективное положение. Он дает объективное изображение среды нисходящих, не осознавших своей исторической обреченности и социальной ненужности гидальго, тем самым он вскрывает их анахроничность, механистичность их подхода к жизненным явлениям, мертвенность их знаний и опыта: это знание, этот опыт — не от живой жизни, а от давно ушедшей. Они — ветошь истории. Комизм всегда неизбежно пронизывает творения писателя, к-рый выражает идеологию такой социальной группы, ибо один из основных законов комического — несоответствие между сознанием и возможностями изображаемого субъекта. Смеется тот, кто осознал этот контраст. «Третье сословие» эпохи Возрождения с изумительной яркостью и ясностью увидело, как группы, ставшие в социально-экономическом и культурно-бытовом отношении ненужными, этого не сознают, продолжают мнить себя вершителями жизни, — и оно разразилось громовым смехом.

«Во всей лит-ре новелл, фавлю, шванков перед нами целая картина глубочайшего социального смеха, вполне отвечающего созревшему социальному сознанию горожан. Это отходная старому средневековому миру» (А. К. Дживелегов). Когда процесс отхода этих групп приближается к своему завершению, зрелый Ренессанс разражается своими двумя наиболее крупными шедеврами смеха — «Гаргантюа и Пантагрюэлем» Рабле и «Д.-К.» Сервантеса, написанным шестьдесят лет спустя. Так. обр. «Д.-К.» был подготовлен всей предыдущей лит-рой разрушения средневекового феодального сознания. Есть однако одно существеннейшее различие между лит-рой новелл, фавлю, шванков, «Гаргантюа и Пантагрюэлем» Рабле и «Д.-К.» Сервантеса. Первые являются как бы идеологическими бомбами, бросаемыми новой социальной силой, крепнувшим третьим сословием, в своего классового врага. Они сатиричны, «Д.-К.» юмористичен.

Сатира — беспощадность к врагу. Юмор — любовь и боль за слабости родного. В противоположность сатирику, к-рый не желает «понять и простить», — ибо дело идет о прощении врага, а сатирик приходит тогда, когда время для амнистирования врага еще не наступило, — в противоположность Рабле, Сервантес «понимает и прощает», он пишет о своей среде. Он любит ее и сострадает ей и через эту любовь, сострадание и понимание поднимается до вершин «Д.-К.», до вершин, до к-рых писателю обычно удается подняться лишь при изображении своей среды.

Социальная функция романа именно в том и состояла, чтобы помочь социальной группе Сервантеса изжить рыцарское сознание, изжить рыцарскую идеологию. Обедневший гидальго Алонзо Квизадо — не исключение. Он — один из многих. Он «из числа тех, что

имеют родовое копые, древний щит, тощую клячу и борзую собаку» (ч. 1, стр. 27). Жизнь такого обедневшего гидальго, мечтающего вернуть себе все бывшее значение, не замечаящего, что «в вечность отошли те условия, при которых боролись и торжествовали странствующие рыцари» (Л. Шепелевич), является сплошной пародией на прошлое, к-рое дало материал для рыцарских романов. Поэтому и бытовой роман об обедневшем гидальго, к-рый заслоняется от живой жизни мечтой о прошлом, неизбежно должен заключать в себе пародию на рыцарский роман.



Гравюра к «Дон-Кихоту» (Мадрид, 1797)

Возникновение такого романа, его создание, предполагает наличие в данном классе такой передовой группы, к-рая уже осознала обреченность своего класса, необходимость приспособиться к новым условиям. Это сознание было присуще не одному Сервантесу, но и многим его современникам и литературным подражателям.

Но раз такое сознание у передовых идеологов обедневшего дворянства уже оформилось, то бытовой роман писателя обедневшего дворянства в такой же мере, в какой является пародией на рыцарский роман, должен быть и юмористическим романом, ибо субъекты этого романа характеризуются раньше всего немощью обреченного при глубокой вере в беспощадность своей мощи, иначе говоря, тем противоречием между сознанием и возможностями, которым больше всего определяется комическое. Стало быть основное в «Д.-К.» не то, что он был пародией на рыцарский роман, а то реалистическое

раскрытие такого социального бытия, которое было пародированием отошедшей жизни. Последнее содействовало тому, что «Д.-К.» был воспринят современниками раньше всего как пародия на рыцарский роман.

Рыцарский роман, к-рым обедневшее дворянство еще продолжало зачитываться, ибо в его «поэзии» находило последнее утешение и забывало «правду» действительности, был фактором консервирования феодально-рыцарской идеологии, культивирования противоречия между действительностью и сознанием, между возможностями и сознанием, что так затрудняло процесс приспособления к новой действительности. Поэтому для писателя обедневшего дворянства стало тем более необходимо пародией взорвать, смехом убить рыцарский роман. Пародийный взрыв рыцарского романа был лишь частностью более общей функции романа, — дать отходную «рыцаря печального образа» — Д.-К.

Что такое Д.-К. Сервантеса? Это — живой обломок истории. Он — последний рыцарь и потому «рыцарь печального образа» для Сервантеса, рыцарь «жалкого образа» — для тех, кто пришел ему на смену. Он жалок и смешон, потому что он механистическое подражание величественному прошлому. История отошла от него на тот шаг, который отделяет великое от смешного. Некогда жили сильные, богатые, прекрасные рыцари. Их щит и меч были силой, к-рой властители могли доверить свою судьбу. Их оруженосец — достойный соратник. Их конь — быстроходный скакун, к-рый любого врага достигнет. Их дама, во имя к-рой они сражались, — прекраснейшая. Дело, защите к-рого они свою жизнь отдавали, по мнению всех их окружавших, — святое дело. Их деяния — величественные, достойные легенды, воспевты и прославленные. Но все это в далеком прошлом. Сейчас гидальго Алонзо Квизадо — беден, худ, стар, одинок. Его щит — из картона, меч — заржавленный хлам. Его оруженосец — мужичок, его дама — грубоватая деревенская баба. Его лошадь — жалкая кляча, а у его оруженосца и кличи нет: тот тащится на осле. Воюет Алонзо Квизадо не с великанами, а с ветряными мельницами. Заступается не за обиженных, а за преступников. Полный желания творить добро, он всегда делает зло, а главное — мешает людям жить. И все молят его, чтобы он освободил их от своих благодеяний и своей защиты. И все это потому, что он чужд живой жизни. Между ним и живой жизнью — стена истории. «Механическое, — по слову Бергсона, — заслонило живое, и живое застыло в машину», к-рая автоматически продолжает повторять движения, некогда приволившие к определенным результатам, и которая сейчас вертится впусую. Эта механичность является результатом того, что Д.-К. ничему не учится больше на опыте жизни. Учиться на опыте жизни обозначает признать свой смертный приговор. Погибающие социальные группы обычно последними сознают, что исторический приговор произнесен.

Догматически повторяющий зады истории Д.-К. не знает сомнений. Он искренне убежден не только в своей правоте, но и в безошибочности своих расчетов. Субъективно он себя считает наиболее последовательным реалистом, убежден, что другие ошибаются, с величайшим пренебрежением относится к их возражениям. Его аргументы несокрушимы. Ведь именно так действовал знаменитый рыцарь и именно так дело происходило с неустрашимым рыцарем. Память о деяниях и происшествиях этих героев и рыцарей заменяет ему в пути компас и географическую карту. Их жизнеописание — для Д.-К. единственный источник знаний законов действительности. Он антиисторичен. Он заменил историю сказанием об одном мгновении истории, когда его класс сыграл свою наиболее выигрышную роль. Этот миг истории он возводит в вечность. Он жаждет, чтобы жизнь застыла на этом миге и хватается истории за полу, чтоб она не ушла дальше. Эти расчеты вместо ожидаемой славной победы приводят к тому, что его избивают, но «тем хуже для фактов». Нет, он и того даже не скажет. Он далек даже от признания фактов. Другая основная черта — он никогда не падает духом, не отчаивается при неудачах, ибо, не постигая смысла происшедшего с ним, он не видит в происшедшем своего несчастья, своих неудач. Отсутствие сомнений, глубочайшая вера, несокрушимый оптимизм, абсолютная убежденность в своем практицизме, в реальности своих выкладок и расчетов — все это результат того, что Д.-К. страдает социально-историческим лунатизмом. Его действительность — воспоминания, легенда отошедшей действительности. Этот социальный лунатизм затрудняет приспособление к новой жизни. Наиболее прогрессивные представители умирающего мелкого дворянства всячески стремятся преодолеть его.

Психоидеологию этих элементов, точнее выражаясь, наиболее прогрессивных представителей мелкодворянской интеллигенции, в которую деклассированный обедневший дворянин трансформировался, и выразил Сервантес.

Мы говорим, что Сервантес, как и большинство юмористов, отличался от своей среды тем, что он чужд был того противоречия между сознанием и возможностями, которые его характеризовали. К изживанию этого противоречия самой средой и была направлена его книга. Сервантес в конце романа приводит своего героя к осознанию, что он «не странствующий рыцарь Д.-К. Ламанчский, а обыкновенный гидальго Алонзо Квизадо, прозванный „добрым“ за его кроткий нрав».

Сознав свое безумство, он тем самым освобождается от своего комизма. Дон-Кихот признает и принимает свою обреченность и перестает быть жалким, он становится рыцарем «печального образа», становится трагическим: он умирает не жалким безумцем, а смиренным христианином, и «мир изумлялся, ибо он жил, как безумец, и умер, как мудрец».

Разоблачение гидальго, как безумца Д.-К., и прославление его, как мудреца Алонзо Квизадо-доброто — такова была задача писателя обедневшего дворянства. В этом был социально-исторический смысл романа. Этому разоблачению и прославлению и служил с самого начала образ Санчо-Пансо. Чтобы понять образ Санчо-Пансо, надо выяснить два вопроса: каков был тот материал, к-рый послужил натурой для Сервантеса? Что Сервантес сделал с этой натурой? Санчо-Пансо прежде всего простоватый мужичок, воспитанный всем феодально-католическим прошлым в глубокой вере в то, что говорил феодал. Власть феодала — от бога, и потому его слова и деяния справедливы. Это идеологическое закрепощение крестьянства сыграло большую роль в неудачах многих крестьянских восстаний, и как известно, чрезвычайно затруднило успехи Великой французской революции.

Духовная порабощенность своему господину, вот эта покорность его путям делают возможным слепое и беспрекословное следование Санчо-Пансо Дон-Кихоту. Но это для него чужая, ему привитая вера. Собственный опыт толкает его от рыцарских розсазней к земному реализму. В этом смысле образ Санчо-Пансо содержит глубокую социально-историческую правду, выражает реально-бытовые отношения. Находящийся в идеологическом закрепощении у феодала крестьянин безличен в своем следовании за феодалом. Но фанатическим приверженцем веры феодала крестьянин стать не может, — отсюда его критицизм. Этот критицизм тем больше, что перед ним рыцарь упадка, рыцарь, к-рый больше не побеждает: его не бьют только тогда, когда он не вступает в бой.

Сервантес, как мы видели, изболчил своего героя, как безумца, как Д.-К., и прославил его, как мудрого Алонзо Квизадо. Он воспользовался чувством действительности, чувством реализма, к-рое было присуще мужику в противоположность непрактичности мелкого дворянина эпохи его упадка, для того чтобы через эту практичность больше обнажить безумие Д.-К. С другой стороны, Сервантес воспользовался простоватостью, наивностью мужичка, его верой в истинность слов своего господина и его преданностью своему господину для того, чтобы через них прославить Алонзо Квизадо.

Для Санчо-Пансо Д.-К. человек «голубино сердца», «необыкновенной доброты», человек высочайшей праввенности и благородства, источник высокой государственной мудрости и исключительного такта государственного управления. Это он у Д.-К. научился так мудро и справедливо править государством. И все это потому, что он, по существу, не противоположность Д.-К. Д.-К. — рыцарь, к-рый еще не сознает, что он стал социальной ненужностью. Санчо-Пансо — феодальный крестьянин, к-рый еще не осознал, что у дверей истории стоит новый хозяин. Оба они выявляют феодальное сознание в его противоположности новому, буржуазному сознанию. Единство Д.-К. и Санчо-

Пансо в том, что они оба — обломки старого феодального мира у порога ими не понятого и еще не принятого нового буржуазного мира. Их различие в том, что вера старого мира для Д.-К. была его идеологическим мечом, а для Санчо-Пансо — его идеологическими цепями. Это различие питает практицизм и критицизм Санчо-Пансо и веру Д.-К. Но оно ничтожно сравнительно с тем, что их объединяет в творении Сервантеса, а объединяет их то, что они оба стоят спиной к историческому процессу.



Тони Жоанно (Tony Johannot). Иллюстрация к «Дон-Кихоту» [1836]

Их единство в том, что они за консервирование исторического прошлого. Не верно поэтому, будто Д.-К. — идеалистический порыв к будущему, а Санчо-Пансо — прикованность к настоящему. Оба они слепы к настоящему, оба они отворачиваются от будущего. Настоящее — это торжество торговой буржуазии. Будущее — это раскрытие ворот капитализму. Оба же они — за реформированный феодализм, точнее — несколько идеализированный утопический феодальный порядок, где правит Санчо-Пансо, где торжествует правда и справедливость «благородного рыцаря» Д.-К. Оба они за такой социальный порядок, который никогда, собственно, не существовал, — за феодализм патриархального благодушия без крепостнического произвола. Оба они подменяют прошлое своим представлением о нем.

Само собой понятно, что этот призыв к прошлому, эта идеализация прошлого не все

крестьянство характеризует, а разве только наиболее исторически отсталую его часть. Но Сервантес видит эту часть крестьянства именно потому, что он писатель обедневшего дворянства. Сейчас на историческом спаде обедневший рыцарь переоценивает крестьянство. Некогда феодал относился свысока к народу. Считал себя его руководителем и учителем. Полагал, что народ должен ему во всем повиноваться. Ему же у народа учиться нечему. Сейчас Санчо-Пансо является олицетворением крестьянской народной мудрости и деревенски-народных добродетелей. Изобличая Д.-К. в его непрактичности, он своей мудростью и своими добродетелями являет единство с мудростью и добродетелью Алонзо Квизадо и тем прославляет и утверждает память о нем.

Так. обр. Д.-К., как и его слуга Санчо-Пансо, — два образа, выросших из социальной действительности погибавшего испанского мелкого дворянства и служившие преодолению средневекового сознания и приспособлению этой социальной группы к новым буржуазным условиям бытия. Эти образы были с самого начала, как мы уже указывали (см. «*Вековые образы*»), эпохальными образами и выражали определенные социально-бытовые категории. Выяснив социально-исторический генезис образа Д.-К., мы можем перейти к следующим двум вопросам: об истории интерпретации образа дальнейшими исследователями и о Д.-К. в последующей мировой лит-ре.

В XVII и XVIII вв. историки лит-ры и вообще большинство авторов, писавших тогда о «Д.-К.», рассматривали роман с точки зрения тех исторических причин, к-рыми он был порожден, и тех непосредственных последствий, к-рые он вызвал. Иначе говоря, для них роман и образ Д.-К. лишь пародия на рыцарские романы и рыцарские нравы. На роман смотрели как на явление историческое, образ трактовали как тип определенной эпохи и социальной среды. Лишь в XIX в. роман канонизируется. Его начинают философски интерпретировать, образ воспринимается как философская, психологическая категория. Д.-К. и Санчо-Пансо провозглашаются общечеловеческими символами.

Критики Сервантеса стояли на исторической точке зрения до тех пор, пока проблема борьбы с основами феодального правопорядка была еще главнейшей очередной исторической задачей. Писатели-идеологи нового буржуазного мира видели в Сервантесе своего соратника. Стрелы его юмора они направляли в разрушаемый ими мир. Они тогда видели в «Д.-К.» только сатиру на одну из основ феодального порядка и на одну из форм феодальной идеологии, на рыцаря, на рыцарский роман, на рыцарские нравы.

Но когда эта историческая задача была разрешена, феодальный мир, «старый порядок» ушел в историю, роман Сервантеса как сатира на рыцарский роман стал только историческим документом. Д.-К. как социальный тип потерял свое значение. Тогда,

уже в XIX в., и началось его истолкование как психологического характера, как философской категории, как общечеловеческого символа. С Д.-К. был снят его рыцарский плащ. Исследователи и интерпретаторы стали рядить Д.-К. в костюмы, всего более соответствовавшие тем новым историческим задачам, которые ставили себе классы, чьими идеологами эти интерпретаторы Дон-Кихота являлись.

Зачинателем философской интерпретации Д.-К. обычно считают немецкого эстетика, философа и беллетриста Фридриха Бутервека [1765 — 1828]. Кантианец Бутербек предполагал, что основной задачей Сервантеса было дать «героя и энтузиаста, друга человечества, проникнутого любовью ко всему возвышенному и благородному» (Стороженко). После Бутервека надолго установился взгляд на Д.-К. и Санчо-Пансо, как на совершенное выражение вечного контраста между идеализмом и материализмом, альтруизмом и эгоизмом, которые борются в человеческой душе; утверждали, что Д.-К. и Санчо-Пансо являются олицетворением вечных порывов человека в высь и его вечной прикованности к земному, вечным контрастом между поэтическими восторгами и прозаическими буднями человеческой жизни, вечным контрастом между великой и безграничной верой человека и его жалкой и ограниченной трезвостью.

Эти взгляды на Д.-К. вслед за Бутервеком развивали немецкий романтик, критик и поэт А. В. Шлегель [1767 — 1845] и французский историк Сисмонди [1774 — 1842]. Философам и ученым вторили поэты и беллетристы. Видя в Д.-К. символ веры человека в правду и добро, его вечного стремления к прекрасному и идеальному, его необходимости преодолеть трезвенный практицизм массы, к-рая, по мнению Гейне, всегда Санчо-Пансо, поэты и беллетристы стремились реабилитировать образ Д.-К., стремились утвердить взгляд на Д.-К. как на фигуру величественную, а не комическую. Такие взгляды на Дон-Кихота развивались Вудсвортом и Байроном, Гюго и Гейне, Тургеневым и Мережковским.

Решительно и определенно высказывается о Д.-К. Байрон. Его задачи те же, что задачи Д.-К.: «в беду помочь я был бы людям рад, хотел бы зло искоренить словами». Но опыт бессмертного Д.-К. доказал тщету таких желаний, поэтому «печальнее романа нет на свете». Толпа судит о Д.-К. по его внешности: «он толпу сменил», но его единственное стремление лишь «борьба со злом», «пороки он клеймит и хочет, чтобы сильный был в ответе, когда не прав. Безумец лишь на вид, друг чести, Д.-К. Грустной морали той эпопей сыщем мы едва ли».

Вывод из книги Сервантеса кажется Байрону столь печальным потому, что Д.-К. для него — знамя доподлинной борьбы, между тем как толпа превратила это знамя в колымажку. Нет для Байрона прекрасней тех задач, к-рые Д.-К. поставил перед собой.

Во многом родственную взглядам Байрона оценку Д.-К. дает Тургенев. Он отказывается видеть в Д.-К. только «фигуру, созданную для осмеяния старинных рыцарских романов». Для него Д.-К. — «высокое начало самопожертвования». Он и Гамлет образуют вместе «два конца той оси, на которой вертится человеческая природа». Для Тургенева «Д.-К. — вера прежде всего; вера в истину, доступную постоянству служения и силе жертвы».

провидца. Д.-К. — гениальное воплощение этой личности.

Тургенев дал наиболее яркое, законченное выражение интерпретации Д.-К. как великого энтузиаста, как символа вечного стремления человека к идеалу, к истине и справедливости, его безграничной веры и столь же безграничной жертвенности. Этот взгляд развивали до и после него многочисленные авторы, писавшие о Д.-К. Этот взгляд продолжал быть в домарксистском



Дорэ. Иллюстрация к «Дон-Кихоту»

Из двух сил, к-рые, по мнению Тургенева, «суть основные силы всего существующего», — из эгоизма и жертвенности, «косности и движения, консерватизма и прогресса» — Д.-К. представляет последнюю силу. Он — жертвенность, он — прогресс. «Когда переведутся такие люди, как Д.-К., пуская закроется навсегда книга истории: в ней нечего будет читать».

Если в Д.-К. Тургенев видит вечное выражение героической личности, то в Санчо-Пансо он усматривает сущность массы — воплощение ее лучшего свойства, которое заключается и в способности счастливого и честного ослепления, в способности бескорыстного энтузиазма, презрения к прямым личным выгодам, к-рое для бедного человека почти равносильно презрению к насущному хлебу.

Санчо-Пансо — воплощение этой массы и ее великого, всемирно-исторического свойства следовать за личностью энтузиаста и

литературоведении господствующим, несмотря на то, что ряд исследователей — Галлам, Тикнор, Сент-Бёв, Г. Львов, Н. Стороженко и др. — противопоставляли так называемому философскому истолкованию историческое истолкование.

Из многочисленных истолкователей «Дон-Кихота» в духе Байрона и Тургенева вкратце остановимся еще на Гейне. Гейне допускает, что Сервантес «намеревался написать лишь сатиру на рыцарские романы. Но перо гения всегда более велико, нежели он сам. Оно не ограничивается его временными целями, всегда идет дальше, и Сервантес, сам того не сознавая, написал величайшую сатиру на человеческую восторженность. Он воплотил вечную неразлучную пару: меняются лишь костюмы. Но если отвлечься от этих исторических переодеваний, то мы всюду, как в искусстве, так и в жизни, узнаем рыцаря печального образа и его оруженосца. Не видим ли мы всего Д.-К.

и Санчо-Пансо в фигурах Дон-Жуана и Лепорелло или в личностях Байрона и слуги его Флетчера?»

Д.-К. и Санчо-Пансо повторяются. Гейне, как и Тургенев, утверждает, что личность, стремящаяся преодолеть ограниченное настоящее — это всегда Д.-К., тогда как массы, следующие за ней, суть Санчо-Пансо.

Итак, по мнению Байрона, Тургенева, Гейне, Д.-К. является главным двигателем прогресса, донкихотизм — выражение величественного и героического в человеке, Санчо-Пансо — способность масс верить и надеяться на Д.-К., способность следовать за ним.

Мы видели, что исторический Д.-К. был выразителем сил, уходящих в прошлое, что исторический Д.-К. звал к прошлому, что он для Сервантеса был средством для преодоления того груза прошлого, к-рый мешал дальнейшему продвижению. Откуда эта антиисторическая трактовка Д.-К. и Санчо-Пансо? Она — результат глубокой социально-исторической родственности той социальной группы, сатирой на к-рую был Д.-К., и идеализирующих его интерпретаторов.

Байрон и Тургенев, оба, хотя и по-разному, в соответствии с конкретной английской и русской действительностью отражали в своем творчестве и частично своей жизнью метания погибающего дворянства. Бессильные вернуть прошлое, противопоставить реальным путям истории свои пути, они опыту истории, ее непреложным законам противопоставляют свою веру, свои догматы желанного, они отворачиваются от исторического сущего и взывают к внеисторическому должному, они видят в слепом к историческим процессам «рыцаре печального образа» своего великого предшественника.

Социальное родство Д.-К. с Байроном и Тургеневым не в том, что они, как и он, взывают к реставрации прошлого, а в том, что, погибая (как дворянская прослойка), они не могут встать на новые исторические рельсы и отстаивают свой третий выход: они не за феодализм и не за капитализм, а за истину, за правду и справедливость, за торжество идеалов своего героя, к-рый «пороки клеймит и хочет, чтоб сильный был в ответе, когда не прав». Не имея в своем распоряжении никаких сил, чтобы призвать к ответу несправедливого сильного, они устремляют взор на своего великого предшественника из Ламанчи. Ведь отправляющийся на борьбу за освобождение Греции Байрон тоже, как Д.-К., стремится «спасать от угнетения народы, признавая как закон лишь правду», и, по существу, против поработителей Греции в состоянии выставить тоже только заржавленный меч. Таким же образом, представляя себе современную ему Грецию как Элладу, он делает ту же ложную подстановку, страдает от тех же иллюзий, что и Дон-Кихот, который деревенскую бабу принимает за прекрасную Дульцинею. Байрон — писатель разложившейся, обедневшей родовой аристократии, не сумевшей приспособиться к новым буржуазным

условиям, — в своем творчестве до крайности созвучен рыцарю печального образа. Его герои — «люди безумные, беспокойные и беспеченные скитальцы, пережившие свой класс и не слившиеся с каким-нибудь другим. Чужие в современности, они любят уходить в созерцание обломков прошлого величия. Центральный герой Байрона однако не только скиталец и одиночка, но и бунтарь» (Фриче).

Бунтарь, бессильный изменить мир и противостоящий его реальной силе свою романтическую веру, Байрон и создает культ «романтика веры» Д.-К. Социально одинокий в своей романтической вере — нет больше рыцарей, к-рые вместе с ним совершали бы «крестовые походы» за его романтическую правду, — он готов послать проклятие по адресу Сервантеса, сатира к-рого «дух рыцарства в Испании стубила» и к-рый своей «насмешкой жизнь ее расстроил». Романтик, надеющийся победить дело жизни словом рыцарской истины, он считает, что вместе со смертью Д.-К. умерла доблесть, видит в Д.-К. воплощение доблести и мудрости и от неудачи Д.-К. приходит к обобщающему пессимистическому вопросу: «Ужели доблесть только светлый сон, на деле же миф или светлое видение из царства грез? Ужели Сократ и тот лишь мудрости злосчастный Дон-Кихот?»

Байроновский образ Д.-К. — не результат исследования текста Сервантеса, а социального бытия самого Байрона. Точно так же лишь в живой социальной действительности Тургенева и Гейне коренится их истолкование «Д.-К.».

Погибал русский феодализм. Крепостничество доживало последние дни. И социальная группа Тургенева, теряя свои права на мужика, готова была «каяться» в своих грехах против него. Но если она не могла ускорить или задержать освобождение, то она совсем бессильна была что-нибудь сделать против того, чтобы вышедший из огня крепостничества крестьянин не попал в полмя капитализма. Бессильный утвердить свою социальную волю и потому безвольный, как Гамлет, вошедший в лит-ру с клятвой освобождения народа на устах, Тургенев объявил Гамлета и Д.-К. двумя осями человеческой истории. В своем бессилии творить новую, ему угодную, социальную жизнь он покорился Гамлету и восточковал по Д.-К. и его прославил.

Д.-К. вырос из социального бытия той дворянской прослойки, к-рая в прошлом тоже не была у кормила правления. Она скорее служила, чем управляла. Тем тяжелее было доживать свои дни на задворках социальной жизни, среди забытых и униженных. Отсюда его искренний гуманизм.

Точно так же Тургенев выражал сознание той дворянской прослойки, к-рая никогда не была на вершине социальной лестницы и сейчас очутилась на спуске истории. И он потому глубоко гуманистичен. Но не имея в своем распоряжении никаких реальных

сил для торжества своих гуманистических идей, он прославляет силу веры Д.-К. и признает ее одним из основных двигателей исторического процесса.

Несколько иные были корни идеалистического толкования «Д.-К.» Гейне. Байрон и Тургенев были писателями таких социальных групп, к-рые потому за социальную новь, что старый мир распался. Они были писателями дворянства, Гейне — поэтом радикальной мелкобуржуазной интеллигенции. Он — бессильный порыв к новой жизни, не потому что его породил старый класс, а потому что новый класс, немецкая буржуазия, пришел с большим историческим запозданием.

Ее жирондисты представлены лишь теми трусливыми и ограниченными профессорами, депутатами национального собрания, о которых в народной песенке поется: «Fünf und sieben Professoren! Vaterland, du bist verloren», а класс самого Гейне, немецкая мелкая буржуазия, в наиболее героические дни 1848 представляла лишь до крайности жалкую пародию на якобинцев.

То, что Гейне был выразителем той социальной группы, к-рая получила слово на трибуне истории благодаря распаду феодального мира, помогло Гейне разглядеть исторические корни «Д.-К.» Сервантеса. Он прекрасно учитывает, что первопричиной создания «Д.-К.» была борьба с рыцарской идеологией, выраженной в рыцарских романах. Он сознает, что нет никаких оснований зачислять Дон-Кихота, как бы он ни был за истину и справедливость, в борцы против монархии и церкви.

Но немецкая мелкая буржуазия могла продемонстрировать в 1848 «лишь очень тощую клячу, очень ветхие доспехи и такое же ветхое тело». Она так же мало смогла продвинуть Германию вперед, как Д.-К. в состоянии был повернуть колесо истории назад. То, что немецкий мелкобуржуазный демократ 1848 так же мало походил на якобинца 1793, как и Д.-К. на рыцаря эпохи расцвета феодализма, — вот это обстоятельство привело к тому, что Гейне заметил в Д.-К. не только «смешную сторону Д.-К.», к-рая «заключается в желании рыцаря воскресить давно отжившее прошлое». Он еще «узнал

на опыте» хилой немецкой мелкой буржуазии, «что такое же неблагоприятное безумие стараться слишком рано ввести будущее в настоящее», имея при этом «возможность выставить против тяжелых интересов дня лишь очень тощую клячу».

Гейне, как и Тургенев, был представителем таких социальных групп, которым не дано было осуществить свою волю; за Гейне, как и за Тургеневым, не было действительных, социально-активных масс. Они склонны были поэтому в жертвенной личности видеть двигателя прогресса, противопоставляя ей покорные безвольные массы, к-рые слепо



Н. И. Пискарев. Иллюстрация к «Освобожденному Дон-Кихоту» А. В. Луначарского

и честно следуют за ней. Они это делали именно потому, что за ними не было масс.

Еще больше, чем Тургенев, Гейне знал горечь и обиду «пощечин фарисея» — буржуазии. Неудивительно, что ему так близок удел «рыцаря печального образа» и что он через его удел возводит в абсолют свой опыт реалистического романтика.

Вместе с другим демократом 1848, Виктором Гюго, Гейне, отмечая исторические корни Дон-Кихота, делает его символом прежвременных усилий ввести будущее в настоящее, жажды энтузиазмом идеалиста восторжествовать над действительностью.

Вудсворту и Байрону, Тургеневу и Гейне казалось, что величие Д.-К. в том, что пренебрегая всеми материальными расчетами, он стремится «вести будущее в настоящее». Между тем как по существу Д.-К. всегда стремится не к тому, что завтра наступит, а к тому, что вчера уже прошло. Немецкий мелкий буржуа, к-рый в 1848 еще мечтает о роли якобинца, не знает, что дни конвента

для мелкой буржуазии уже прошли навсегда, следующий величественный героический акт будет разыгран коммуной, которую все буржуазные свиньи будут топтать ногами, когда она потерпит поражение. Тургенев пишет, что побежденные жизнью Дон-Кихоты «могут умереть. Они прошли через весь огонь горнила, — завоевали себе бессмертие, и оно открывается перед ними». Коммунары, истоптанные свиньями Версаля, учтут этот опыт, чтоб при следующей исторической схватке покончить с ними. Они так поступят именно потому, что они не Дон-Кихоты, не фантазеры прошлого, а пролетарские революционеры, строители будущего.

Д.-К. не тот, кто терпел поражения в революционных боях, а тот, кто в дни революционных боев звал защищать ветюшь истории. Д.-К. не тот немецкий коммунист, к-рый организовал гамбургское восстание, а тот, кто в дни гамбургского восстания верил, что спасение немецкого пролетариата в всеобщем избирательном праве, не замечая, что формальная демократия — это сейчас Дульциней Тобозская, а главное, что как средство против социальных обид империалистического богача она еще менее действительна, чем речи Д.-К., адресованные Хуану Альдула, богачу из деревни Кинтанар, в защиту избиваемого им мальчика.

Д.-К. — всегда порождение прошлого, никогда не путь к будущему. И даже в том случае, когда он подходит к воротам будущего, он тоже тчетно стремится открыть эти ворота ключами, изготовленными в мастерских прошлого.

Таким Д.-К. был Фурье, непреклонную веру которого прославляет Тургенев за то, что Фурье «ежедневно, в течение многих лет ходил на свидание с англичанином, к-рого он вызывал в газетах для снабжения ему миллиона франков на приведение в исполнение его планов и к-рый, разумеется, никогда не явился».

Тургенев однако не сознает, что идеализированный Д.-К. является для него, как и для всех идеализирующих Д.-К., тем англичанином, к-рого они тчетно ждут, ибо исторический процесс движется не Д.-К., а теми, кто Д.-К. преодолевает, своим смехом разрушает его.

Мы видели, что исследователи становились на историческую точку зрения при изучении образа Дон-Кихота, когда перед их глазами стояли задачи преодоления тех условий, которые породили его. Наоборот, они давали его идеалистическую интерпретацию, когда они сами, как и Д.-К., противопоставляли реальной жизни свою идеалистическую веру и бессильны были ее подкрепить социальными актами. То же можно сказать о тех образах в мировой литературе, в к-рых обычно видят вариации темы «Д.-К.».

Эти произведения, по существу, делится на две группы: произведения юмористические, где авторы осмеивают своих Д.-К., и произведения драматические, где авторы

скорбят о трагической участи родных им героев «печального образа».

Произведения юмористические на тему Д.-К. обычно создаются писателями-идеологами такой социальной группы, к-рая нуждается для своего дальнейшего социального продвижения в преодолении тяготеющей над ней вековой психоидеологии. Произведения драматические создаются обычно писателями-идеологами социальных групп, которые истории могут предъявить «лишь очень тощую клячу, очень ветхие доспехи и такое же ветхое тело».

Классическими образцами Д.-К. первого типа являются «Тартарен из Тараскона» А. Додэ (см.), как и «Путешествие Веньямина Третьего» Мендела Книгоноши. «Тартарен из Тараскона» — выражение социального и культурно-бытового отхода французского патриархального мещанства, его провинциальной неспособности к жизни в период растущего капитализма и ее провинциально-наивного непонимания своего положения в окружающей его новой действительности. По своей крайней запоздалости, потому что он уже провинциальный курьез, Тартарен представляет собой лишь миниатюру Д.-К. Более полное повторение Д.-К. и Санчо-Пансо находят в двух центральных персонажах названного произведения Мендела Книгоноши, в образах Веньямина Третьего и Сендерл-бабы.

Еврейское местечко 70-х годов прошлого века продолжало жить своей вековой верой. Оно имело еще средневековое синагогальное представление о мире, оно сохранило еще веру в средневековую легенду о реке Самбатиион, по берегам которой живут затерянные «десять колен израилевых». На поиски этих затерянных братьев во Израиле Менделе Мойшер Сфорим отправляет Веньямина Третьего и Сендерл-бабу. Польский переводчик этой книги, К. Юноша, справедливо озаглавил эту книгу «Еврейский Д.-К.». Действительно, необходимость идеологического взрыва средневековья, отрицания авторитета средневековой схоластической религиозной литературы, диктовала демократическому просветителю Менделе создание этих образов, к-рые в такой же мере были сатирой на еврейское средневековье, как Д.-К. был сатирой на позднего рыцаря. Возникшие из необходимости преодолеть прошлое, эти фигуры Додэ и Мендела Книгоноши психологически и социально родственны Д.-К. и Санчо-Пансо Сервантеса. Но ничего общего с Д.-К. Сервантеса по существу не имели произведения второго типа.

Образы Ибсена, в к-рых некоторые исследователи усмотрели черты Д.-К., возникли не из необходимости взорвать феодальное прошлое, а из бессилия противопоставить свою волю капиталистическому настоящему. Эти образы поэтому выражали настроения, в корне чуждые переживаниям и стремлениям Д.-К., но весьма близкие настроениям идеализаторов Д.-К. Они были вариациями не на тему Д.-К., а на тему той идеалистической



„ДОН-КИХОТ“

Гравюра XVIII века (1782) А. Navarro и Moreno Tejada.
Гравюру на дереве резал И. Н. Павлов.

интерпретации Д.-К., которую дали Байрон, Гейне, Тургенев, ибо они возникли из социально близких этим интерпретаторам социальных ситуаций. И если Менделеев Книгогоша и Додэ продолжали дело Сервантеса, то эти образы идеализаторов по существу так же мало служили прогрессу, как мало ему служил Д.-К., к-рого Тургенев рассматривал как основного двигателя прогресса.

Они не могли ему служить потому, что двигать историю вперед способны лишь те, кого опыт истории чему-нибудь учит, между тем как Д.-К. ничему из опыта истории не учится. Это к ним относится слова К. Маркса о демократах. К каким бы злосчастиям его пути спасения угнетенных и обиженных, его рецепты ни привели бы, «демократ выходит из позорнейшего поражения столь же незапятнанным, сколь невинно он подвергался ему, с обновленным убеждением, что он победит, и что не он и его партия должны изменить свою старую точку зрения, напротив, обстоятельства должны дозреть до него».

Д.-К. возник из бытия упадочного дворянства и должен был помочь преодолению средневековой феодально-рыцарской психологии, которая затронула приспособление упадочного дворянства к новым условиям. Образы, родственные Д.-К., в мировой лит-ре повторяются каждый раз, когда погибающие социальные группы продолжают хватать колесницу истории за колеса и, отбрасываемые ею, делают курбеты, вызывающие смех у писателя, осознавшего их старомодность. Наоборот, апологеты Д.-К., образы, родственные этим апологетам, возникают, когда класс бессилён утвердить свою волю. Класс, как мы уже говорили в статье «Вековые образы», прославляет тогда донкихотизм как высшее презрение к материальным силам, как победу духа над материей. Наоборот, класс, диктующий свою волю, могущий отстаивать свои позиции, сознает, что для торжества его идей нужны материальные силы. Он отвергает донкихотизм, как неразумную расточительность и бросает Д.-К. в мусорную яму истории. Прославление Д.-К. — бунт человека, бессильного победить историю. Отрицание и насмешка над Д.-К. — сознание сильного, умеющего заставить материю служить себе.

Библиография: П. Тургенев И. С., Гамлет и Дон-Кихот (Речь, произнесенная 10 янв. 1860 на публичном чтении в пользу О-ва для вспомоществования литераторам в учении), «Современник», 1860, I (перев. в «Собр. сочин.», т. X, СПб., 1911); Львов А., Гамлет и Дон-Кихот и миссия о них И. С. Тургенева, СПб., 1863; Карелин В., Донкихотизм и демонизм, Краткие исследования, СПб., 1866 (и при пер. «Дон-Кихота» В. Карелина, изд. 4-е, СПб., 1893; ср. Михайловский И. П., Полное собр. сочин., т. X, СПб., 1913, стр. 721—723); Тиктор, История испанской литературы, т. I, перев. с 4-го изд. изд. Н. И. Стожаренко, М., 1883; Виллардо Л., Жизнь и произведения Сервантеса (при пер. «Дон-Кихота» С. М., изд. вкляж. маг. А. Г. Кольчугина, М., 1895); Дюрюв Е., Великие люди в литературе, СПб., 1897 (стр. 35—46: Сервантес и Шекспир. Дон-Кихот; стр. 65—69: Гамлет); Коган П. С., Трагедия идеализма (По случаю 350-летия со дня рождения Сервантеса), «Русск. мысль», 1897, VII; Стожаренко Н. И., Философия Дон-Кихота, сб. «Из области лит-ры», М., 1902 (первонач. в «Вестн. Европы», 1895, IX); Шепелевич Л., «Дон-Кихот» Сервантеса. Опыт лит-ой монографии, СПб., 1903; Гейне Г., Введение к Дон-Кихоту, Собр. сочин., изд. 2-е, т. IV, изд. А. Ф. Маркса,

СПБ., 1904, стр. 304—305; Евлахов А., К трихотлетию «Дон-Кихота», «Мир божий», 1905, V (ср. заметку Л. Шепелевича по поводу этой ст. в «Образовании», 1905, VII); Львов В. (Львов-Рогачевский В. Л.), Великий скалянец (По поводу трихотлетия со времени выхода в свет 1-й части Дон-Кихота): Дон-Кихот и Амадео Гальвани; Дон-Кихот — Гамлет; Дон-Кихот — Фурье; Дон-Кихот — Пер Гюнт, «Образование», 1905, V; Шепелевич Л., Трихотлетие «Дон-Кихота» Сервантеса (1605—1905), «Вестн. Европы», 1905, V; Мерзковский Д., Вечные спутники, СПб., 1910 (ст. «Сервантес», стр. 97—122); Веселовский А. И., Визаг печального образа, в «Этюдах и характеристиках», т. I, изд. 4-е, М., 1912; Белинский В. Г., Таранас Сочин. гр. В. А. Соллогуба, «Собр. сочин.», под ред. Иванова-Разумнина, т. II, СПб., 1913, стр. 966 (блестящая характеристика Дон-Кихота и донкихотизма); Бокаров Н., История зап.-европейской литературы. XVI—XVII вв. Сервантес и Шекспир, Киев, 1914; Фриче В. М., Шекспир и Сервантес, «Вестн. воспитания», 1916, IV (ср. одноименную статью его же в «Современ. мире», 1916, IV); Шкловский Виктор, Как сделан Дон-Кихот, сб. «Развертывание сюжета», «Олея», 1921 и «Теория прозы», «Круг», М., 1925 (ср. разбор этой ст., сделанный Медведевым П. Н., Формальный метод в литературоведении, «Прибой», Л., 1928); Горнфельд А. Г., Дон-Кихот и Гамлет, сб. его «Боевые отклики на мирные годы», «Колос», Л., 1924; Луначарский А. В., Последователи сокращенному изд. «Дон-Кихота», «Красная новь», М., 1924, стр. 243—252; Его же, История зап.-европ. литературы в ее важнейших моментах, ч. 1, Изд. М., 1924 (изд. 2-е, М., 1929); Коган П. С., Очерки по истории зап.-европ. литературы, т. I, изд. 9-е, Изд. М., 1928; Новацкий П. И., «Дон-Кихот» Сервантеса. К социологии жанра и образа, Вступит. ст. к «Дон-Кихоту», т. I, «Academia», Л., 1929; Кржевский В. А., «Дон-Кихот» на фоне испанской литературы XVI—XVII вв. (см. гл. IV — Толкования «Дон-Кихота»), там же; Catalogo de varias obras [1667—1872] referentes a Miguel de Cervantes Saavedra, Sevilla, 1872; Schunck P., Don-Quichote: Eine drollige Heldengeschichte, R., 1895; Luis Leopoldo, Bibliografía critica de las obras de Cervantes, Barcelona, v. I, 1895; v. II, 1899; Becker Gustav, Die Aufnahme des Don-Quichote in der englischen Literatur [1605—1770], 1902; Berger T. W., Don-Quichote in Deutschland und sein Einfluss auf den deutschen Roman [1613—1800], Heidelberg, 1908; Armas J. de, El Quijote y su época, 1915; Cortaeseo y Velasco M., Cervantes y el Evangelio o el simbolismo del Quijote, 1915; Rezzoagli M. L., Cervantes y el Quijote, Rosario, 1915; Carcer y de Sobies E., de, Las frases del «Quijote», Lerida, 1916; Cortaeseo y Velasco M., Quicosil las del Quijote, 1916; Suné Benajes J. y Suné Fontbuenas J., Bibliografía critica de ediciones del Quijote impresas desde 1605 hasta 1917, Barcelona, 1917; Ker W. P., Two essays: Don-Quixote — The politics of Burns, 1918; Algunos juicios acerca de la edición critica del Quijote, anot. por F. R. Marin, 1918; Rubio Piqueras F., Es compatible el realismo del Quijote con la verdadera moralidad, Toledo, 1919; Givanel y Mas J., Doce notas para un nuevo comentario al Don-Quixote, Madrid, 1920; Millé y Giménez J., Los locos y el Quijote, Buenos Ayres, 1920; Grierson H. J. C., Don-Quixote: wartime reflexions on its characters and influences, 1921; Fernandez Lopez V., El linaje del Quijote, Toledo, 1922; Givanel y Mas J., El «Mirant lo Blanco» y «Don Quixote de la Mancha», Barcelona, 1922; Vazan de Camarera R., El alma del Quijote, Buenos Ayres, 1924; Méndez Pidal R., Un aspecto en la elaboración del «Quijote», Madrid, 1924; Seris H., Sobre una nueva variedad de la edición principal del «Quijote», 1925; Bickerman J., Don-Quixote und Faust, die Helden und ihre Werke, Berlin, 1929.

III. Шепелевич Л. Ю., Русская литература о Сервантесе, сб. «Под знаменем науки», М., 1902; Чижиков Л. и Бахтин Н., К библиографии о Сервантесе, Изв. Одесск. библиографич. о-ва, 1914, IV—V; Келли Д., Испанская литература, Изд. М., 1923 (в прилож. библиография на иностранных языках).

ДОНЦОВ Дмитро — украинский публицист, был социал-демократом, в настоящее время эмигрант, фашист. Сотрудник мнимомарксистского украинского журнала «Дзвін» (см.). В довоенное время эмигрировал за границу, где перекочевал в националистический лагерь. Во время войны, работая в «Союзе визволення України», а затем в Пресс-бюро гетмана Скоропадского, защищал интересы австро-германского империализма. В настоящее время — редактор «Літературно-наукового вістника», выходящего в Львове.

Идеолог украинского фашизма, Д. нередко подвизался и на лит-ом поприще. В своей книге «Националізм» (Львов, 1926), которую марксистская критика квалифицировала как манифест украинского фашизма, Д. ревизует между прочим и мелкобуржуазную концепцию украинской лит-ры в аспекте борьбы против провинциализма, квинтизма и украинского «провансализма» за «литературный империализм», волюнтаризм и «присущий западной культуре активизм». Донцов зорко следит за идеологической эволюцией литературы СССР и в своих статьях в «Літературно-науковом вістнику» раздувает до огромных размеров всякое незначительное отклонение в сторону национализма и буржуазное влияние на отдельных представителей как украинской, так и русской советских лит-р. Используя это подчас умело, он пытается доказать, «что единое спасение для Украины — это порвать культурную связь с Россией и пойти на выучку в Европу» (написано по поводу выступления Хвильового в «Літературно-науковом вістнику», 1926, кн. X).

Библиография: 1. Повесть индивидуализма, «Укр. вісник», 1913, IX—X; Криза української літератури, «Літ.-наук. вісник», 1923, кн. 4, и др. статі; Поемка укр. рієордіжмента. Леся Українка, Львів, 1922.

П. Юриенд, Новый идеологический манифест украинского фашизма, «Вісник України», 1926, № 2—3; «Шляхи розвитку української пролетарської літератури», под ред. Корняка, Харків, 1928; Мотузка, Вояди ващин, «Літ. наук. вісник», Кривина, 1928, № 1.

ДОРАВАТОВСКИЙ и ЧАРУШНИКОВ — см. «Книгоиздательства».

ДОРЖЕЛЕС Ролан [Roland Dorgelès, 1886 —] — французский писатель. Заслуженным успехом пользуются его «Деревянные кресты». Это одна из ярких книг об империалистической войне, написанная в манере Барбюса. Она дает бесцельные записи окопной жизни, простые рассказы о безымянных жертвах войны, подкупающие своей искренностью и простотой. Д. оказался писателем одной только книги. Он остро воспринял события войны и, поскольку они его лично потрясли, импрессионистически их отобразил. Но поглощенный своими личными переживаниями, Доржелес не сумел ни сделать из них соответствующего вывода, ни углубить своего мироощущения. Его последующие литературные опыты оказались мало удачными.

Библиография: Les Croix de Bois, 1919 (русск. перев. Л. Савельева, «Деревянные кресты», изд. «Книга», Л., 1926); Le Cabaret de la Belle femme, 1921; Saint Magloire, l'Africain, 1923; Le réveil des morts, 1923 (русск. перев. Э. Л. Вейнбаум, под ред. А. Н. Горюна, «Пробуждение мертвых», Гиз, Л., 1924 и под тем же заглавием перев. В. Г. Малахеевой-Мироной, изд. «Мосполиграф», М., 1924, 2-е изд., изд., «Книга», Л., 1924); Partir, 1925 (русск. перев. В. Львовского и Е. Коп, «Ехать», изд. «Сентябрь», Л., 1927 и перев. А. Поляк, «К далеким берегам», изд. «Прибой», Л., 1927); Sur la Route Mandarin, 1926 (русск. перев. Е. С. Левина, «По дороге мандаринов», «ЗНФ», М., 1926); Le promoteur poétique, 1927. Кроме того, еще переведен рассказ «У племени Мейя», перев. К. Варшавской, изд. «Сентябрь», Л., 1926 и ром. «Машина для прекращения войны», перев. Л. Савельева, изд. «Сентябрь», Л., 1926 (написан совместно с Р. Жилью).

ДОРОГОЙЧЕНКО Алексей Яковлевич [1894 —] — современный прозаик. Член ВКП(б) с 1919. Родился в бедной крестьянской семье Самарской губ. Слушатель учительской семинарии, студент Петербургского

и Московского университетов, народный учитель. После Октября — член и председатель Самарского губисполкома, редактор красноармейских журналов и газет, литературно-художественного журнала «Земля советская».

Д. дебютировал в лит-ре стихами. Но, оперировавшие своеобразной социальной тематикой (ненависть к старой деревне, жажда социалистического переустройства ее), эти стихи не имели оригинальной и яркой формы, они технически элементарны. Художественное значение Д. определили не стихи, а проза. Роман «Большая Каменка» (революция в деревне, ее коллективизация и индустриализация) — первое крупное произведение о советской деревне, первый социальный крестьянский роман. «Большая Каменка», появившаяся в первом издании в 1927 одновременно с романом С. Клычкова «Чертухинский балакирь» как по своей психологической, так и по стилю противоположна последнему, намечая четкую и резкую грань между лит-рой буржуазной деревни, выражением которой является «Чертухинский балакирь», и современной крестьянской, представляемой «Большой Каменкой».

Если «Чертухинский балакирь» — апология феодально-патриархальных основ старой Руси, протест против индустриализации деревни, то «Большая Каменка» является радостным приятием и утверждением индустриально-коллективистических и реконструктивных начинаний.

Второе крупное произведение Д. — роман «Живая жизнь», развертывающийся в форме записок героини романа — студентки, коммунистки Нины, приезжающей на практику в деревню.

Творчество Д. определяется динамикой социального бытия деревенской бедноты второго и третьего десятилетия XX века. Стержневой образ творчества Дорогойченко — образ социального преобразователя, осознающего себя строителем и руководителем жизни, обладающего бодрым, эмоционально-повышенным, радостно-трудовым восприятием действительности (Митрич, Саяк — «Большая Каменка», Нина — «Живая жизнь»).

Для поэтической речи Д. характерны приподнятая сказочность, песенность, восклицательная интонировка и общий динамический и лирический тонус. Персонажам Д. присущи приподнято лирические высказывания, отступление в область воспоминаний, любование природой. Лексика произведений Д. носит явные следы крестьянского происхождения (гребить, несуетный, кострят, спростали).

Библиография: 1. Иная деревня, Стихи, Губиздат, Самара, 1923; Вурьял, Повести и рассказы, «Молодая гвардия», 1928; Большая Каменка, Роман, изд. 3-е, «Молодая гвардия», 1929; Живая жизнь, Роман, «ЗНФ», 1930.

И. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928; Ревакин А., Антология послеоктябрьской крестьянской литературы (печатается).

ДОРОЖНЫЙ Сергей (Середа) [1906 —] — белорусский поэт, член литературной группы «Узвышша». Р. в семье крестьянина.

В 1926 вышел в издательстве «Молодняк» сборник стихов Д. и Плавника «Вершь». В 1929 издан отдельной книжкой сборник его стихов «Васильковы россып», в котором Д. показал себя поэтом, стоящим на распути. Узкий круг индивидуальных переживаний, мотивы любовной лирики в его поэзии находят себе место наряду с произведениями, проникнутыми социальными мотивами. Целый ряд стихотворений, помещенных в журнале «Узвышша» в 1929, показывают, что Д. все более и более приближается к современности, знаменуют перелом в его творчестве к социальной направленности.

ДОРОНИН Иван Иванович [1900 —] — современный пролетарский поэт. Р. в Тульской губ., в дер. Слободе, в пролетаризованной крестьянской семье. До 10 лет был пастухом, с 10 до 15 служил учеником по садоводству, с 15 лет — на тульских оружейных заводах, в 1920 — в Красной армии. Пишет с 18 лет, первые стихи печатал в тульских газетах. В 1921 работает в лит-ой студии Московского пролеткульта; с того же года сотрудничает в московских изданиях. В 1922 вступил в группу пролетарских писателей «Рабочая весна», а затем в группу «Октябрь». Первая книга стихов вышла в конце 1922.

От других комсомольских поэтов Д. отличается тем, что он прежде всего — поэт деревни. Цикл заводских стихов «Рабочая весна» [1921 — 1922] бледен и не характерен для него. Поэтическое лицо Д. определяется деревней («потолки меня гнетут, — на просторе рос я, у меня в груди цветут буйных ржей колосья»). Но Д. перестроил по-новому традиционную поэзию деревни, сказал о ней свое слово. В предшествующую эпоху предстательство деревни в поэзии монополизировала группа «мужиковствующих» («новокрестьянских») поэтов. С. Есенин, Н. Клюев, С. Клычков, П. Орешин — выразители патриархально-собственнической деревни, склонные к идеализации патриархального уклада, религиозности и мистике, апологии собственничества, отрицанию городской культуры и индустрии. Д. полярно противоположен им. Он проклинает «горькую дурь» патриархальной деревни («над трупом твоим не пролью я слез»), он мечтает об уничтожении собственничества («знаю, скоро сгладим межи, будет простор велик»), отмечает религию и мистику («только эти святости, как водится, молодежь стащила в лопухи»). Стихотворение Д. — «Стране советской» — программное противопоставление известному стихотворению Есенина «Русь советская».

Вместе с тем Д. переоценил естественный в пролетарской поэзии предшествующей эпохи разрыв с деревней. Доронин любит «леса хмельнокудрые», «луга заливные», но любит «и город, и железо, и сталь, и гранит». В лесах и лугах он хочет видеть «травы живые заводов». Критики единодушно называют Д. поэтом смычки пролетариата с крестьянством. Характерно заглавие первой книги Д.: «Гранитный луг». Доронин

восклицает: «Я рабочий, певец полей, я певец полевой машины», называет себя «урбанистом деревни». Д. — энтузиаст социалистической реконструкции деревни.

Первые лит-ые опыты Д. были подражаниями Кольцову. В период учобы в Пролеткульте Д. вошел в общее русло пролетарской поэзии и подпал под влияние Э. Верхарна, учителя большинства поэтов «Кузницы». В этот период Доронин нащупал свою центральную тему и идею смычки, но стал разрабатывать ее в соответствии со стилем пролетарской поэзии 1918 — 1921 абстрактно-символически. Поэма «В деревне» [1921], вполне отчетливо выявившая основную тему Д.,



отличается гиперболизмом, риторичностью, ее свободный (под Верхарна) стих обладает ораторским строем. С конца 1923 Д., вместе со всей группой «Октябрь», переходит к конкретно-реалистической разработке темы смычки пролетариата с крестьянством при ведущей роли пролетариата. Через свежую, но несколько однообразную реалистическую лирику («Лесное комсомолье») Д. стремится к широкому эпическому полотну. Поэма «Тракторный пахарь», несмотря на ряд блестящих бытовых зарисовок, является не поэмой, а лишь сборником лирических отрывков. Реалистические стихи Доронина формально ориентируются на частушку, оживлены умелым употреблением деревенского говора и обогащены техническими достижениями городской поэзии.

В последних книгах Доронина чувствуются частые самоповторения, неумение сколько-нибудь разнообразить разработку своей центральной темы.

Библиография: I. Автобиография Д. помещена в антологию Родова С., «Пролетарские писатели», М., 1925 и у Львова-Рогачевского В., «Книга для чтения по истории новой русской литературы», Л., 1924. Книга Д.: Гранитный луг, М., 1922 (изд. 2-е, М., 1924); Песни советских полей, Гиз, М., 1924; Лесное комсомолье, М., 1925; Избранные стихи, М., 1926; Тракторный пахарь, М., 1926; Ответ, М., 1927; Первый сбор, Гиз, М., 1927.

II. Критика о Д.: Лелевич Г. На литературном посту, Тверь, 1924; Воронский А. К., Литературные типы, М., 1926 (О группе писателей «Молодая гвардия» и «Октябрь»);

Коган П. С., Пролетарская литература, Изд. Воениздат, 1926; Луначарский А. В., Предисловие к книге Дорониной «Тракторный пахарь», М., 1926; Осенев А., Иван Доронин, «На лит-ом посту», 1926, № 7—8; Вешнев В., Бессовременный самозванец, «На лит-ом посту», 1927, № 15—16; Крайльвинов В., Неоплаченный счет, там же (по поводу ст. Вешнева); Львов-Рогачевский В., Очерки пролетарской литературы, М. — Л., 1927; Горбачев Г. В., Современная русская литература, изд. 2-е, Л., 1929.

Ш. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928; Писатели современной эпохи, т. I, ред. В. П. Комянина, изд. ГИХЛ, М., 1928. Г. П.

ДОРОХОВ Павел Николаевич [1886 —] — современный крестьянский беллетрист. Р. в с. Тарасовке, Пугачевского уезда, Самарской губ. Окончил городское шестиклассное училище в Самаре, служил статистиком в губернской управе; в годы революции Д. работал в разных городах Сибири преимущественно в области статистики и в сельскохозяйственной кооперации. В революционном движении — с 1905. В период революции 1905 состоял в подпольной организации Самарской группы партии соц.-рев. В годы Октябрьской революции был первым председателем Челябинского Совета Р. и С. депутатов, членом Исполкома Всероссийского съезда крестьянских депутатов. В 1920 Д. вступил в ряды РКП (б), но в том же году из партии вышел.

Из произведений Д. наибольшую популярность приобрел роман-хроника «Колчаковщина», вышедший в 1924 и выдержавший пять изданий. Наиболее интересные моменты «Колчаковщины» относятся к зарисовкам подпольной революционной работы и в особенности к характеристике тыла армии Колчака. Два крупных произведения Дорохова — романы типа хроники «Колчаковщина» — «Задетые крылом» и «Земная радость» — посвящены изображению гражданской войны в Сибири.

Из небольших произведений Д. больше всего удаются повести и рассказы, тематически связанные с мелкобуржуазной интеллигенцией. Таковы напр. повести «Фронт учительницы Перепелкиной» (или «Черная кошка»), «История города Тарабарска», рассказ «Ночная кукушка» и др. Идеологически и художественно Д. близок к крестьянскому крылу современной литературы и организационно входит в ВОКП (Всероссийское общество крестьянских писателей).

Библиография: I. Земля, Рассказы, Самара, 1918; Житие-быть, Повесть, М., 1923 (изд. 2-е, «Уралкига», Екатеринбург, 1924; изд. 3-е, М., 1924); Колчаковщина, Роман-хроника, «ИФ», 1924 (изд. 2-е, «Уралкига», 1924; изд. 3-е, «Новая Москва», 1928; изд. 4-е, «Моск. т-во писат.», М., 1927; изд. 7-е, «Федерация», М., 1928); Задетые крылом, Роман, изд. «Пролетарий», Харьков, 1926; Счастье, Рассказы, изд. «Пролетарий», Харьков, 1926; Собственный дом, Рассказы, изд. «Моск. т-во писат.», М., 1926; Из-за стешных увалов, Повесть, Гиз, М., 1927; Фронт учительницы Перепелкиной, Повесть, изд. «Моск. т-во писат.», М., 1927; История города Тарабарска, Повести и рассказы, изд. «Моск. т-во писат.», М., 1928; Земная радость, Роман, изд. «Федерация», М., 1928.

П. Горбачев Д., «Красная повесть», 1927, I; Фурманов Д. М., «Новый мир», 1926, II; Ревакис А., «Октябрь», 1926, VII—VIII; Николаева Т., «Октябрь», 1927, II и др., см. у Владиславлева И. В., Литература великого десятилетия, II, Гиз, М., 1928. М. Ш.

ДОРОШЕВИЧ Влас Михайлович [1864 — 1920] — один из виднейших фельетонистов дореволюционной печати. Работу в газетах начал, еще будучи учеником московской

гимназии. Был репортером «Московского листка», «Петербургской газеты», писал юмористические статьи в «Будильнике». Известность его началась со времени работы в 90-х годах в одесских газетах. Д. обратил на себя внимание остроумными, хлесткими фельетонами на местные темы. Внешней особенностью его статей была «короткая строчка». Он ввел в дореволюционную печать стиль короткой, не знающей дополнительных предложений, афористической фразы. Нападая на провинциальные власти, Д. никогда не поднимался выше умеренного либерализма, в политике всегда был обывателем. Хлесткая фраза составила ему репутацию смело го обличителя провинциальных нравов, власти смотрели на него как на опасного публициста. В 1897 Д. предпринял путешествие на Восток. Очерки Сахалина впервые открыли перед читателем картину каторжных тюрем на этом острове. Но наблюдения Д. были поверхностными, и книга, нашедшая во время своего появления (изд. 1-е, М., 1903; изд. 3-е, М., 1905), была скоро забыта. В 1899 Дорошевич вместе с Амфитеатровым и Сазоновым предпринял в Петербурге издание большой политической газеты — «Россия». При внешней шумливости газета соединяла беспринципный либерализм с национализмом и шовинизмом. Резкие фельетоны Дорошевича против отдельных министров были не столько радикальными по существу, сколько вызывающе дерзки. Но уже в это время сказалась слабая сторона Д. как фельетониста: его многословие. Отдельные сильные и меткие строки терялись среди массы пустых фраз. Иногда его фельетоны по силе обличения подымались до памфлета. Большею частью это была остроумная болтовня. Д. имел много поклонников среди буржуазной читательской публики и много последователей среди провинциальных фельетонистов. При отсутствии остроумия и лит-ого блеска «короткая строчка» превращалась в невыносимую трескотню и открывала дорогу в газету бездарным и неграмотным людям, прикрывающим короткострочием свое неуменье владеть словом. В этот период Д. много напумел кампаней по делу бр. Скитских, неправильно осужденных полтавским судом. Разоблачая судебные порядки того времени, Д. добился пересмотра дела и оправдания Скитских. В 1902 «Россия» была закрыта за фельетон Амфитеатрова (см.) «Господа Обмановы». Д. перешел на работу в московскую газету Сытина «Русское слово», редактором которой оставался до закрытия этой газеты в 1918. При Д. «Русское слово» получило огромное распространение, а Д. стал любимым фельетонистом московского купечества и мещанства. Из путешествий по Востоку Дорошевич вывез обильный запас преданий, легенд и сказок и заполнял ими подвал «Русского слова». Радикальная фраза постепенно выветрилась. Меткие, сильные фразы реже встречаются среди безбрежного моря афористической пошловатой болтовни. Его выручал большой житейский опыт, знание

купецкой среды, сохраняющаяся наблюдательность. Иногда фельетоны Д. вспыхивали былой остротой, заставляли о себе говорить. По общему правилу, они уже были вне большой газетной политической лит-ры. Как и «Русское слово», Д. имел правокладетский облик, но в борьбу партий не вмешивался. Поэтому его роль в печати после 1905 незначительна. — Его фельетоны выходили отдельными изданиями: «Папильотки» (М., 1893); «Одесса, одесситы и одесскитки» (изд. 2-е, Одесса, 1895); «Легенды и сказки Востока» (М., 1902); «Восток и война» (М., 1905) и др.

Библиография: I. Сказки и легенды, изд. «Петроград», М. — П., 1923.

П. Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, М. — Л., 1924; Его же, Литература великого десятилетия, т. I, М., 1928; Шафир Я., От остроги к памфлету, Гиз, М. — Л., 1925.

ДОРОШКЕВИЧ Александр Владимирович — современный украинский критик, литературовед и журналист. Один из руководителей Киевского отделения Научно-исследовательского института им. Шевченко. В послереволюционный период выдвинулся своими учебниками и пособиями по истории украинской литературы. Автор монографии о жизни и личности Марко Вовчок и ряда критических очерков о современных украинских писателях. Постоянный сотрудник (и одно время редактор) журнала «Життя й революція», где систематически помещает свои критические заметки и отзывы, выдержанные в духе социологического метода.

Библиография: Отд. изд.: Українська література в школі, ДВУ, Київ, 1921; Українська література, ДВУ.

DORFESCHNITZE [буквально «сельская повесть»] — разновидность повести, тематика к-рой взята из крестьянской жизни. Если пользоваться этим термином в том значении, какое вкладывается в него немецким литературоведением, то к Д. нужно отнести ряд повестей Ауэрбаха, Жорж Санд, «Антоня Горемыку» и «Деревню» Григоровича, «Записки охотника» Тургенева, ряд произведений народников и др. Как явствует уже из этих примеров, деревня показана Д. извне, со стороны, сквозь призму восприятия помещика, буржуа или мелкобуржуазного интеллигента. Современная крестьянская литература ни в какой мере Д. не является. Этот вид повести получил особенно широкое развитие в литературе «каючегося дворянства» (ср. например, народные рассказы Л. Толстого).

ДОСВИТНИЙ О. [О. Досвітній, 1891 —] — современный украинский писатель. Р. в г. Волчанске, Харьковской губернии. 15 лет поступает на службу в канцелярию, затем отправляется на заработки на сахарный завод. Некоторое время Д. живет в Петербурге; здесь он слушает лекции в Народном университете и принимает участие в рабочем движении. Незадолго до войны 1914 — 1918 Д. призывают в армию, где он ведет революционную пропаганду среди солдат. За пропаганду Д. арестовывают и предают военнополовому суду. Только побег из тюрьмы спасает будущего писателя от жестокого приговора. В Харькове Досвітний при помощи

революционного студенчества добывает деньги и документы, переходит границу, и эмигрирует в Китай, а потом в Америку, где примыкает к коммунистам. При возвращении на родину он на территории Японии был задержан по подозрению в большевистской агитации. В 1918 Д. — член РКП(б) — принимает активное участие в борьбе с контрреволюционными силами на Украине.

В 1920 появляются в печати на украинском языке первые его новеллы; в 1924 выходит его большой роман «Американці», «Тюн-гуй» — новеллы из жизни китайского народа. Пребывание писателя на Востоке и участие в работе революционного подполья отразились уже на этих его произведениях, в которых он дает яркую зарисовку быта китайцев и той борьбы, которую китайское крестьянство и пролетариат ведут за свое социальное раскрепощение. Писатель принимал активное участие в организации украинской пролетарской лит-ры, был одним из идеологов «Вапліте» (см.). В 1925 Д. несколько месяцев путешествует по Европе. В 1927 «Вапліте» исключает его вместе с Хвильовым и Яловым из числа членов этой лит-ой организации за ярко выраженный идеологический уклон, известный под именем «хвильовизма» («безоговорочная ориентация на „Европу“, как единственный способ повысить художественный уровень украинской пролетарской литературы», доброжелательное отношение к «неоклассикам», недооценка значения русской пролетарской лит-ры для создания пролетарской лит-ры украинской и т. п.). В настоящее время Д. вне литературных организаций.

Экзотика Д. нравилась и нравится украинскому читателю, привыкшему к произведениям на родном яз., посвященным специфически «украинским» темам и сюжетам. До Д. украинская лит-ра не имела ни одного произведения из жизни китайцев.

Жизни революционных эмигрантских групп во время империалистической войны Д. посвятил социальный роман «Хто?». Из больших произведений этого писателя надо отметить еще «Алой» и «Гюлле».

Сюжеты произведений Д. просты. Язык его — яз. репортера.

Библиография: I. «Американиці» и «Тюн-гуй», русск. перев. «Революційний Китай», Гиз, Л., 1928.

II. Долего М., Повсталий схід, «Червоний шлях», 1925, № 4.

ДОС ПАССОС Джон Родерико [John Roderigo Dos Passos, 1896 —] — американский писатель и драматург. Д. П. происходит из португальской семьи, его дед эмигрировал с острова Мадейра и работал сапожником в Филадельфии; отец был юристом. Д. П. участвовал в войне 1914 — 1918 во французской, итальянской и американской армиях, где выявил себя как пацифист. После демобилизации был одно время корреспондентом лондонского «Дейли Геральд», в 1921 — 1922 путешествовал по Востоку (Константинополь, Тифлис и т. д.), плодом чего явилась книга впечатлений: «Восточный экспресс» (Orient Express, 1927). Очерки об

Испании, где Д. П. был в 1919 — 1920, объединены в книге «Россинант опять на дороге» (Rossinanta to the Road again, 1921). В 1928 Д. П. несколько месяцев пробыл в СССР и был здесь избран членом Международного бюро революционной лит-ры. Он является одним из организаторов революционно-радикального «Театра новых драматургов» в Нью-Йорке, где в сезон 1928/29 шла его пьеса «Акционерное общество „Воздухопуть“»; предыдущая его пьеса «Мусорщик» (The Garbage Man) была издана в 1926, постановка ее успеха не имела.



Первая книга Д. П. «Посвящение одного человека — 1917» (One man's Initiation — 1917, 1919), в которой писатель дал ряд живых зарисовок фронтовой жизни, падение чувства патриотизма в американской армии во Франции, является как бы вступлением к его нашумевшему роману «Три солдата» (Three Soldiers, 1921). В «Трех солдатах» автор выступает как крупный художник-реалист. Он дает глубокий анализ психологии американцев в военную эпоху, с особой убедительностью обрисовывая то состояние социального кризиса, которое стало типичным для передовых элементов армии к концу войны. После этого романа опубликовал в 1922 книгу стихотворений «Рикша в мундштуках» (A Pushcart at the Curb). В «Улицах ночи» (Streets of Night, 1923) Д. П. обращается к быту интеллигенции Бостона; он отражает сдвиги в ее традиционных социальных представлениях.

Наиболее яркий роман Д. П. — в то же время наиболее оригинальное произведение в американской лит-ре XX в. — «Манхэттенский поток» (Manhattan Transfer, 1925). Писатель, стремясь передать ритм жизни Нью-Йорка, порывает с сюжетной стройностью своих предыдущих произведений; раздробленная композиция позволяет ему с наибольшей полнотой охватить многообразие городской жизни; вместо немногих отдельных

героев он создает образ города. «Манхэттенский поток» близок по стилю к произведениям унаимистов (см. «Унаимизм»).

С первой книги выявив себя как художник радикальных слоев мелкой буржуазии, Д. П., после сближения с американской коммунистической интеллигенцией (Майкл Гольд и др.) и посещения СССР, начинает приближаться к идеологии революционной. Его пьеса «Воздухопуть» отражает это новое мировоззрение (Д. П. пытается в ней изобразить рабочее движение, главный герой — коммунист). Но новая революционная идеология писателя получила в этой пьесе гл. обр. публицистическое, а не художественное выражение. Новый роман, к которому Д. П. приступил летом 1928, будет очевидно дальнейшим и более решительным развитием революционной темы, намеченной в «Воздухопуте». Д. П. намеревается в форме художественных биографий дать ряд наиболее характерных для американского революционного движения типов, преимущественно из группы работников синдикалистской организации «Индустриальный союз рабочих мира» (I. W. W.).

Библиография: 1. На русск. яз. переведено: Три солдата, перев. В. А. Азова, Гиз, Л., 1924; Манхэттен, перев. под ред. В. И. Сметанча, изд. «Мысль», Л., 1927.

2. Журнал «Dial» № 71, стр. 606, 1921; Синклер Э., Давыд вистут, Гиз, 1928. С. Давыдов

ДОСТАТОЧНАЯ РИФМА — см. «Рифма».
ДОСТОЕВСКИЙ Михаил Михайлович [1820 — 1864] — русский писатель, брат Ф. М. Достоевского. В 40-х гг. напечатал в «Отечественных записках» несколько повестей: «Дочка», «Господин Светелкин», «Воробей» [1848], «Два старичка» [1849], «Пятьдесят лет» [1850], комедию «Старшая и меньшая» [1851].

В этих произведениях Д. культивировал ту традицию мещанской беллетристики, которая незадолго до того была канонизирована его братом. По своему стилю повести Д. близки к «Бедным людям» и «Белым ночам» и отмечены сильнее всего влиянием сентиментализма. Художественное значение их невелико. В 1861—1863 Д. был издателем и редактором журнала «Время» (см.), главного органа «почвенников», закрытого во время польского восстания. Д. оставил немало переводов европейских классиков: «Рейнеке Лиса» — Гёте («Отечеств. записки», 1848), «Дон-Карлоса» — Шиллера («Библия для чтения», 1848) и т. п.

Библиография: 1. Собр. сочин. М. М. Достоевского, в 2 тт., изд. «Пантеон литературы», СПб., 1915, со статьей Ф. М. Достоевского; Переписка с Ф. М. Достоевским в сочин. последнего, см. «Пчелы», т. I, Л., 1928.

2. Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. II, СПб., 1910.

ДОСТОЕВСКИЙ Федор Михайлович [1821 — 1881] — гениальный представитель литературного стиля, созданного городским мещанством в условиях разрушения сословно-крепостнического строя и зарождения капитализма.

Р. в Москве в семье лекаря, Михаила Андреевича Достоевского, происходившего из духовного звания. Это была патриархально-

мещанская семья дореформенного интеллигентного работника. В обстановке строгой семейной субординации, весьма умеренного материального достатка, покупаемого неустанным трудом и расчетливостью, среди вечных толков о бедности, от которой одно спасенье в знании и труде, протекли детские годы будущего писателя. Труженик-интеллигент, отец Достоевского стремится воспитать таких же работников интеллигентного труда в своих детях. С раннего детства их приучают к книге, внушают к ней любовь и уважение. 14-летним мальчиком Достоевский попадает в одно из лучших частных учебных заведений Москвы, пансион Чермака, по окончании которого [в 1837] отец отправляет его для продолжения образования в Петербург, в Главное инженерное училище. Тогдашний Петербург резко отличался от Москвы, где протекало детство Д. Москва все еще сохраняла патриархальный уклад, которого крепко держалась семья Д. Петербург был уже настоящим капиталистическим городом, ареной ожесточенной классовой борьбы, разрушавшей сословные перегородки, будоражившей человеческую психику соблазном карьеры и фортуны. Для молодого Д. началась тревожная жизнь. Бедный студент, испытывающий хроническую нужду в копейке, охвачен лихорадкой честолюбия, во сне и наяву грезит о богатстве и славе. Он ждет, не дожидается, когда кончатся годы семейной и школьной опеки и он, свободный, ринется в борьбу за осуществление своих честолюбивых мечтаний. Выпущенный в 1843 из Инженерного училища Д. поступает на действительную службу в инженерный корпус. Но служба мелкого чиновника ему не улыбается; уже через год Д. выходит в отставку. Он носится с фантастическими проектами предприятий, по его расчету обещающих скорое обогащение; возлагает большие надежды на свои литературные начинания. В крохотной петербургской комнате мелкий, да еще отставной, чиновник, окруженный столичной беднотой, мечется в горячке своих мечтаний. Предпринимательские прожекты оказались радужной мыльной пеной: богатство не давалось в руки. Но счастье лит-ого успеха улыбнулось Д. В 1845 он заканчивает свой роман «Бедные люди», рукопись к-рого через посредство дружившего с ним Григоровича попадает в руки Некрасова. Восхищенный произведением Д. Некрасов передает рукопись Белинскому, у которого она находит столь же восторженный прием. В 1846 выходит в свет это первое произведение Д., и Белинский пишет о нем статью, как о самом выдающемся произведении своего времени. Бездельный чиновник становится сразу звездой первой величины. О нем пишут, говорят, ему льстят, с ним ищут знакомства, его вводят в великосветские салоны. Но судьба вознесла гениального мещанина на вершину славы лишь для того, чтобы заставить его больше переносить щелчки сословного неравенства. Достоевский скоро почувствовал, что его

плебейская фигура в великосветских салонах играет роль вороны в павлиньих перьях, над к-рой втихомолку подсмеиваются светские остряки. Осознавши в себе гения, плебей остро осознал в себе и члена социально-униженной касты. Он закипел обидой и гневом и резко порвал с аристократическими почитателями его таланта. Созревшее в душе Д. чувство социального недовольства сближает его с кружком более близкой ему демократически и протестантски настроенной интеллигенции, группировавшейся около Петрашевского. Сближение это дорого обошлось



В. Князев. Иллюстрация к «Униженным и оскорбленным» [1880]

Д. Арестованный в 1849 вместе со всеми петрашевцами, он по зверскому приговору царского суда, переживши на эшафоте весь ужас готовящейся свершиться смертной казни, был отправлен в каторжные работы в Омский острог. За короткий периодом славы последовали долгие годы последнего унижения. Целых 9 лет, с 1850 по 1859, ходит Д. по мытарствам Сибири, сначала отбывая 4 года каторги, потом 5 лет дисциплинарной военной службы. По окончании каторги, еще в Сибири, Д. возвращается к литературной работе. Здесь под свежим впечатлением пережитого начаты им «Записки из мертвого дома». С 1859 Д. снова появляется в печати; в «Русском слове» за этот год идет его большая повесть «Дядюшкин сон», а в «Отечественных записках» — роман «Село Степанчиково». В 1860 после бесконечных хлопот Д. получает разрешение вернуться в Петербург. Уже не наивным юношей, а закаленным суровым опытом жизни, созревшим в социальных симпатиях и классовой ненависти человеком, приезжает он снова в Петербург разрешать задачу своей юности, бороться за свое достоинство с бедностью и унижением и сказать новое слово, новую правду — правду бедных людей,

правду «униженных и оскорбленных». Свой журнал кажется ему вернейшим средством для осуществления намеченных целей. С лихорадочной энергией берется Д. за хлопоты по организации своего органа, и с января 1861 выходит под его редакцией журнал «Время» (см.). За два с половиной года своего существования это издание завоевывает широкие симпатии в обществе, чему много способствует сам Д. своими статьями и романами. Здесь были напечатаны «Униженные и оскорбленные» и «Записки из мертвого дома» — произведения, вновь выдвинувшие Д.

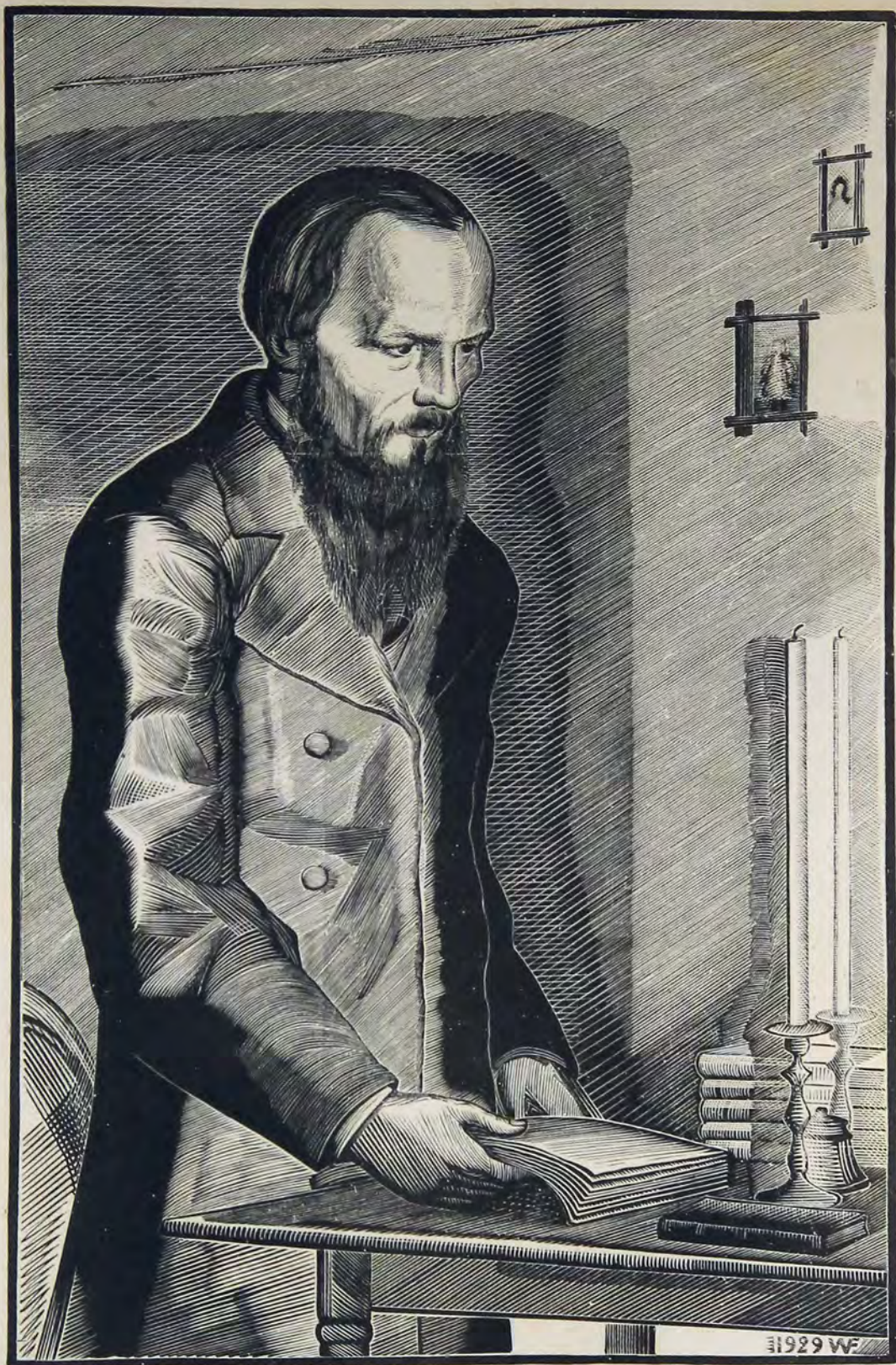


Скиргелло. Иллюстрация к «Запискам из мертвого дома» [конец XIX в.]

в ряд первоклассных писателей. Успех журнала избавил Д. и от все время тяготевшей над ним нужды. Он обеспечен теперь настолько, что может позволить себе отдохнуть. В 1862 Д. совершает первую поездку за границу. Впечатления этой поездки он выразил в полубеллетристическом произведении «Зимние заметки о летних впечатлениях». Начавшийся довольно благоприятно 1863 год оборвался неожиданной катастрофой, разбившей созданное страшным напряжением энергии благополучие. В мае по распоряжению правительства журнал был закрыт; хлопоты об его возобновлении затянулись на 10 месяцев. Только в марте 1864 Д. сумел выпустить первый номер «Эпохи», явившейся продолжением «Времени». За это время он окончательно запутался в долгах. К тому же «Эпоха» не имела успеха. Материальное положение Д. так запуталось, что в 1865 он буквально бежит от кредиторов за границу, угнетенный разорением и недавней смертью жены. Единственной надеждой на выход из затруднений остается литературная работа, и Д. весь уходит в нее. Он с напряжением и страстью пишет и к 1866 заканчивает свой лучший роман «Преступление и наказание». В том же году выходит первое полное собрание его сочинений в трех томах. Вырученные за это деньги дают возможность кое-как сводить концы с концами, чтобы не попасть в долговую тюрьму. В 1867 Д. вторично женится и тотчас же уезжает за границу, на этот раз надолго — на целых 4 года. Не сладко живет Д. за границей. Беспорядочная кочевая жизнь, тоска по родине, куда

не пускают кредиторы, хроническое безденежье действуют на него самым угнетающим образом. Не изменяет положение к лучшему и исключительная лит-ая плодovitость Д. За эти годы созданы такие капитальные вещи, как «Идиот», «Вечный муж» и «Бесы». Не видя никакого выхода из затруднительных обстоятельств и уставши до-нельзя от кочевья в чужих краях, Д. в 1871 вернулся в Петербург. Чрезвычайно трудная обстановка ждала его здесь. Со всех сторон обступили кредиторы, не давая ни отдыха, ни срока. Но теперь Д. приехал в Петербург уже с прочно завоеванным местом знаменитого писателя, которого привлекают к участию в литературных предприятиях. В 1873 Мещерский предложил Д. занять место редактора газеты «Гражданин» на чрезвычайно выгодных условиях. Популярность Достоевского в эту пору так высока, что самые противоположные по своему направлению органы печати ищут его сотрудничества. В 1874 «Отечественные записки» покупают у него роман «Подросток» за вдвое против прежнего повышенный гонорар. С 1876 Достоевский снова начинает выпускать свое периодическое издание, единолично обслуживаемый им «Дневник писателя», дающий крупный доход. К концу 70-х гг. материальное положение Д. становится довольно устойчивым, а среди писателей он завоевывает бесспорно первое место. «Дневник писателя» пользовался огромной популярностью и раскупался нарасхват. Д. становился чем-то вроде пророка, апостола и наставника жизни. Со всех концов России его засыпают письмами, ожидая от него откровения и поучения. После появления в 1880 году «Братьев Карамазовых» и особенно после «Пушкинской речи» слава писателя достигла высшего предела. Но «Пушкинская речь» была лебединой песней Достоевского — в январе 1881 он умер.

Социальной базой творчества Д. является мещанство, разлагающееся в условиях капиталистического развития. Характер этой общественной группы запечатлелся в отличительных особенностях стиля Д. На стиле Д. лежит печать мрачного трагизма. И это потому, что мещанство, породившее этот стиль, находилось в поистине трагическом положении. С развитием капитализма мещанство оказалось под двойным прессом. С одной стороны, давил пресс сословной неполноправности, пресс принадлежности к социально-униженной касте. С другой — давил капиталистический пресс, превращавший мещанство в мелкую буржуазию, группу экономически крайне неустойчивую, балансирующую между денежной буржуазной верхушкой и городским дном. Вырываясь из-под одного прессы, сбрасывая обидный гнет сословного унижения, мещанин попадал под другой пресс, пресс капиталистической конкуренции, лишь для немногих счастливых открывавший дверь на верхушку общественной пирамиды, большинство же вытеснявший в подонки общества. Сбросить ярмо



ДОСТОЕВСКИЙ

Оригинальная гравюра на дереве В. А. Фаворского.

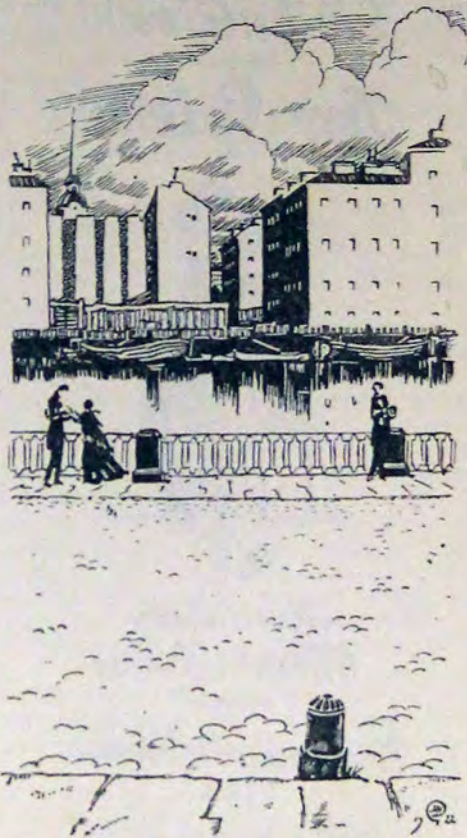
сословного унижения, чтобы тотчас надеть ярмо унижения нищеты, — положение поистине трагическое, заставляющее мещанство судорожно метаться в поисках иного, менее обидного выхода.

Чувства обиды, унижения, оскорбления клокочат в душе разлагающегося мещанства, разрешаясь истерической борьбой за честь, принимающей болезненные патологические формы, ввиду явной бесплодности, безнадежности борьбы, и она чаще всего кончается катастрофой. Вот эта катастрофичность и накладывает на все творчество Д. печать трагизма, делает его творчество таким мучительным, мрачным, его талант — «жестоким талантом».

Постоянной темой Д. является истерическая, с мрачной развязкой, борьба за честь униженного в своем человеческом достоинстве мещанина. Мотивы его творчества складываются из многообразных проявлений патологической борьбы за честь. Дикие, нелепые формы принимает эта борьба. Чтобы почувствовать себя настоящим полным человеком, к-рого никто не смеет обидеть, герой Д. должен посметь сам кого-нибудь обидеть. Если я могу, если я смею обидеть, оскорбить, помучить, — значит я человек; если я не смею сделать этого, — я не человек, а ничтожество. Я униженный и оскорбленный мученик, пока сам не унижаю, не оскорбляю, не мучаю — вот одно из патологических проявлений борьбы за честь. Но это еще — только начало, самое невинное проявление личности, заболевшей жаждой чести. Мало быть обидчиком, оскорбителем, чтобы не быть оскорбленным и униженным. Кто умеет только обидеть, развязно наступить ногой на чужое самолюбие, тот еще мелко плавает. Человек в полном смысле слова независим, стоит выше всяких обид и унижений, когда он все может, смеет переступить все законы, все юридические преграды и нравственные нормы. И вот, чтобы доказать, что ему все позволено, что он все может, герой Д. пойдет на преступление. Правда, преступление неизбежно влечет за собой наказание, мучительство неизбежно влечет за собой страдание, но это — страдание уже оправданное. Это — законное возмездие, не оскорбляющее достоинства человека. Не бежать нужно от такого страдания, а смиренно нести его. Даже искать его нужно, любить его, как признак высшего достоинства человека. Так патологическое влечение обидеть, помучить, оскорбить, преступить уживается с таким же болезненным влечением пострадать, претерпеть обиду. Униженный и оскорбленный, рвущийся унижить и оскорбить, мученик, жаждущий мучить, мучитель, ищущий страдания, оскорбитель и преступник, ищущий оскорбления и наказания, — вот стержневой образ, вокруг которого вращается все творчество Достоевского, образ мещанина, корчащегося под двойным прессом сословного бесправия и капиталистической конкуренции.

Судьба этого мещанина, обычно мрачная, разрешающаяся психопатологией, преступлением, смертью, составляет содержание его произведений, начиная с «Бедных людей» и кончая «Братьями Карамазовыми».

Уже с первого произведения определился характерный для Д. ансамбль образов. Это, во-первых, Макар Девушкин, существо которого двоится поровну между вспышками истерического задора и столь же истерического смирения; ведущая с ним переписку Варенька Доброселова с ярко выраженной истерикой смирения и смутно намеченный



Добужинский. Иллюстрация к «Белым ночам»

господин Быков, оскорбитель Вареньки, в котором явно преобладают черты обидчика. Этот ансамбль образов переходит из произведения в произведение, углубляясь психологически и по-разному сочетаясь. Фигура бедного и темного Девушкина, истерически бросающегося от задора к смирению и обратно, эволюционируя и психологически усложняясь, вырастает в Раскольникова и Ивана Карамазова, этих полупреступников, полуподвижников, с чрезвычайно сложной духовной культурой. Этот образ, занимающий центральное место в первом произведении Д., в «Бедных людях», оказывается центральным для большинства созданных им произведений. «Двойник», «Село Степанчиково», «Записки из подполья», «Игрок», «Преступление и наказание», «Вечный муж», «Подросток»,

«Братья Карамазовы» имеют центральным лицом именно этот двоящийся образ. Неприятная фигура обидчика — господина Быкова — вырастает в принципиальных истязателей и преступников, Валковского, Свидригайлова, Верховенского, причем в ряде произведений к нему отходит роль центрального образа, главного действующего лица. Так именно обстоит дело в ранней повести «Хозяйка», романах «Униженные и оскорбленные» и «Бесы», где в центр внимания художник выдвигает именно преступный характер.

F. M. Dostojewski
Der Spieler



illustriert von
Ottomar Starke

Verlag Völskel
München
1922

Даревский. Обложка к «Игроку»

Наконец и смиренная Варенька открывает собой целую вереницу страстотерпцев, как Вася Шумков или Соня Мармеладова, искателей муки и подвижников, вроде князя Мышкина или старцев — Макара Долгорукова и Зосимы. В повести «Слабое сердце» и в романе «Идиот» Д. поставил этот образ на центральное место.

В своем творчестве Д. воспроизвел все типические для падающего мещанства способы реагировать на враждебную ему действительность, пытаясь выдвинуть на передний план то один, то другой в качестве верного, успешно решающего задачу жизни. Верного среди них не оказалось. Все гнали в подполье, из которого не находило выхода мещанство, обрекшее и своего гениального художника быть гением подполья. Если в мире разлагающегося упадочного мещанства

Д. черпал свои мотивы и образы, если социальное подполье определило тематику его творчества, то оно же определило и характер композиции и самый слог его произведений. Истерическая напряженность, судорожная светливость, мрачная катастрофичность, свойственные социальным родникам, питавшим творчество Д., создали то вихревое развертывание сюжета, к-рое так характерно для его произведений. Динамизм, напряженная событийность и притом событийность хаотическая, беспорядочная, ошеломляющая всякого рода неожиданностями, — характернейшая черта композиции Д. Эта особенность выражается, прежде всего, в композиционном использовании времени у Д. Действие его произведений разворачивается в исключительно короткие отрезки времени, как ни у кого из других классиков русского романа. То, что у них тянется годами, у Д. завязывается и разрешается в несколько дней. Динамизм подчеркивается нагнетанием событий, ростом событийности с каждым днем, катастрофическим их срывом. Мрачный характер происшествий подчеркивается концентрацией их на сумеречные и ночные часы, хаотичность усугубляется манерой повествовать о событиях не в хронологической последовательности, а сразу, вводя читателя в середину действия, в сутюлку не мотивированных происшествий, кажущихся нагромождением всякого рода случайностей. Интрига у Д. всегда сложная, запутанная, дразнящая любопытство и захватывающая дух быстротой развития. Он не любит всего, что замедляет, тормозит это развитие: авторских отступлений, обстоятельных описаний. Над всем превалируют действие, жесты, диалог. Из описаний он режет всего пользуется пейзажными обрамлениями, так как с мещанским подпольем, городским дном совсем не вяжется пейзажный фон. Чаще встречаются жанровые описания, густо насыщенные нездоровой атмосферой городских закоулков и притонов; проплеванные «комнаты с мебелью», затхлые харчевни, грязные переулки, по преимуществу в сумерки и ночью, освещенные тусклым светом редких фонарей, — вот излюбленные жанровые зарисовки Достоевского.

Хаотический динамизм, характеризующий композицию произведений, характерен и для их слога. Речь рассказчиков и героев торплива, лихорадочно светлива, слова впоныхах громоздятся друг на друга, то образуя нестройный поток предложений, то падая короткими отрывистыми фразами. В светливом синтаксисе Д. чувствуется надрывная речь путающегося в словах, издерганного жизнью нервно развивченного человека городского подполья. Тревожное и болезненное настроение, возбуждаемое этим светливым синтаксисом, усиливается мрачным характером поэтической семантики. Наполнение эпитетов, метафор, сравнений Д. черпает в угрюмом, неприветливом мире городских закоулков. У него фонари «угрюмо

мелькают, мелькают, как факелы на похоронах», часы хрипят «так, будто кто-то душит их», «каморка похожа на шкаф или на сундук», ветер заводит песню, «как неотвязчивый нищий, просящий подаюнья» и т. д.

С таким стилем вступил Д. в русскую литературу, и значение его в истории русской литературы было огромно. Д. начинал свой творческий путь в тот момент, когда в нашей литературе безраздельно царил помещик, когда в нем задавали тон разновидности дворянского стиля. Зарождалось новое помещичье слово, но оно еще робко жалось в передней «лит-ых аппаратах», не получая доступа в «парадные комнаты», где вольготно расположились писатели дворянского стиля. Перед «пушкинской плеядой» и «гоголевской школой» неискусные начинающие представили помещичье слово, все эти ныне забытые Полевые, Гречи, Павловы, Вельтманы и другие, ступевались, образуя литературную челядь, дребезгу. В устах Д. новое слово обрело небывалую силу, вступило в открытое соперничество со старыми дворянскими стилями, требуя себе места «в салонах русской беллетристики». Д. открывает своим творчеством ту борьбу между помещичьим и буржуазно-демократическим словом в изящной лит-ре, которая к концу XIX века оканчивается решительным торжеством второго. В этом торжестве главную роль сыграл Д. Своими гениальными созданиями он предопределил исход борьбы, стал классиком нового стиля. Для Д. была совершенно ясна выпавшая на его долю историческая миссия. Он сознательно вел борьбу с классовым соперником. «Пишу со рвением, — сообщает он брату еще в начале творческого пути, — мне все кажется, что я завел процесс со всей нашей литературой». И он знает, что это — процесс с помещичьей лит-рой. «А знаете, — писал он Страхову, — ведь это все помещичья лит-ра, она сказала все, что имела сказать, великолепно у Льва Толстого, но это в высшей степени помещичье слово было последним. Нового слова, заменяющего помещичье, еще не было, да и некогда. Решетниковы ничего не сказали, но все-таки Решетниковы выражают мысль о необходимости чего-то нового в художественном слове, уже не помещичьего, хотя и выражают в безобразном виде. Сказать новое, не помещичье художественное слово стремился автор этих строк. И не только сказать новое слово, но и показать ветхость старого. Д. — страстный полемист, каждое его художественное произведение не только утверждение нового стиля, но и подчеркнутое отрицание старого. Его произведения насыщены пародиями на новизности помещичьего стиля и памфлетами на дворянских писателях. Он дерзко пересмеивает стиль Лермонтова и Гоголя, он вводит в свои романы на карикатурных ролях Грановского и Тургенева.

Глубоко демократическое по форме и содержанию, насыщенное социальным протестом, проникнутое глубоким пониманием

социально-униженного, оскорбленного человека и глубоким к нему сочувствием, творчество Д. несло в себе сильный заряд общественно-прогрессивной энергии. Недаром радикальная критика 40-х и 60-х гг. в лице Белинского, Добролюбова, Писарева встречала произведения Д. с горячим сочувствием как сильного союзника в борьбе с социальным неравенством и угнетением. «Честь и слава молодому поэту, муза к-рого любит людей на чердаках и в подвалах», восклицал Белинский в статье о «Бедных людях». И Добролюбов высоко ставил Д. именно за то, что он «со всей энергией и свежестью молодого таланта принял за анализ поразивших его аномалий нашей бедной действительности и в этом анализе выразил свой высокогуманный идеал». Но в том социальном демократизме, которым проникнуто творчество Д., рядом с высоко прогрессивными моментами уживались и моменты реакционные. Мир униженных и оскорбленных, говоривший устами Достоевского, горел огнем раздражения и разрушения, выполняя этим несомненно революционную роль. Но за этим разрушительным раздражением униженных и оскорбленных не крылось творческой силы. Разрушающий дух падающего мешанства не был духом созидающим. И это в значительной мере обеспоживало революционный пафос, так как бесплодный протест естественно разрешался протрапией и смирением. Пафос социального возмущения превращался в свою антитезу — в пафос социальной покорности, революционное возбуждение сменялось реакционной инерцией. Реакционная струна натянута в творчестве Д. до такого же крайнего напряжения, как и революционная, и производит впечатление болезненного надрывного диссонанса. Эта двуликость и противоречивость творчества Д. и была причиной двойственной оценки его критиками. В эпохи общественного подъема радикальные критики — вроде Белинского, Добролюбова, Писарева — высоко ценили Д., как своего рода революционный ток высокого напряжения, не замечая его ущербности. В эпохи же общественной депрессии, когда эта ущербность резко бросалась в глаза, когда звеневшая в творчестве Д. реакционная струна звучала особенно громко на фоне реакции, как это было напр. в 80-е гг., радикальные критики — вроде Ткачева или Михайловского — развенчивали Д. как катализатора революционной энергии, не замечая вечной чреватости его духом возмущения и революционного взрыва.

И та и другая группа критиков были одинаково правы: каждая видела лицо, которое действительно было у Д. В то же время и та и другая группа были одинаково неправы, потому что видели в нем только одно лицо, не замечая его двуликости, не умея принять и понять его во всей сложности и противоречии. Критическое осмысление Д. прошло полностью путь диалектического развития, всю триаду Гегеля. Тезис этого диалектического движения лежит в критике

40-х и 60-х годов, для которой Д. был «гуманным талантом» и фактором прогресса; антитезис — в критике 80-х гг., для которой Д. был «жестоким талантом» и фактором реакции. Синтез осуществляется в современной марксистской критике, к-рая видит в Д. бунтаря, тяготеющего к смирению, и смиренного, тяготеющего к бунту, революционера, тяготеющего к реакции, и реакционера, тяготеющего к революции.

Гениально сказанное Д. новое, «не помещичье слово» имело большой резонанс в русской литературе. К концу XIX века оно превратилось в огромный многоголосый хор, который заглушает слабеющие голоса помещичьей литературы. Кроме многочисленных подголосков, слабо вторивших Достоевскому, вроде Альбова или Баранцевича, в этом хоре выступают сильные голоса особенно тембра, как А. Белого, Сологуба, Андреева, Ремизова и мн. др., в исполнении которых основная мелодия получает новую окраску, звучит свежими, сильными, оригинальными модуляциями. Д. для новой русской лит-ры — основоположная фигура. Он занимает в ней то же центральное место, какое занимал Пушкин в лит-ре дворянского периода. Все писатели дворянского периода в большей или меньшей степени сродни Пушкину; все писатели буржуазного периода русской лит-ры в большей или меньшей степени сродни Д.

Библиография: I. Из собр. сочин. Достоевского лучшие: Юбилейное (25 лет со дня смерти), под ред. А. Р. Достоевской, в XIV тт., М., 1906; изд. «Просвещение», в 23 тт., П., 1914, последние два тома под ред. Л. П. Гроссмана; «Забитые страницы Достоевского» — критические статьи, разные произведения, варианты и т. п., П., 1916; Собр. сочин., в 12 тт., под ред. Б. В. Томашевского, Гиз, Л., 1925 — 1929 (особо 2 тт. — письма). Это издание особенно ценно благодаря критическим выверенному тексту и приложенным вариантам. Не вошли в собр. сочин. следующие произведения Достоевского: Петербургская летопись (4 февраля 40-х гг.), с предисл. В. С. Нецовой, Берлин, 1922; Исаевед Старогино, 3 главы из романа «Бесы», М., 1922 (в сборнике «Документы по истории русской лит-ры и общественности», в I; 2-й вариант «Исаевед» — в журн. «Выпос», кн. XIX).

II. Биографические и мемуарные работы: Биография, письма, заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского, Материалы для жизнеописания, собранные Ор. Миллером, Посмертия, изд. сочин., т. I, СПб., 1883 (там же Страхов М., Воспоминания о Ф. М. Достоевском); Яновский, Воспоминания о Достоевском, «Русский вестник», 1885, кн. IV; Миллюков А., Воспоминания о Ф. Достоевском, «Лит-ые встречи и знакомства», СПб., 1890; Соловьев В. С., Воспоминания о Ф. М. Достоевском, «Русское обозрение», 1893, кн. I; Врангель А. Е., барон, Воспоминания о Ф. М. Достоевском в Сибири, СПб., 1912; Кони А., На жизненном пути, т. II, СПб., 1912; т. IV, Л., 1929; Достоевская А. Г., Дневник 1867, М., 1923; Все же, Воспоминания, ред. Л. П. Гроссмана, М., 1925. Наиболее значительные воспоминания о Достоевском, а также часть его писем собраны в книге Ч.-Вергеса «Достоевский в воспоминаниях современников, в письмах и заметках», М., 1912 (изд. 2-е, в 2 тт., М., 1923). Критическая лит-ра о Достоевском: Белинский В. П., Петербургский сборник, изд. И. Некрасовым, по повелю «Бедных людей», Собр. сочин. Белинского, ред. С. А. Венгеров, т. XI; Добролюбов Н., Забитые люди, Собр. сочин., т. IV, ред. М. Лемке, СПб., 1912; Писарев Д., Борьба за жизнь, Собр. сочин., изд. Павленкова, т. VI, т. V — Погибшие и поживающие («Записки из мертвого дома»), СПб., 1913; Ткачев П. Н., Избранные статьи, М., 1929; Михайловский Н., О Писемском и Достоевском, Жестокый талант, Лит-ые и журнальные заметки (3 ст. — первоначально в «Отгесовских записках», 1882, IX—X и 1873, II); Чиж В., Достоевский как психоаналитик, «Русский вестник», 1894, V—VI и отд. изд., М., 1885; Миллер Ор., Русские писатели после Гоголя, СПб., 1886 (неск. изд.); Андреевский С. С., Литературные чтения,

1891; Кирпичников А., Достоевский и Писемский, СПб., Опыт сравнительной характеристики, СПб., 1896; Успенский Е. Л., Прадник Пушкина, 2 письма. Собр. сочин. Успенского, изд. Маркса, т. VI, СПб., 1906 и др. изд.; Вересаев В., Живая жизнь, т. I, М., 1922 (неск. изд.); Андриферов Н. П., Петербург Достоевского, П., 1923; Горнфельд А. Г., Военные отклики на мирные темы, Л., 1924; Гроссман Л. П. и Полонский Вяч., Спор о Бакунине и Достоевском, Л., 1926; Религиозно-философские течения в лит-ре Достоевского; Леонтьев К., Наши новые христиане: Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой, М., 1882; Мерзжковский Д., Толстой и Достоевский, т. I — Жизнь, творчество, т. II — Религия (неск. изд.); Его же, Пророк русской революции, СПб., 1906 (неск. изд.); Волынский А. Л., Книга великого гнева, СПб., 1904 (неск. изд.); Розанов В., Легенда о великом инквизиторе, СПб., 1906 (неск. изд.); Шестов Лев, Начала и концы, Сб. статей, СПб., 1908; Его же, Достоевский и Ницше, СПб., 1903; Закрыевский Л., Подполье, Киев, 1911, Карамазовщина, Киев, 1912, Религия, Киев, 1913; Астров Вл., Не нашли пути, П., 1914; Абрамович Н. Я., Христос Достоевского, М., 1914; Иванов Вяч., Борозды и межи, М., 1916; Бердяев Н., Мирозозерцание Достоевского, Прага, 1923. Исследования поэтика Достоевского: Борщевский С., Новое лицо в «Бесах» Достоевского, «Слово о культуре», Сб., М., 1918; Гроссман Л., «Вдруг» у Достоевского, «Книга и революция», 1921, кн. XX; Тынников Ю., Достоевский и Гоголь (к теории пародии), П., 1921 (перепеч. в сб. его ст. «Арханы и новаторы», Л., 1929); Долинин А., «Исаевед Старогино» в связи с композицией «Бесов», Сб. I, П., 1922; Цейтлин А., Повести о бедном чиновнике Достоевского (к истории одного сюжета), М., 1923; Гроссман Л., Семинарий по Достоевскому, М., 1923; Виноградов В. В., Эволюция русского натурализма, Л., 1928; Гроссман Л. П., два тома в Собр. сочин., М., 1928; кроме этих работ см. ниже книги Переврзевы и выше — книги Мерзжковского и Волынского. Марксистская лит-ра о Достоевском: Переврзев В. Ф., Творчество Достоевского, изд. 1-е, М., 1912, изд. 2-е, М., 1922 — последнее со вступительной статьей «Достоевский и революция»; Крайндель В. П., В мире идей и образов, П., 1917; Горький М., Статьи 1905 — 1906, П., 1917; Луначарский А., Достоевский как художник и мыслитель, М., 1923; Горбачев Б. Е., Достоевский и его реакционный демократизм, в сб. «Капитализм и русская лит-ра», Л., 1926; Переврзев В. Ф., Ф. М. Достоевский, М. — Л., 1925; Цейтлин А., Время в романах Достоевского (к социологической композиционной преме), «Родной язык в школе», 1927, кн. V; Его же, «Преступление и наказание» и «Les Misérables», Социологические параллели, «Лит-ра и марксизм», 1928, кн. V. Важнейшие сборники статей о Достоевском: Творчество Достоевского, Сб. ст. и материалов, ред. Л. Гроссмана, Одесса, 1921; Творческий путь Достоевского, Сб. ст., ред. Н. Л. Бродского, Л., 1924; Достоевский, Статьи и материалы, ред. А. С. Долинина, Сб. 1-й, П., 1922, Сб. 2-й, Л., 1925. Сборники критической лит-ры: Зелинский В., Критический комментарий к сочинениям Ф. М. Достоевского, 4 чч. (неск. изд.); Замонин И. И., Ф. М. Достоевский в русской критике, ч. 1, 1846 — 1881, Варшава, 1913.

III. Библиографические указатели произведений Достоевского и лит-ры о нем: Языков Д. Д., Обзор жизни и трудов русских писателей и писательниц, в. I, М., 1903 (неск. изд.); Достоевская А. Р., Библиографический указатель сочинений и произведений искусства, относящихся к жизни и деятельности Ф. М. Достоевского, собранных в «Музее памяти Ф. М. Достоевского», СПб., 1906. Продолжением этой работы, доведенной до 1906, служат указатели: Соколов Н., Библиография Достоевского, сб. «Достоевский», сб. 2-й, Л., 1925; см. также — Мезьер А. В., Русская словесность, ч. 2, СПб., 1902; Владиславлев И. В., Русские писатели, Л., 1925; Его же, Литература великого десятилетия, М. — Л., 1928; Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, М., 1929. О Достоевском см. также в общих историях русской лит-ры XIX в. — А. Скабичевского, К. Головина, Н. Энгельгардта, ред. Овсянко-Куликовского (т. IV, статья Ф. Д. Батюшкова), В. Львова-Рогачевского, Л. Войтоловского, Я. Назаренко и пр.

В. Переврзев

ДОСТОЕВСКИЙ НА ЗАПАДЕ. Восприятие Д. на Западе перетерпело довольно сложную эволюцию, отразив в себе перипетии развития буржуазного общества за последнее пятидесятилетие. Д. — выразитель настроений классовой группы, переживающей глубокий экономический кризис, который влечет за

собой кризис идеологический. Поскольку Европа второй половины XIX в. переживает период расцвета промышленного капитализма, постольку ей чужд Д. как выразитель кризиса упадочного мещанства. До конца XIX в. творчество Д. не встречало на Западе ни широкого интереса, ни понимания. Его ценили только отдельные эрудиты, да и то довольно поверхностно и узко. Очень характерно в этом отношении одно из первых суждений о Д. на Западе, которое принадлежит французскому критику Мельхиору де Вогюэ. В его книге «Русский роман», вышедшей в 1886, Д. оценивается как могучий талант, глубоко самобытный и оригинальный, но ему отказывается в гениальности, поскольку для гения, по мнению Вогюэ, Д. слишком односторонен и страдает отсутствием чувства меры. По мере того как буржуазное общество переходит от расцвета к началу упадка, изменяется его идеологическая настроенность. Империалистическая война приводит Европу к настоящей экономической разрухе, которая влечет за собой кризис всей буржуазной культуры. Идеологический кризис, воплотившийся в творчестве Д. как отражение потрясений, переживаемых некоторыми слоями русской мещанской интеллигенции в результате развития капиталистического хозяйства в России, оказался родственным по своему содержанию идеологическому распаду, переживаемому средней и мелкобуржуазной интеллигенцией Запада, в результате разложения капиталистического хозяйства. Этим и объясняется то, что Д., чуждый и непонятный в начале XX века, начинает привлекать внимание широких слоев буржуазной интеллигенции, как только над ней разражается катастрофа. Апогей ее — военный и послевоенный период — есть апогей влияния Д. Европейская критика этого периода уже ставит его выше Бальзака и Стендаля, а по глубине и тонкости психологического анализа сравнивает Д. с Шекспиром.

Сильнее всего отразилось влияние Д. в Германии, наиболее остро пережившей кризис послевоенной поры. Самое значительное литературное течение в современной немецкой литературе — экспрессионизм (см.) — деликом проходит «под знаком Д.», которого экспрессионисты выдвигают как своего предтечу и учителя.

Очень ярко это влияние проступает в творчестве таких писателей, как Герман Гессе, Густав Мейринк, Стефан Цвейг. На первом месте стоит Германия и в деле изучения творчества Д. — за послевоенный период в ней насчитываются десятки книг и сотни статей о Д. Во Франции первым проводником этого влияния был в свое время Поль Бурже (см. его роман «Le disciple» — «Ученик»). В современной литературе этим проводником является один из наиболее значительных писателей Франции старшего поколения, Андре Жид, возглавляющий писателей, группирующихся вокруг журнала «Nouvelle Revue Française». Сильное влияние Д.

замечается и в творчестве таких писателей, как Дюамель, Шарль Луи Филипп, и у совсем молодых — Андре Беклер и Эммануил Бов. Идеологической близостью некоторым слоям буржуазной интеллигенции, гл. обр. тем, к-рые, оставаясь верными буржуазии, остро осознают ее упадок (Д. как выразитель кризисной идеологии буржуазного интеллигента чужд широким пролетарским слоям как России, так и Запада), — этой близостью еще не исчерпывается вся проблема влияния и восприятия Д. на Западе. Не следует забывать, что Д. сделал много в области расширения, углубления и обновления формы и композиции психологического романа и ввел в него много новых приемов изображения и психологического анализа. Поэтому влияние его как художника значительно шире, чем влияние его как идеолога. Писатели Запада нашли у Д. разрешение трудной в художественном отношении задачи изображения кризисного человека с его усложненной противоречивыми психикой. Лишь глубоко диалектический психологический анализ Достоевского оказался способным вскрыть эту психологию со всей ее двойственностью, сложностью и противоречивостью, не упрощая и не устраняя этих противоречий. Влияние Д. на Западе и выразилось гл. обр. в усвоении психологии двойничества даже в ее наиболее остром воплощении — в образе подпольного человека. Но Д. остался совершенно чужд буржуазной Европе постольку, поскольку он пытается преодолеть этот кризис и дать теории нового духовного обновления. Носители этих теорий, положительные герои Д. — Мышкин, Алеша, Зосима — не нашли себе подражателей на Западе. О них меньше всего говорится и в критике, которая всецело сосредоточивается на анализе «двойников» и «своевольных» героев Д. Очень показателен тот факт, что наибольшим влиянием и успехом пользуется «Преступление и наказание» и только в самое последнее время — «Братья Карамазовы».

Библиография: II. Важнейшие работы о Д. на Западе: немецкие — P r a g e H., Die Weltanschauung Dostojewskis, Hasel Verl., Lpz., 1925; N o t z e l K a r l, Das Leben Dostojewskis, Mussarion-Verl., München, 1924; K a u s O., Dostojewski, Zur Kritik der Persönlichkeit, Piper-Verl., München, 1916; E r o j e, Dostojewski und sein Schicksal, Berlin, 1923; T u r n e y s e n, Dostojewski, München, 1921; H e s s e H., Blick ins Chaos, Soldwyla-Verl., Bern, 1921; L u e c k e E., Dostojewski, Stuttgart, 1924; Z w e i g S., Drei Meister, Berlin, 1925 (русск. перев. «Три мастера», JL, 1929); M e i e r - G r a e f e, Dostojewski der Dichter, Berlin, Rohwolt, 1926; F ü l l o p - M i l l e r, Dostojewski am Roulette, Berlin; E r o j e, Die Urgestalt der Brüder Karasamoff, Piper-Verl., 1929; N a t o r p P., Dostojewskis Bedeutung für die gegenwärtige Kulturkrisis, Jena, 1923; B i e r b a u m O., Dostojewski, Piper-Verl., München, 1921. Французские: W o g ü é M., d. e., Le roman russe, P., 1886; H e n n e q u i n E. m., Les écrivains français, P., 1889; G i d e A. A., Dostoevsky, Plon, P., 1923; S u a r e s A. D., Dostoevsky, Английские: M i d d l e t o n M u r r y, Dostoevsky, L., 1916, 1922.

Из русских статей необходимо указать: З а й д м а н, Достоевский в западной литературе, Одесса, 1911; Ш и л л е р Ф. П., Легенда о Достоевском на Западе, «Литра и марквиз», 1928, кн. V; Р и з а - З а д а Ф., Достоевский и современная французская литература, «Печать и революция», 1927, кн. VI; E r o j e, Достоевский в западной критике, «Литература и марквиз», 1929, кн. III.

Фатима Риза-Зада

ДОУЛЕТ-МАМЕТ-АЗАД — см. «Туркменская лит-ра».

ДОХМИЙ — пятистопная восьмимерная стопа греческой метрики; схема $\cup \text{---} \cup \text{---}$. В латинской поэзии не употребляется.

ДОЧЬ СТЕПЕЙ — МАНЗАНОВА-ГРИЩЕНКО Зинаида Даниловна [1894 —] — бурято-монгольская писательница. Р. в улусе Аларь, Аларского аймака БМАССР, в семье народного учителя. Окончила Иркутскую женскую гимназию. В настоящее время — учительница в улусной школе. Начала писать рассказы из бурято-монгольской жизни еще на школьной скамье. В своих произведениях ярко отображает быт забитой бурято-монгольской женщины, семейный гнет, крепкие патриархальные традиции, невежество и темноту Бурято-Монголии.

Библиография: «Жизнь Бурятии» за 1926 год.

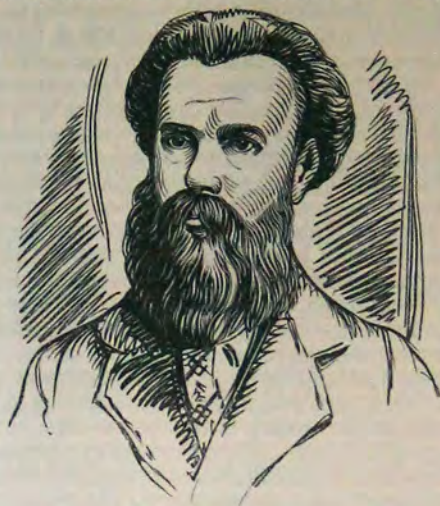
ДРАГОМАНОВ Михаил Петрович [1841 — 1895] — выдающийся украинский ученый и критик. Происходил из мелкопоместного дворянства Полтавской губ. Отец Д. в молодости жил в Петербурге и сотрудничал в русских альманахах 20 — 30-х гг. прошлого века, на родине собирал украинские песни и писал по-украински.

Украинская среда дома, в Гадаче, и в Полтаве, где Д. учился в гимназии, повлияла на его дальнейшее развитие. Еще в гимназии он, под влиянием своего учителя Стронина, увлекался изучением истории. В 1859 Д. поступил в Киевский университет и принял живейшее участие в работе студенческого кружка, преподававшего в воскресных школах, а после их запрещения [1862] — подготовлявшего учителей для деревенских школ (последние были организованы царизмом на Правобережной Украине с целью противодействия польской революционной пропаганде, обнаруженной накануне польского восстания 1863). Так наз. «студенческая громада» изучала фольклор и интересовалась лит-рой. Д. принадлежал к кружку так наз. космополитов и объяснял это таким образом: «Сам украинец по происхождению, и видя в Киеве не мало того, о чем в остальной России понятия не имели, я во многом разделял сомнения и идеи украинских националистов, и во многом они мне казались реакционными: я не мог разделять равнодушия их к русской лит-ре, к-рую считал более развитой теперь, нежели украинская, и более полной общеевропейских интересов (я далеко больше находил политический воспитывающего в „Колоколе“ и „Современнике“, нежели в „Основе“).

Однако впоследствии он вступил в «Громаду», приблизившись к ней на почве педагогических интересов: издания серии популярнейших книг. Но уже в 1863 министр внутренних дел Валуев запрещает печатание украинских популярнейших и педагогических книг ввиду того, что «никакого особенного малороссийского языка не было, нет и быть не может». В том же году Д. окончил университет, в следующем — защитил диссертацию «Император Тиберий», а в 1869 — магистерскую — «Вопрос об историческом значении Римской империи и Тацит». В 1865 был

избран советом университета штатным доцентом. Донос (обвинение в украинофильстве и сепаратизме) лишил Д. кафедры и сделал его политическим эмигрантом.

По своим социально-политическим взглядам Драгоманов был ярким представителем украинской интеллигенции 70-х гг. В области национального вопроса он соединял федералистические стремления революционно настроенных представителей тогдашней украинской интеллигенции с неопределенным индивидуалистическим космополитизмом демократического направления. Порвав



на этой почве с Киевской украинской громадой и выступив против централистических тенденций тогдашнего народничества, Д. в конце концов стал за границей выразителем либерально-конституционных тенденций, органом которых была газета «Вольное слово», к-рую Д. редактировал. Этот орган русских конституционалистов, издававшийся в действительности на средства находившейся в связи с третьим отделением «Свиценой дружины», не нашел почвы и вскоре прекратился. Несмотря на свое только годичное существование, газета Д. оказала влияние на последующее развитие либерально-конституционной мысли. Так либеральный журнал «Освобождение» в 900-х гг. заявлял, что он считает Д. своим предшественником. На украинской почве издание Д. предвосхитило влияние украинских эсефов («социалистов-федералистов») — буржуазной партии, близкой к кадетам. Демократическая, федералистическая теория Д. в течение долгого времени оказывала свое влияние на украинскую интеллигенцию; были неудачные попытки рассматривать Д. даже как одного из предшественников украинского марксизма. В настоящее время теория Д. изжила себя, хотя до сих пор отдельные стороны ее оказывают влияние на представителей мелкобуржуазной украинской интеллигенции.

Свои федералистские идеи Д. проводил в статьях о культурном и лит-ом развитии малых национальностей. В «Вестнике Европы»

(сентябрь и октябрь 1874) цензура вырезала его статью «Очерки новейшей лит-ры на малороссийском наречии». Пропаганде федерализма посвящены и статьи о галицийской лит-ре. В Галиции и в Буковине Д. имел, правда, лишь небольшой круг своих поглотников (во главе с Павликом и Франко). Но значения Д. для развития всей украинской литературы никто не мог отрицать. «В то время в Галиции господствовало в литературе „старорусское“ направление. Книжная тяжелая, искусственная речь, далекая от живого народного яз., была совершенно непонятна местному населению, но галицийская интеллигенция с предубеждением относилась к народному яз., как и вообще к крестьянской массе». Д. боролся с этой книжностью и подражательностью, стремясь приблизить лит-ру к народной, крестьянской поэзии. В полемике с Гринченко (Чайченко) Д. восставал против провинциальной ограниченности, националистической узости и шовинизма буржуазной украинской литературы и писал: «напрасно Чайченко хочет нас восстановить против русских как народа... все народы — русские, или поляки, или украинцы — имеют и свое плохое и свое хорошее в натуре. Плохое больше происходит от малого образования, чем из природы народов, и поэтому нам всем — и русским, и полякам, и украинцам — вместо того, чтобы враждовать, нужно просвещаться и добиваться вместе свободы» (Переписка с Павликом, т. VII, стр. 87). Не любил Д. схоластических препирательств и о «лит-ых правах»: эти права и их широта, по его мнению, определяются самим фактом существования на данном языке произведений действительной лит-ой ценности.

В 1879 появилась в четвертом сборнике журнала «Громада» (женевского издания Д.) его главная критико-публицистическая работа «Шевченко, украинофилы и социализм». Исходная точка зрения работы Д. — не историко-литературная, а публицистическая: речь шла не столько о Шевченко, сколько о том, можно ли Шевченко считать социалистом и в какой степени его произведения пригодны для пропаганды социализма в украинских массах. Д. решительно отмежевался здесь от русского народничества; что же касается марксизма, то он как следует в нем не разбирался, высказывая напр. «опасения» за участь крестьянства. В одном письме (к Павлику) сам Д. подчеркивает: «Статья „Шевченко, украинофилы и социализм“, кроме попытки исторического, а не догматического взгляда на Шевченко, указывает на отличие шевченковского украинолобства от современного европейского социализма и в то же время отличие этого социализма от народничества русского (бакунизма, лавризма и пр.) и украинского. Подобно европейским социал-демократам, автор указывает на корень социализма в городских классах, но не смотрит пренебрежительно на крестьян и указывает возможность и необходимость привлечь их к городскому

и фабричному социальному движению» (Переписка с Павликом, т. VIII, стр. 210).

Объясняя мирозерцание и деятельность Шевченко, Д. принимает во внимание окружающую поэта среду.

Классовое происхождение и сознание Шевченко Д. противопоставлял его дворянскому окружению, украинофилам, выдвигавшим на первое место «национальное дело», а не вопрос о земле.

Научная работа Д. исходила из его заинтересованности фольклором еще во время пребывания в университете. Вначале он заинтересовался происхождением религии и мифологией арийских народов, затем от древнего мира перешел к новым народам, к легендам и устному творчеству славян, особенно украинцев. Результатом были собрания украинского народного творчества (две книги сказок и две — песен, изданных в 1867). В 1869 Драгоманов вместе с историком В. Б. Антоновичем приступает к составлению свода украинских политических песен с историческим комментарием (первые два тома изданы в Киеве в 1874 и 1875). В Женеде Д. продолжает издание исторических песен («Новые украинские песни об общественных делах», 1881 — рекрутчина, отмена крепостничества, пролетаризация крестьянства, крестьянские отработки, батрачество, быт фабричных).

Известный как фольклорист и в научных кругах Западной Европы, Д. занимает в истории украинского литературоведения почетное место пропагандиста теории известного немецкого ученого Бенфея (см.), основателя теории заимствования, которую Д. дополнил теорией Ланга (этнологической) и социологическими пояснениями заимствований.

Как представитель теории заимствования, Д. осудил теорию Гримма-Булаева (сравнительно-мифологическую). Методология Д. является соединением двух теорий: социологической и сравнительной. Особенно ярко влияние Бенфея проявилось на работе Д. «О шелудивом Буняке» («Розвідки», т. II, стр. 155). От булаевской школы Д. взял только принцип необходимости исследования взаимовлияний устной и книжной поэзии: в так наз. «народном» у новоевропейских наций — утверждал Д. — очень много «книжного» и очень мало элементов местного, национального происхождения, особенно в сфере прозаической словесности: сказках, новеллах, анекдотах («Розвідки», т. I, стр. 192).

Ища отличия и сходства в обработке сюжетов, к-рые блуждают от народа к народу, Д. подчеркивал сам интернациональное содержание художественного слова в разных национальных формах. Это увлечение изучением влияния привело Драгоманова к выводу, совершенно противоположному теории «самобытности» украинского «народного творчества»: «Очень много из того, что мы теперь находим в нашей стране и даже в сфере ее неграмотного населения,

это продукт не местный и не „народный“, а общий всем историческим народам продукт культурный» («Розвідки», т. I, стр. 155). Нужно сравнивать варианты сюжетов, находить самостоятельно разработанные подробности их, отвечающие бытовым признакам — географическим, общественным, моральным — страны и эпохи. Всевозможные заимствования обрабатываются различно с известными социальными целями.

Д. исследует «эмбриогенезис» произведения — процесс его роста и распространения. Методология Д. намечает путь от конкретного факта (летописное сообщение) к разрешению вопроса: был ли этот факт созданием самостоятельного творчества на основе исторического события, или же замимствован у других народов. Д. пытается объяснить, что такое народное устное творчество и национальные пересказы. Чувствуя недостаточность сравнительного метода, он пытался возместить ее этнологическим и социологическим анализом.

Социально-политические и научные идеи Д. тесно связаны. Публицист и ученый в нем сочетаются и сливаются. Д. был далек от кабинетно-профессорского самонимия и отличался широтой своих взглядов на научную работу. В одном письме его читаем («Переписка с Иваном Франко и другими», 1885 — 1887, стр. 210 — 211): «Прежде всего скажу, что научность — дело относительное. Работа может иметь „газетную форму“ и быть более научной, чем диссертация. Не все схоластическое — научно, не все публицистическое — ненаучно». Задачи науки были для него неотделимы от вопросов жизни.

Большим замыслом Д. был план истории украинской лит-ры, к-рый он так и не осуществил. Приходилось начинать все заново, а это было не под силу даже такому образованному, талантливому и деятельному человеку, как Д. Смерть прервала эту работу почти в самом начале.

Тем не менее значение Д. для украинского литературоведения несомненно. Он воспитал целую плеяду молодых ученых во главе с Франко. Позитивизм Франко уже готовил путь марксистскому литературоведению, и только народническая реакция Ефремова задержала этот процесс.

Библиография: И. Драгоманів та В. Б. Антонович, Исторические песни малорусского народа, Киев, тт. I—II, 1874—1875; Малорусские народные предания и рассказы, Киев, 1876; Шість політичних українського народу XVIII—XIX століття, Женева, 1883; Драгоманів М., Переписка, т. I, Львів, 1901; Переписка Ю. Вачинського з М. Драгомановим, 1894—1895, Львів, 1902; М. І. Костомаров, Львів, 1902; Літературно-суспільні партії в Галичині, Львів, 1904; Переписка М. Драгоманова з К. Кобилянською, 1883—1895, Львів, 1905; Переписка М. Драгоманова з Т. Окулевським, 1883—1895, Львів, 1905; М. А. Вакунин, Казань, 1906; Воспоминания о знакомстве с Тургеневым, Казань, 1906; Драгоманів М., Листи до Ів. Франка і інших, 1881—1886, видан. Ів. Франко, Львів, 1906; Шевченко, українофілія і соціалізм, Львів, 1906; Драгоманов М., Автобіографія, «Вісник», 1906, жовт.; Ровніція Михайла Драгоманова про українську народню словесність і письменство, Львів, тт. I—IV і др.; Письма Кавелина и Тургенева и Герцену; Письма Вакунина и Герцену и Огареву. Библиографический политический и исторический сочинений Д. см. в общих указателях.

П. Франко, Життя Драгоманова, «Життя і слово», 1894, кн. 1; Огоновский О., проф., История интер-

тур русской, т. IV, Львів, 1895; Павлик М., Михайло Петрович Драгоманів, 1841—1895, Его юбилей, смерть, автобіографія і спис творів, Львів, 1896; Франко Ів., Суспільно-політичні погляди М. Драгоманова, «Літер.-наук. вістник», 1906, кн. 8; Павлик М., М. Драгоманів і його ролі в гошову України, Львів, 1907; Кістяковський Б., М. Драгоманов, Политическое сочинения, т. I, М., 1908; Франко, Молода Україна, Львів, 1910; Крушельницький А., Про життя М. Драгоманова, Л., 1912; Лозинский М., Українське національне питання в творах М. Драгоманова, «Дзвін», Київ, 1914; Ефремов С., Пам'яті М. П. Драгоманова, «Українська жизнь», 1915, кн. 7; Довбищенко Я., Михайло Драгоманов, вид. 1-е, Харків, 1917, вид. 2-е, 1919; «Наше минуле», 1918, кн. 2; Пам'яті Михайла Драгоманова, збірник, Харків, 1920; Крынский А., Михаил Петрович Драгоманов, Некролог, «Этнографическое обозрение», т. XXVII; Франко, Нарис українсько-руської літератури; Ефремов, Історія українського письменства; Білецький Леонід, Основи літературно-наукової критики, т. I.

ДРАЙДЕН Джон [John Dryden, 1631 — 1700] — английский писатель, выразитель мировоззрения английской аристократии в эпоху ее борьбы с буржуазией за классовое господство. Д. писал стихи, драмы, прозу. Все его творчество, по форме близкое к французскому классицизму, — апология власти аристократии, ее мировоззрения, манер, языка. Резко выражена у Д. нетерпимость в отношении политических и религиозных взглядов противников этого класса. В противоположность буржуазным писателям он изображал аристократов, даже распутных, в привлекательном виде (комедии «Дикий волокита», «Дамы соперницы»). Буржуа стоял за «святость брака и семьи», Д. восхвалял свободную любовь. Сильнее он в своих комедиях, драмы его значительно слабее; Д. пытался писать их в духе французского классицизма, «но, — как замечает Г. В. Плеханов, — английская аристократия никогда не могла сравняться со своими французскими образцами. Это потому, что все усилия английских аристократов не могли перенести в Англию тех общественных отношений, при которых расцвела французская псевдоклассическая литература».

Гораздо большей популярностью пользовались сатиры Д. на тему дня, направленные против политических противников аристократии. Д. работал над созданием английской оперы (он, между прочим, переделал в оперу «Потерянный рай» Мильтона, под названием «Невинное состояние»). Стихи его — большей частью казенно-напыщенные оды как в честь Кромвеля, так и «его святейшего величества Карла II». В молодости Д. был республиканцем-пуританином, а потом — с утверждением Стюартов — быстро перешел в противоположный лагерь.

Крунейшее прозаическое произведение Д. — «О драматической поэзии» [1667] — вещь глубоко продуманная и серьезная. Относясь с большим уважением к Шекспиру, Бэн-Джонсону и другим своим крупным предшественникам, Д. говорит здесь и о «дефектах» в их произведениях с точки зрения аристотелевского учения о трех единствах. Яз. его прозы весьма близок к яз. лучших реалистов XVIII в. В области развития поэтического мастерства и лит-ого яз. у Д. большие заслуги.

Борющиеся классы Англии XVII в. имели двух крупных представителей в области художественной лит-ры: буржуазия — Милтона, аристократия — Драйдена.

Библиография: I. Переводы Драйдена на русск. яз. и биографические сведения см. у Гербеля Н. В., Английские поэты в биографиях и образах, СПб., 1875 (здесь перев. В. Жуковского «Пиршество Александра или сила гармонии»; ср. в полн. собр. сочин. Жуковского); Works. Notes and life by W. Scott, rev. and corr. by G. Saintsbury, 18 vv., 1882—1893.

II. Verrill A. W., Lectures on Dryden, Cambridge, 1914; Van Doren M., The poetry of John Dryden, 1920; Pendlebury V. J., Dryden's heroic plays, L., 1923; Nicoll A., Dryden and his poetry, L., 1923; Elliot T. S., Homage to John Dryden, 1924.

III. Dobell P. J., Bibliog. memoranda, 1922. С. *Бобуз ДРАЙЗЕР* Теодор [Theodore Dreiser, 1871—] — современный американский писатель. Р. в штате Индиана (Америка). В 1892—1895 был репортером в Чикаго и Сент-Луи, с 1895—1910 редактировал ряд журналов.

Одна из первых опубликованных Д. литературных работ — очерк «Артистический квартал Нью-Йорка: литературно-артистическое убежище в Бруквилле» (журнал «Metropolitan Magazine», ноябрь 1897). До появления своего первого романа в 1900 Д. опубликовал 42 статьи и ряд поэм. Д. указал в интервью для справочника «Who's who in America» [1899], что им были написаны две книги: «Исследование о знаменитых современниках» (Studies of contemporary celebrities) — очерки о Вильгельме II, Барнуме и т. д. — и «Поэмы» (Poems).

Обычно однако библиография работ Д. начинается с его романа «Сестра Керри» (Sister Carrie, ноябрь 1900). Этим произведением Д. продолжал реалистические традиции радикальных мелкобуржуазных писателей Америки конца прошлого века (Ф. Норрис, С. Крайн), но в условиях упадка этого движения. Роман был встречен критикой и обществом крайне враждебно, как «безнравственное» произведение. Без предрассудков и обычного, в то время пуританизма подобия к половой проблеме, Драйзер дал реалистический образ девушки, выступающей против общепринятых моральных взглядов. Только в 1911 Драйзер опубликовал свой второй роман — «Дженни Гергард» (Jennie Gerhardt), в котором развивает мотивы «Сестры Керри».

Романом «Финансист» (The Financier, 1912) Д. начал свою монументальную «Трилогию желаний» (A Trilogy of Desire). В основу ее положена история жизни миллионера Ч. Йеркса. Герой «Трилогии» (второй том ее — «Титан» — «The Titan», 1914; к третьему тому — «Стоик» — Д. приступил в январе 1929) — Франк Купервуд; Д. показывает, как буржуазная и коммерческая среда, окружавшая Купервуда, уже с детства формирует в нем психологию дельца и приобретателя, для которого все средства хороши, если они помогают достигнуть власти и богатства. Начав с мелких спекуляций, Купервуд постепенно приобретает состояние, подкупает чиновников и муниципалитет, незаконно приобретает городские концессии в Филадельфии, но в финале терпит поражение, попадает в тюрьму и затем вынужден оставить Филадельфию.

В романе «Титан» Д. разворачивает жизнь Купервуда в Чикаго, где на расширенной базе повторяется цикл его деятельности в Филадельфии.

«Трилогия желаний» — значительнейшее произведение американской и европейской лит-ры XX в. С исключительной изобразительной силой обрисовывает Д. быт и нравы финансовой среды, духовную опустошенность крупной буржуазии, ее чисто физиологическое отношение к женщине, хищнический подход к обществу и политическую беспринципность.



Нападки консервативной критики особенно усилились после опубликования в 1916 романа «Гений» (The Genius), к-рый Д. считает своим лучшим произведением. По настоянию «Общества уничтожения порока» суд запретил распространение романа, и лишь позднее это запрещение было снято. Тема романа — мертвящая власть денег и чувственности над искусством. Герой романа, художник Вигла, цель существования сводит только к искусству и к женщинам. Это опустошает его творчество, он становится преуспевающим дельцом, утрачивает свои художественные способности; наконец он сам начинает сознавать, что буржуазное общество уничтожило его как художника.

В своем романе «Американская трагедия» (An American Tragedy, 1925) Д. выводит среднего, типичного для мелкой буржуазии, американского юношу Гриффитса, малообразованного, легкомысленного, слабовольного. Сущность трагедии Гриффитса, кончающего свою жизнь на электрическом стуле, — его социальная неприспособленность к окружающей действительности, сочетающаяся со стремлением выдвинуться, занять исключительное положение, войти в буржуазные круги. Гриффитс — жертва американского псевдодемократизма. Как и во всех своих романах, Драйзер в «Американской трагедии» дает широкую картину нравов и быта изображаемой им среды.

Д. — художник-натуралист. Он строит свои произведения на колоссальном материале наблюдений и опыта. Его искусство — это искусство точного до скрупулезности изображения, искусство фактов и вещей. Д. передает быт во всех его даже мельчайших подробностях, он вводит документы, иногда почти целиком взятые из действительности (письма Грейс Браун в «Американской трагедии» приводятся почти целиком), цитирует прессу, пространно объясняет биржевые спекуляции своих героев, внимательно прослеживает развитие их деловых предпрятий и т. д. Американские критики неоднократно обвиняли Д. в отсутствии стиля, но понимая особую природы его натуралистического стиля.

Д. во всех своих произведениях тяготеет к социальным темам, что не мешает ему быть художником-психологом. Беря общественные темы, он перемещает их в плоскость индивидуальной психики, показывая в итоге психологически-индивидуальную сторону больших общественных явлений. Ограниченную тему в объеме сопутствует у Драйзера ее углубление.

По своей идеологии Д. — представитель радикальной части мелкой буржуазии. В «Трилогии желания» он обнажает хищническую природу Купервуда и его интеллектуальную опустошенность, но в то же время любитесь этим спекулянтom: Д. привлекает этот смелый финансовый гигант. В «Гении» положительное разрешение противоречий Витла Д. видит в его отходе от излишней чувственности к искусству. В «Американской трагедии» Драйзер с исключительной симпатией изображает невежественную религиозную фанатичку, мать Гриффитса, и священника Мак Миллана. Еще более показательна книга Драйзера «Двенадцать мужчин» (Twelve men, 1919), к-рую составили двенадцать биографических очерков: симпатии автора здесь целиком на стороне представителей мелкой буржуазии («Питер», «Кэлхен», «Патриарх» и т. д.).

Д. принадлежат два сборника рассказов — «Освобождение» (Free and other stories, 1918) и «Цепи» (Chains), в к-рых разрабатываются главным образом психологические и сексуальные мотивы. Им написано также два тома пьес: «Рука гончара» (The hand of the potter, 1919) и «Пьесы естественные и сверхъестественные» (Plays of the natural and the supernatural, 1916), ничего исключительно не представляющие. Ранние очерки Д. о Нью-Йорке собраны в его книге «Картина великого города» (The Colour of a Great City, 1923). «Hey Rub-A-Dub-Dub» [1919] — сборник статей Драйзера, из к-рых наиболее интересна статья «Американский финансист». В 1926 вышел том стихотворений Д.: «Настроения» (Moods, cadenced and declaimed), близких по форме к Уитмену, но уподобных по содержанию. Кроме указанных, Д. написаны еще следующие произведения: «Книга о себе» (A book about myself, 1922, является вторым томом автобиографического цикла;

первый том «Заря» закончен Д. в конце 1928, из печати еще не вышел), «Каникулы» (A Hoosier Holiday, 1916) и «Сорокалетний путешественник» (A traveller at forty, 1913) — книги путешествий.

В «Галерее женщин» (A gallery of women, 1928) собраны биографические очерки Драйзера, так же как и в книге «Двенадцать мужчин».

Как и в последней книге, Драйзер обращается к самым различным общественным слоям, выискивая в них оригинальных, выдающихся людей. Но «Галерея женщин» резко отличается от «Двенадцати мужчин» тем, что Д. подчеркивает сексуальное, именно в половом ищет он объяснения не только чисто субъективных, но и социальных поступков и процессов. Женщина для него — прежде всего существо половое, только в сексуальном видящее смысл и оправдание действительности.

Последний роман Драйзера — «This Madness» (Безумие, 1929). Этот роман — свидетельство творческого упадка Драйзера. Он отходит от широкого воспроизведения действительности, замыкает ее в круг узко-субъективных переживаний: «This Madness» представляет собою ряд любовных эпизодов, объединенных тем, что в центре их поставлен один герой — сам автор.

После поездки в СССР, в 1928, Д. опубликовал книгу «Драйзер смотрит на Россию» (Dreiser looks at Russia), в к-рой, наряду с ошибочными взглядами и неверным освещением советской действительности, имеется ряд положительных моментов, вызвавших ожесточенную кампанию буржуазной прессы против писателя.

Библиография. I. Первый русск. перев. из Драйзера (М. Волозова) «Суд Лянча» и др. рассказы издан в 1925 («Сельдь»); в эту книгу вошли рассказы из книги «Освобождение»; тогда же [1925] этим издательством были выпущены рассказы «Охота на мучжину», перев. М. Волозова. Затем изд-во «Мысль» выпустило: Сестра Керри, перев. М. Волозова, Л., 1927; Дженни Гергард, перев. его же, Л., 1927; Крауси Нью-Йорка («Картина великого города»), перев. В. П. Степанов, Л., 1927; Необыкновенная история и др. рассказы (Освобождение), перев. Т. и В. Ровинских; большинство переводов этого издания крайне неудовлетворительно, текст подвергся недопустимым искажениям. «Картина великого города» издана Гизом под названием «Нью-Йорк», перев. П. Охрименко, 1927. Изд-во «Земля и фабрика» печатает собрание сочинений Драйзера в 12 томах под общей редакцией С. Динамова (все романы, сборники рассказов, «Книга о себе», путешествия); каждый том сопровождается статьями и сводом отзывов американской и европейской критики о Драйзере. Изд-во «Молодая гвардия» выпускает сокращенное издание «Трилогия желания» под названием «История американского миллионера».

II. О Драйзере см. авторитетные статьи к его сочинениям в издании «Земля и фабрика»; Динамов С., Теодор Драйзер, «Книгознав», 1926, № 33; Бенин Я., О романах Теодора Драйзера, «Новый мир», 1928, IX; Раско Б., Творчество Теодора Драйзера, «На лит-ом посту», 1928, XI—XII.

III. Theodore Dreiser by Burton Lascot, N.-Y., 1925; Th. Dreiser, A Bibliography, by E. D. McDonald, Филадельфия, 1928; Dreiser before «Sister Carrie», by E. D. McDonald, «The Bookman», v. LXVII, № 4, 1928. Помимо этого к каждому тому собр. сочин. Д. в изд. «ЗИФ» прилагаются перев. иностранной критики о Д., в к-рую входят извлечения из указанных выше кн. Бартона Раско, упомянут. Мак Дональда «Драйзер до „Сестры Керри“» и др.

С. Динамов

ДРАЙ-ХМАРА — см. «Украинская литература».

ДРАМА.

Д. как поэтический род	421
Происхождение Д.	427
Восточная Д.	428
Античная Д.	430
Средневековая Д.	441
Д. Ренессанса	447
От Возрождения к классицизму	451
Елизаветинская Д.	—
Испанская Д.	469
Классическая Д.	479
Буржуазная Д.	490
Романтическая Д.	496
Реалистическая Д.	502
Натуралистическая Д.	516
Импрессионистическая Д.	518
Символистическая Д.	523
Экспрессионистическая Д.	531
Современная русская Д.	533
Библиография	540

Д. КАК ПОЭТИЧЕСКИЙ РОД. — В отличие от других основных поэтических родов (эпического и лирического) полное и всестороннее раскрытие Д. мыслимо лишь в сценическом овеществлении. Природа Д. двойственна: с одной стороны, это род искусства словесного, поэтического, с другой — драма предназначена служить объектом сценической интерпретации. Отсюда следует, что самая структура Д. должна обладать такими качествами, к-рые позволили бы Д. как роду искусства словесного сохранить свою независимость и не превратиться из самостоятельного субъекта в объект для театральных опытов, к-рые позволили бы ей без нарушения основ своей собственной структуры — путем лишь соответственной модификации и приспособления словесного материала — дать крепкий словесный остов для спектакля. Стремлением создать Д. как исключительно словесное произведение, независимое от условий и условностей театра, и вызвано создание так наз. «драмы для чтения» (Lesedrama). В этом случае Д. теряет однако целый ряд своих специфических признаков, и прежде всего способность к сценическому овеществлению.

Материал конструируется в Д. так, чтобы перед зрителем непосредственно раскрывались внешнее и внутреннее действия в их органической обусловленности. Это значит, 1. что в Д. мы имеем не рассказ о каком-либо действии, а прямой показ его и 2. что поступки действующих лиц интересуют нас в драме как знаки внутренней борьбы, в них происходящей, и обратно — внутренняя борьба выявляется как стимул к внешнему действию.

В отличие от эпоса, где между читателем и проходящими перед ним лицами находится водитель — автор, в Д. такого средоточия нет. Автор Д. скрыт за своими персонажами, последние живут как бы независимо от него, воспринимает их зритель непосредственно. Герои Д. сами говорят за себя, все дано здесь под знаком происходящей между ними борьбы, отношение его (а следовательно и зрителя) к изображаемому

в Д. событию является не эпически-пассивным осмыслением, а деятельным соучастием. Отсюда вытекает характерная для Д. максимальная концентрация событийного материала. Эпос характеризуется стремлением к сочетанию разнообразных действий, событий и положений, — драма, наоборот, предпочитает какой-нибудь один действенный момент, доведенный до предельной напряженности. Отсюда и возможность появления в драматургии так наз. закона трех единств (действия, места и времени), схоластического в том виде, в каком его утверждала французская классическая теория (см. «Единства»), но отражающего в своей основе существеннейшие устремления Д. Необходимость максимально использовать сравнительно небольшой промежуток времени, в течение к-рого происходит спектакль, для непосредственного показа действия — борьбы, должна естественно приводить к строгому отбору отдельных этапов этой борьбы. Как отмечают в своих книгах Гирт (Ernst Hirt, Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung, Lpz., 1923) и Эрматингер (Ermatinger, Die Kunstform des Dramas, Lpz., 1925; более подробно см. в его книге: Das dichterische Kunstwerk, Lpz., 1923) и др. немецкие теоретики, в применении к Д. можно говорить о трех временных «слоях»: периоде, к которому относится известное событие (напр. 30-летняя война), времени, в к-рое «уложено» это событие в Д. (напр. 5—6 лет), и наконец длительности спектакля (напр. 3—4 часа). Предел драматической напряженности был бы достигнут в том случае, если бы каждой минуте, проведенной в театре, соответствовала минута сценического действия: «сплошное настоящее», к непосредственному показу которого (в отличие от создания перспективы отдаленности, перспективы прошлого) стремится Д., было бы ярко воплощено таким путем. К этому и стремились некоторые ее формы, в частности натуралистическая и импрессионистская драма. Если время, в течение которого происходит изображенное в драме событие, реально могло бы равняться нескольким дням, то сценически оно соответствует примерно действительному темпу, и мы имеем последовательное поступательное движение событий; если же реальное событие протянулось бы несколько лет, то драматург изображает чаще всего небольшой сравнительно период, непосредственно предшествующий разрешению события, и таким образом драматическое действие совпадает с подлинным ходом событий лишь в конечных его фазах (из позднейших драматургов в этом отношении характерен Ибсен, у которого драматическое действие занимает часто несколько часов). При такой концентрации особую трудность представляет сообщение событий, предшествующих изображаемому в драме. Выход

из положения при помощи ввода «доверенных» лиц (конфидентов), в разговоре с которыми и раскрывается прошлое (в классической драме), является слишком искусственным и внутренне противоречащим существу рода: показ прошлого не в действии, а в рассказе разрушает иллюзию отсутствия автора. В этих случаях в самой экспозиции драмы (выделявшейся когда-то в особый пролог, где намечался исходный пункт подлежащего показу действия) должны заключаться предпосылки, определяющие разрешение действия на основании предшествующих изображаемому событию положений. Таким образом теоретически ограничиваются два вида конструкций Д.: аналитически-ретроспективный и синтетически-поступательный. В аналитической драме главная масса событий предшествует тем, которые даны в самом драматическом действии; здесь основы драматического конфликта в прошлом; в действии же словно разрывается кора, скрывавшая до времени нарастание конфликта, почему такая Д. менее напряжена в своем развитии, является Д. «следствия», сила к-рой — в мощности детонаций, отзвуков прошлого в настоящем. Во втором же — синтетически-поступательном виде Д. — материал сконструирован по противоположному принципу: конфликт постепенно созревает перед зрителями, развиваясь в определенном направлении, Д. ярко целеустремленна, отчетливо видны подъемы и срывы на фоне намечающегося постепенно разрешения событий, их развязки. Подобно тому как концентрация действия во времени легче доступна в этом виде Д. (чем в аналитической), — оглядка на прошлое сводится здесь к намекам, необходимым для прояснения ситуации в настоящем, — так и концентрация места в ней выразительней, чем в аналитической Д.: на сцену, в действие, протекающее в известном месте, может быть «вынесено» значительно больше, чем в аналитической Д., где благодаря крепкой связи настоящего с прошлым настойчивее требование более рельефного показа определенных моментов этого прошлого, а вместе с тем и требование разнообразия территориальных условий этого показа. Вообще же для обоих видов Д. основным вопросом концентрации места является вопрос о том, что необходимо «реализовать» на сцене и что может быть дано за ней: напряженность действия естественно повышается при строгом отборе деталей, подлежащих овеществлению в определенном месте, и таких, относительно к-рых достаточно предположить, что они происходят где-то за сценой. Классическая (французская) теория единства места, ложная по своему прямолинейному применению, в существе своем — подобно единству времени — исходит так. обр. из требований рода, если понимать ее как требование «экономить» сценическую площадку. Конечно пределы концентрации изменяются в зависимости от жанра: трагедия в этом отношении более требовательна, чем бытовая комедия, комедия-

буффонада будет меньше считаться с концентрацией, чем бытовая Д., и т. п. Особенности отдельных разновидностей Д. объясняются и разбивка их на акты (действия). Акт как часть Д., непрерывно исполняемая на сцене, будет более или менее длительным (а стало быть, и количество актов в Д. будет больше или меньше) в зависимости от степени концентрации материала, характера той действительности, откуда он взят, и угла зрения, под к-рым ее созерцает автор.

Все сказанное относится к первой из отмеченных в приведенном выше определении особенностей Д. — прямому показу в ней действия. Рассмотрим вторую ее особенность, т. е. соотношение между внутренним и внешним действием, между внешними событиями и внутренней жизнью выведенных в Д. персонажей. Двойственность Д. как рода и здесь определяет различие в трактовке лиц и событий между драматургом и эпиком. Если эпический герой — человек, проводимый автором через ряд событий, в результате которых характер его претерпевает всякие изменения и постепенно развивается на наших глазах, то драматический герой концентрирует в себе известные черты, побуждающие к действию, определяющие его целеустремленность. Не к полной и всесторонней обрисовке своего героя (как эпик) стремится драматург: каждый персонаж для него прежде всего точка приложения определенных сил, к-рые противопоставляются другой точке, насыщенной противоборствующими силами. Взамен экстенсивного развития характера при помощи разнообразных положений (в эпическом произведении), Д. дает интенсивное раскрытие героя, ставя его в такие условия, при к-рых это раскрытие протекает наиболее стремительно и ярко, т. е. в условия борьбы. В отличие от эпического образа, к-рый находится по отношению к окружающему в положении испытующего и испытываемого, драматический герой встает перед зрителем, как защищающая или утверждающая себя личность. Это не значит конечно, что герой драмы должен быть какой-то исключительной личностью: просто материал драмы концентрируется таким образом, что для определенного лица (или лиц) создаются условия, с исключительной яркостью его раскрывающие. Драматический герой обнаруживает некоторое постоянство душевной организации, конечно варьирующееся в отдельных разновидностях драмы: крайнее проявление этой особенности можно напр. усмотреть во французской классической Д. с ее героями-схемами, выразителями лишь отдельных черт характера, чем предопределяется и ввод тех событий и положений, на показе к-рых драматург только и может раскрыть внутреннюю жизнь своих героев, точнее говоря, их целеустремление. События в Д. че

должны быть самоценными, как в эпосе, они не должны производить впечатления лишь «притянутых» к характерам. События и положения являются в Д. естественным олицетвлением внутренних движений героев, но при этом причинная связь между событиями как таковыми не должна нарушаться, т. е., другими словами, последовательность событий в Д. подчиняется, с одной стороны, логике самих событий, а с другой — закономерности внутренней жизни героев. Надо однако помнить, что для Д. недостаточно одной лишь причинной связанности в границах событий и переживаний. Единство Д. создается непрерывно-действенной устремленностью к определенной цели; единство драматического действия — в единстве идейной, психологической и прагматической его устремленности.

Только при такой конструкции Д. дает картину борьбы и ощущается именно как мощный показ ее, а не рассказ о ней, показ, где внешнее и внутреннее действия являются сторонами одного и того же процесса. Каждая отдельная реплика в Д. — это толчок вперед. Рассуждения, размышления, лирические «высказывания» героев и т. п., если они не являются знаками борьбы, вызова или отражения удара, ощущаются в Д. как помеха. (См. напр. работу Willy Fleming'a, Erik und Dramatik, Karlsruhe, 1925) вызывает широкое пользование монологом, питаются именно тем, что единоличное высказывание, не обращенное непосредственно к противнику, нарушает стиль Д., антиэтический по существу (см. «Монолог»).

Как ни интересны эти положения современных зап.-европейских теоретиков, они страдают все же одним существенным недостатком — недialeктическим подходом к изучаемому объекту. Отсюда — формальный и неисторический характер предлагаемых ими определений, не покрывающих многочисленных исторически засвидетельствованных форм драмы. Отсюда — при правильном разграничении драмы и других поэтических родов — отсутствие учета сходства между драмой, эпосом и лирикой, что необходимо для понимания всего исторического становления драмы.

Данный здесь на основе резкой противоположенности эпосу анализ понятия драмы не предполагает однако полного обособления Д. ни от эпоса, ни от третьего основного рода поэзии — лирики. Не говоря уже о генезисе поэзии — первобытном синкретизме [где мы имеем элементы и эпоса, и лирики, и Д. или, по формуле А. Веселовского, «сочетание ритмованных оркестрических движений с песней, музыкой и элементами слова»] (см. «Три главы из исторической поэтики» в I т. собр. сочин. Веселовского, изд. Академии наук, СПб.,

1913)] — и чисто теоретически Д. представляет сочетание «объективного» показа, условно говоря, эпического начала (см. «Диалог») и субъективного осмысления окружающего, реакции на него (условно говоря, лирического начала). Все дело лишь в том, что эпическое и лирическое не просто суммируются в Д., а получают в ней соответственную направленность. Так драматург, подобно эпику, должен изобразить нам обстановку, в к-рой происходит известное действие, но он не может этого сделать с эпической полнотой и широтой: необходимость авторского самоустрашения, перенос тяжести показа на действующих лиц заставляют его ограничиваться лишь ремарками, более или менее беглыми указаниями, на основе к-рых уже режиссер и артист создадут «эпическое» окружение. Непосредственный показ действия и вытекающая отсюда необходимость концентрации его заставляют драматурга предельно сжимать элемент повествовательный, к-рый однако в известной мере в Д. наличествует: сообщение тем или иным лицам сведений о происходящем «за сценой» или о происходящем до момента непосредственного показа действия привносит эпическое в Д. и в некоторые периоды играет в ней значительную роль. Что касается лирического элемента в Д., то «замкнутые» лирические самовысказывание, не вызывающее определенного действительного эффекта, в корне противоположно драматическому слову-удару; тем не менее в Д. есть и лирическая струя. Борьба героев Д. из-за определенного объекта предполагает предварительное «переживание» героями этого объекта, т. е. известную психологическую реакцию. Дело лишь в том, что в лирическом произведении такая реакция является самоцелью, а потому с соответственной широтой и раскрывается, в драматическом же произведении она служит лишь точкой, от к-рой должно оттолкнуться известное действие. Поэтому место лирического монолога (и вообще лирического, предназначенного лишь для самораскрытия, высказывания) могут занять восклицание, жест и т. п. как знаки известного «переживания», достаточно ясные для понимания последующих действительных выводов. Так наз. лирическая Д. (как напр. у Блока) представляет гибридной формой: действующие лица объединены в ней не как участники борьбы, а как «сопереживатели», лица, лишь определенным образом реагирующие на некоторое общее впечатление. Такая Д. распадается на отдельные лирические отрывки, чего конечно не должно быть в спаянном единой боевой устремленностью действию. Из той деформации, к-рую лирический и эпический элементы претерпевают в Д. и к-рая по существу предполагает единство основных поэтических родов, следует также, что разобщение внешнего и внутреннего действия в Д. может быть проведено лишь для уточнения анализа этого поэтического рода и что это — лишь разные стороны одного и того же процесса.

Очерк истории теорий Д. — в ст. «Эстетика»; анализ основных элементов драматической техники (завязка, развязка, интрига, конфликт, катарзис и др.) — в соответствующих заметках. Я. Зурдолович

ПРОИСХОЖДЕНИЕ Д. Вначале, в праистории поэтического и вообще художественного творчества, следует (как указывал А. Н. Веселовский) предположить известный синкретизм (см.), не смешение, а отсутствие различия между определенными поэтическими родами, поэзией и другими искусствами, нечто, до сих пор живущее в поэзии народного обряда. Этот синкретизм ярко выражен в старогреческих народных празднествах в честь Диониса, где он сопровождается известным мимическим действием, выражающим телодвижениями лиро-эпическую канву песни. Это — в одно и то же время и эпос, и лирика, не отделенные от музыки, и Д. Когда произошло выделение родов поэзии, в частности Д., из синкретизма, не установлено. Данные различных лит-р расходятся между собой: так в древнеиндийской поэзии зачатки культовой Д. можно, как кажется, проследить уже в ведийских гимнах (гимны-диалоги между Ямой и добывающейся ею любви Ями, братом и сестрой, предками рода человеческого, между Пурурвасом и его возлюбленной Урваши — сюжет, разработанный впоследствии Калидасой, и др.). Напротив, по данным истории греческой поэзии, драматические произведения появились после эпических и лирических (после Гомера и Алкея выступил Эсхил). А. Веселовский допускает, что художественная драма сложилась, сохраняя и вместе с тем претворяя и свои культовые формы и сюжеты мифа. Выработка эпического предания и рост личной художественной лирики не могли не найти в ней отражения, но Д. не механическое сплочение эпических и лирических партий, а эволюция древнейшей синкретической схемы, укрепленной культом и последовательно воспринявшей результаты всего общественного и политического развития.

На тесную связь этого древнейшего синкретического искусства с производственными процессами в первобытном обществе, связь, данную в подготавливающих к трудовой деятельности раздражительно-утилитарных играх, с одной стороны, в хозяйственных магических обрядах — с другой, неоднократно указывалось теоретиками марксистского литературоведения. Так напр. Г. В. Плеханов в «Письмах без адреса» подвергает подробно анализу обе формы «игр», из которых некоторые — как напр. бизо́нья пляска — являются в то же время образцами примитивного драматического действия. В новейшее время академик Н. Я. Марр стремится непосредственно связать с формами первобытного производства не только формы синкретического искусства, но и языка, развитие которого выводится им из производственного движения.

Пережитки первобытного синкретизма с их драматическими элементами сохраняются в обрядах и «играх» как народов первобытной культуры, так и высококультурных народов Запада и Востока (о них — см. «Драма народная», «Обрядовая поэзия»). С усложнением производственных форм и отношений, с ростом общественной дифференциации и усложнением идеологий, в частности — с развитием мифа и культа — создаются предпосылки для выделения драмы как особого рода. Связь драмы с развитой мифологией и более сложными формами культа (анимистическими культами, культами богов) не подлежит сомнению; перефразируя слова К. Маркса о греческом искусстве («Введение к критике политической экономии»), можно сказать, что в древних культурах Востока и Запада мифология составляет не только арсенал драматического искусства, но и его почву.

ВОСТОЧНАЯ Д. Связь с культом совершенно ясна в дошедших до нас обломках драматического творчества древнего Востока. С культовыми мистериями было связано, вероятно, поэтическое оформление вавилонских мифов о смерти (мифы об Адале и Этане и, в особенности, миф о нисхождении богини Иштар в ад вслед за ее возлюбленным Таммузом); возможно, что и эпос о Гильгамеше использовался для мистерий (ср. Meissner, *Babylonisch-Assyrische Literatur*, S. 49).

Огромное значение для развития литургического действия на почве Эллады и в других странах древнего культурного круга Средиземноморья имели египетские мистерии (см.) с их великой центральной драмой Озириса: последняя документально засвидетельствована в эпоху Среднего Царства, но зачатки ее намечаются уже в сохранившемся диалогическом тексте Древнего Царства (ср. Piéper, *Die Ägyptische Literatur*, S. 19; Sethe K., *Dramatische Texte zu altägyptischen Mysterienspielen*, 1929).

Культовые истоки приходится предполагать и для Д. великих культур Азии, образующей два круга — индийско-малайский и китайско-японский. Такие зачатки культовой мистерии засвидетельствованы напр. в поздних частях Вед. Но определяющими для развития этих форм Д. являются новые моменты в развитии общественных отношений — переход руководящей роли к светской аристократии, скопление средств и культурных сил в резиденциях царей и крупных феодалов, создание господствующим классом изысканных форм быта и отношений между полками. Так создается просуществовавший почти до нашей современности светский (или, точнее, полукультурный, полусветский) классический театр Индии, Китая и Японии. В его тематике преобладают героические (или историко-героические) и романтические мифы и сюжеты, его формы отличаются строгой

традиционностью и необычайной изысканностью.

Очень характерным является сохранение (до известной степени) синкретического характера действия. «В зрелище восточного театра, — говорит его знаток, А. Мерварт, — сливаются в одно гармоническое целое слово, музыка и пляска, причем под пляской подразумевается вся совокупность ритмических телодвижений. Можно сказать, что восточный театр строится на музыке и на телодвижениях. Музыка, в частности ритм, является жизненным нервом театрального искусства этих стран. При первенствующей роли, которую играют музыка и телодвижения, слова естественно занимают второстепенное место и подчиняются первым двум главным элементам. Такое отношение к театральному искусству объясняется отчасти тем, что содержание театральных пьес принадлежит обычно или к фольклору или к хорошо известной истории данной страны или области. Действие, происходящее на сцене, заранее известно зрителю, так как он и помимо театра знакомится с сюжетами драматических пьес. Те же самые сюжеты рассказываются в повествовательной форме или странствующими сказителями, или проповедниками в храмах, или же входят в план преподавания в школах. При таком незначительном интересе, который вызывает сюжет как таковой, делаются понятными и другие поразительные явления. В подавляющем большинстве случаев язык театральных пьес даже тогда, когда они предназначены для широкой и малообразованной публики, сильно отличается от разговорного языка данной местности и эпохи. Пьесы составляются или на классическом лит-ом яз., представляющем собой художественную и условную обработку архаичной ступени языка, или же на совершенно искусственном лит-ом яз., содержащем в некоторых случаях элементы из разных языков. Часто сами актеры не понимают всего того, что они произносят на сцене, и подражают в своей сценической передаче текста своим учителям. Этот театральный язык — разновидность литературного языка — доступен только очень немногим зрителям, обладающим высшим образованием.

Слабым интересом к сюжету, как таковому, объясняется и то обстоятельство, что восточный театр в отличие от современного европейского театра выводит на сцену не индивидуальности, а твердо установившиеся типы, которым присваиваются определенные костюм, грим или маска, телодвижения, способ говорить и петь. Благодаря такой типизации ролей зрителю очень облегчается понимание происходящего на сцене действия. Для каждого типа разработан детальный канон телодвижений, жестов, тембра голоса, так что все искусство актера сводится к наиболее виртуозному выполнению предписаний канона. Такая виртуозность достигается многолетним

упражнением, причем обычно один и тот же актер постоянно выполняет роли одного и того же типа. Таким образом достигается высшая специализация и следовательно возможность достигнуть в узких рамках одной и той же группы ролей наивысшего совершенства. Только этим мы можем объяснить себе тот поразительный факт, что во многих случаях актеры не только люди необразованные, но даже безграмотные.

Достижению виртуозности способствует также широко распространенный по всему Востоку принцип наследственности профессии и цехового деления. В некоторых местах, в частности в Индии, где цех совпадает с кастой, передается по наследству не только актерская профессия в целом, но даже выполнение ролей определенного типа («Восточный театр», предисловие).

Подробнее о формах классической драмы Индии, Китая и Японии, об их взаимоотношениях между собой и с античной Д. Запада, о развивающихся позднее параллельно с ними формах народной и литературной драмы, отображающих настроение городского сословия, и о вытесняющих их формах европеизированного театра — см. статьи, посвященные соответствующим литературам.

На развитие новой европейской Д. классическая Д. Востока, ставшая доступной европейцам лишь очень поздно, почти не оказала влияния; литературными раритетами остаются такие факты, как влияние переводов индийской драмы («Сакунталь» Калидасы) на «пролог в театре» гётевского «Фауста».

Новая европейская Д. своеобразно преломляет формы Д. античной. *п. э.*

АНТИЧНАЯ Д. — Древнегреческая Д. развивалась из ритуального действия (Д. — слово греческое и означает действие) в честь бога Диониса. Оно обычно сопровождалось хороводами, пляской и песнями (дифирамбами). Содержанием этих песен являлось сказание о похождениях Диониса. Исполнители их танцами и мимикой воспроизводили это сказание. Затем из среды хора выделялся ведущий, к-рому отвечал хор. Роль его часто исполнялась существовавшими уже тогда профессионалами-актерами (плясуны, разные мастера потешные и т. п., они увеселяли обычно толпу на сборищах). Некоторые исследователи полагают, что в глубокой древности о страданиях бога Диониса рассказывал жрец, приносивший при этом на алтарь в жертву козла (козел по-гречески *tragos*, отсюда — трагедия).

Участники ритуального действия надевали на себя маски с козлиными бородами и рогами, изображая спутников Диониса — сатиров (отсюда название — сатирическая Д., см. ниже). Ритуальные представления происходили во время дионисий (праздеств в честь Диониса), весной и

осенью. Различались дионисии «великие» — в городе, очень пышные, и «малые» — сельские, более скромные. Эти ритуальные представления и являются истоками греческого театра. От дифирамба и происходит, как указывает Аристотель, греческая трагедия, сохранившая на первых порах все черты мифа о Дионисе. Последний постепенно вытеснялся другими мифами о богах и героях — могущественных людях, правителях — по мере культурного роста древнего грека и его общественного сознания. Когда был впервые создан греческий театр — точно не установлено. Об устройстве его судят гл. обр. по тому облику, какой он имел при Перикле.

Греческий театр представлял собой открытое здание огромнейших размеров. Сцена состояла из длинной узкой платформы и с трех сторон была обнесена стенами, из к-рых задняя (с навесом) называлась сkenei (skene), боковые — параскениями (paraskenion), а то, что мы называем сценой — предскением (proskenion). Поднимавшийся уступами полукруг сидений для зрителей назывался амфитеатром, место между сценой и амфитеатром — орхестрой; здесь помещался хор, к-рый управлялся корифеем (руководитель хора). С развитием драматического действия к оркестру присоединена была палатка (skene), где актеры одевались и переодевались (каждый из актеров исполнял по несколько ролей). Декораций в обычном смысле слова греческий театр не знал. Это оказало влияние на технику оформления греческой трагедии (об этом ниже). Актеры носили маски, котурны (высокая обувь на деревянном каблучке) и длинные до пят плащи (цвет их зависел от роли — цари напр. носили красные плащи). Все это должно было придать актеру высокий рост и величие, уподоблявшие его богу или герою, к-рых он изображал. В соответствии с этим жест актера был преувеличенным, а декламация его — торжественной, патетической.

От мимических дифирамбов, повествующих о страданиях Диониса, постепенно перешли к показу их в действии. Первыми драматургами считаются Феспие (современник Пизистрата) и Фриних. Они ввели актера (второго и третьего ввели затем Эсхил и Софокл). Драматические произведения давались авторами обычно в порядке состязаний. Авторы же исполняли главные роли (крупными актерами были и Эсхил и Софокл), сами писали музыку для трагедий, руководили танцами. Организатором театральных состязаний являлось государство. В лице специально выделенного для этой цели члена ареопага — архонта — оно отклоняло или допускало к представлению те или другие трагедии. Здесь сказывался обычно классовый подход при оценке драматических произведений. Последние должны были быть созвучны настроениям и интересам высшего класса.

С этой целью право предоставления хора драматургу было закреплено за так наз. хорегами, крупными землевладельцами, особыми покровителями театрального искусства. Театр господствующие классы старались использовать, как орудие агитации и пропаганды своей идеологии. И чтобы оказать свое воздействие на всех свободных граждан (рабам запрещено было посещение театра), они для бедных установили особую театральную денежную выдачу (феорик — при Перикле).

Три крупнейших трагика Греции — Эсхил, Софокл и Еврипид — последовательно отображали в своих трагедиях психологию землевладельческой аристократии и торгового капитала на различных этапах их развития. Основной мотив трагедии Эсхила — идея всемогущества рока и обреченность борьбы с ним. Общественный порядок мыслился определенным сверхчеловеческими силами, установленным раз навсегда. Поколебать его не могут даже взбунтовавшиеся титаны (трагедия «Прикованный Прометей»). Эти взгляды выражали охранительные тенденции господствующего класса — аристократии, идеология которой определялась сознанием необходимости беспрекословного подчинения данному общественному порядку. Трагедии Софокла отображают эпоху победоносной войны греков с персами, открывшей большие возможности для торгового капитала.

В связи с этим авторитет аристократии в стране колеблется, и это соответственно сказывается на произведениях Софокла. В центре его трагедий стоит конфликт между родовой традицией и государственным авторитетом. Софокл считал возможным примирение социальных противоречий — компромисс между торговой буржуазией и аристократией.

И, наконец, Еврипид — сторонник победы буржуазии над землевладельческой аристократией — уже отрицает религию. Его «Беллерофонт» изображает борца, поднявшего бунт против богов за то, что они покровительствуют вероломным правителям из аристократии. «Их (богов) нет там (на небе), — говорит он, — если люди не хотят безумно верить старым сказкам». В произведениях настроенного атеистически Еврипида действующими лицами Д. являются исключительно люди. Если он и вводит богов, то лишь в тех случаях, когда требуется разрешить какую-нибудь сложную интригу. Драматическое действие мотивируется у него реальными свойствами человеческой психики. Величавых, но душевно упрощенных героев Эсхила и Софокла сменяют в произведениях младшего трагика если и более прозаичные, то усложненные характеры. Софокл так отзывался об Еврипиде: «Я изображал людей такими, какими они должны быть; Еврипид же их изображает такими, каковы они в действительности».

Во времени греко-персидских войн вошло в обычай ставить в праздник дионисий три трагедии (трилогия), развивающие один сюжет, и одну сатиrowsкую Д., в веселом насмешливом тоне повторяющую сюжет трагедий, с танцами-пантомимами. От этого трилогического принципа отступил уже Софокл. Правда, на драматических состязаниях и он выступал с тремя трагедиями, но каждая из них имела свой собственный сюжет. Трагедия Софокла признается канонической формой греческой трагедии. Он впервые вводит перипетию (см.). Он замедляет стремительность действия, характеризующую трагедию его предшественника Эсхила. Действие у Софокла как бы нарастает, приближаясь к катастрофе (см.), за к-рой еще следует развязка (см.). Этому способствовало введение им третьего актера. Трагедия Софокла построена так: она начинается с ввода (пролога), за ним следует выход хора с песней (парод), затем — эпизоды (эпизоды), к-рые прерываются песнями хора (стазимами), и последняя часть — заключительный стазим и уход актеров и хора — экзод. Хоровые песни делили трагедию так. обр. на части, которые в современной драме называются актами. Число частей варьировалось даже у одного и того же автора.

Хор в течение всего представления не покидал своего места, ибо постоянно вмешивался в действие: он содействовал автору в выяснении смысла трагедии, раскрывал душевные переживания его героев, давал оценку их поступков с точки зрения господствующей морали. Присутствие хора, а также отсутствие декораций в театре лишало возможности переносить действие с одного места на другое. Надо прибавить еще отсутствие у греческого театра возможности изобразить смену дня и ночи — состояние техники не позволяло пользоваться световыми эффектами. Отсюда происходит три единства греческой трагедии: места, действия и времени (действие могло совершаться лишь от восхода до захода солнца), к-рые должны были усилить иллюзию реальности действия (см. «Единства»). Единство времени и места в значительной мере ограничивало характерное для эволюции рода развитие драматических элементов за счет эпических. О ряде необходимых в Д. событий, изображение к-рых нарушило бы единства, можно было лишь сообщать зрителю. О происходившем вне сцены рассказывали так наз. «вестники».

Еврипид вносит в трагедию интригу, которую он однако разрешает искусственно, большей частью с помощью особого приема — *deus ex machina* (см.). К этому времени развилась уже более или менее театральная машинерия. Роль хора у него постепенно сводится лишь к музыкальному сопровождению представления.

На греческую трагедию большое влияние оказал гомеровский эпос. Трагики заимствовали из него очень много сказаний.

Действующие лица часто употребляли выражения, заимствованные из «Илиады». На хоровых партиях сказалось влияние греческой музыки. Для диалогов и песен хора драматурги пользовались трехстопным ямбом как формой, близкой к живой речи (о различных диалектах в отдельных частях трагедии — см. «Греческий язык»).

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ — родилась на тех же празднествах Диониса, что и трагедия, только в другой обстановке. Если трагедия в зачаточном состоянии — ритуальное богослужение, то комедия — продукт увеселений, к-рые начинались, когда богослуженная часть дионисий, мрачная и серьезная, оканчивалась. В древней Греции устраивали тогда шествия (*komos*, отсюда — комедия) с разгульными песнями и плясками, надевали фантастические костюмы, вступали в споры, драки, перебрасывались островами, шутками, часто непристойными, что, по воззрению древних греков, поощрялось Дионисом (о связи этих примитивно-эротических действий с анимистическими — см. «Комедия» и «Обрядовые песни»). Во время этих увеселений и возникли основные элементы комического жанра: дорическая бытовая сценка (мим) и аттическая обличительная хоровая песня. Молодежь Аттики образовывала два хора, к-рые вступали между собою в песенный поединок. Песни свои хор импровизировал. С течением времени активное участие в этих увеселениях стали принимать профессионалы-актеры, к-рые внесли в них свои постоянные маски и приемы. Поэты обрабатывали для них мифические сюжеты, сатирически их преломляя. Первый комедиограф — поэт и философ Эпихарм — представлял так наз. дорической комедии, развившейся из мима. У него боги играли шутковские роли. Это совпало с эпохой начавшегося демократического движения, поколебавшего устои древнегреческой религии. Аттическая комедия синтезировала элементы мима и хоровой обличительной песни. В годы Перикла комедиографы изображали уже в своих комедиях общественную борьбу, направляя свои сатирические стрелы против отдельных политических деятелей. Комедии, к-рые в то время ставились на театральной сцене, касались злободневных политических вопросов. Нередки были случаи, когда архонты запрещали постановку тех или других комедий ввиду их непочтительного отношения к тем или другим правителям и карикатурного показа отдельных сторон государственной жизни.

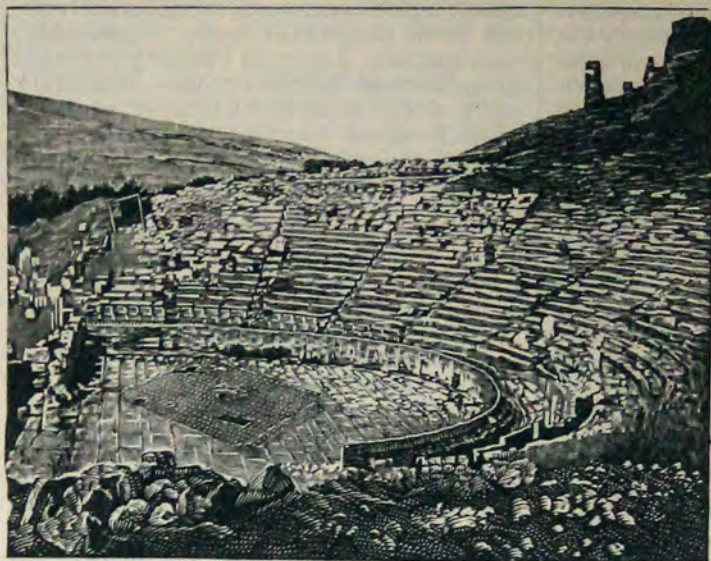
Из трех знаменитых представителей аттической политической комедии — Кратина, Евполида и Аристофана — самым крупным был последний. Он в своих комедиях вел ожесточенную борьбу с демократией, стоявшей у власти в период Пелопоннесской войны. Аристофан был сторонником мира во что бы то ни стало, так как война пагубно отражалась на землевладельческой

аристократии, идеологию которой он выражал. Это определяло и реакционность его философских и нравственных взглядов. Так он в карикатурном виде изображал Сократа, не щадил своего современника Еврипида, выразителя демократических настроений. Он часто его пародирует. Большинство его комедий были злой сатирой на представители демократии, в том числе на Клеона и Перикла. Роль Клеона в комедии «Вавилоняне» исполнил он сам, т. к. актеры на это не решались, боясь мести правителя.

не были величественными и т. п. Актеры, наоборот, должны были показать свои образы в утрированном виде, выставляя в них напоказ все низменное.

В начале IV в., в период так наз. среднеаттической комедии (ее представители — Антифан, Анаксандр и Алексис), этот жанр удовлетворяет прежде всего вкусам буржуазии (см. «Греческая лит-ра»). Не затрагивая политических вопросов, комедия становится карикатурно-бытовой. Этому способствовало запрещение выводить политических вождей на сцене

и вообще затрагивать вопросы политической борьбы. Наибольшей популярностью в IV в. пользовалась так наз. «новая комедия» в лице Филемона и особенно Менандра. Он считал себя учеником Еврипида, поскольку последний положил начало воспроизведению на сцене обыкновенных людей, человеческих страстей. Излюбленный мотив Еврипида — призвание родителями своих потерянных детей — был основным и у Менандра. Главные персонажи его комедий — паразиты, лстивые хитрые рабы, хвастливые воины (продукт дальних походов Александра Македонского) и т. п. Изображая реальную жизнь, бытовая комедия Менандра



Развалины древнегреческого театра

Комедия не требовала особых приспособлений на сцене. Число актеров не превышало трех, хотя каждый из них исполнял больше ролей, чем в трагедии. И в комедии огромную роль играл хор. Особенностью последнего было то, что корифей хора говорил от лица самого автора, излагая его основные мысли, которые он проводил в комедии. Эта речь корифея (от автора) носила название «парабаза». Изобличительная часть, которая следовала за выступлением хора, — центральная часть комедии, — была пересыпана буффонадой, пантомимой и танцами (кордак), которые в отличие от торжественных танцев трагедии носили эротический характер. Неподобки были и костюмы комического хора на костюмы хора трагедии. Они отличались своей фантастичностью (изображали напр. птиц, ос, облака и т. п.) и имели аллегорический смысл. Маски актеров должны были подчеркнуть смешное и уродливое в изображаемом герое (они были с выпученными глазами, со ртом до ушей и т. п.). Фигурам актеров придавался не менее уродливый вид.

Котурнов актеры не носили. В этом не было необходимости, поскольку изображаемые ими образы не идеализировались,

отказалась от пляски и пения.

Теоретический фундамент под древнегреческую драматургию подводит «Поэтика» Аристотеля. Еще до него встречаются отдельные разрозненные попытки частично обосновать теорию драматургического письма, но как законченная система она дана только Аристотелем. Софокл написал недодешедший до нас трактат о хоре, но, так же как и его споры с Еврипидом, он носил больше полемический характер. В «Республике» Платона имеются рассуждения о драме, но главным образом с социально-политической стороны. Для своей идеальной республики Платон считает вредными и трагедию и комедию. Трагедия дает человека в несчастии, вызывающего сожаление, а это развивает ненужную чувствительность в зрителе; комедия поощряет ту склонность к высмеиванию и легкому выпучиванию, к-рая становится потом общественной привычкой. В согласии с Платоном Аристотель определяет искусство как подражание природе. Но Платон делает отсюда вывод, что искусство ниже действительности, Аристотель же, наоборот, приписывает искусству высокую очищающую роль. Драматическая поэзия есть подражание действию людей, причем

люди могут изображаться или лучше в сравнении с существующими, или хуже их. В трагедии изображаются первые, т. е. лучшие, в комедии вторые — худшие. Трагедия — «подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной, посредством действия, а не рассказа, совершающее благодаря состраданию и страху очищение подобных аффектов» («катарсис»). Основной мотив греческой трагедии — страх перед роком, судьбой — по мысли Аристотеля должен иметь результатом не просто боязнь попасть в такое же положение, а моральное очищение от тех чувств, которые могут его вызвать. Таким образом трагический катарсис есть не страх перед грозящей реальной опасностью, а эстетическая радость нравственного облегчения, очищения страстей, осознание возможности стать выше их. «Украшенной речью» Аристотель называет стихотворный размер, пение и музыкальное сопровождение. Для разных частей трагедии эта «украшенность» может быть разной. Аристотель перечисляет шесть составных частей трагедии: идея, фабула, характеры, обстановка, словесное выражение и музыкальное сопровождение. Одним из основных принципов искусства Аристотель считает единство в многообразии: все части произведения должны образовать одно органическое и логическое целое. Трагедия должна давать одно законченное событие, но так, чтобы ни один момент действия не мог быть опущен или изменен без нарушения единства целого. Характеры должны удовлетворять четырем требованиям: должны быть благородными, подходящими к данному лицу и действиям его, правдоподобными и последовательными. Развязка должна последовательно вытекать из развития действия.

Римская д. — Основы римской Д. заложены были в так наз. фесценинах (от имени этрусского города Fescenium). Это народные стихи-шутки, которыми перебрасывались сельские жители на праздниках, устраиваемых после уборки хлеба и винограда. Они сперва высмеивали новобранцев, затем направлялись вообще против отдельных граждан. К ним примыкают шутливые солдатские песни, к-рые распевали римские солдаты в триумфальных процессиях своих полководцев.

Первые драматические представления на римской почве даны этрусскими актерами. Последние были согласно преданию вызваны в Рим по случаю моровой язвы: пляска актеров, как думали суеверные римляне, одна только могла умилостивить разгневанных богов и прекратить народное бедствие. Под влиянием этрусских актеров римская молодежь сама будто бы начала устраивать представления с пляской и музыкой. К ним она присоединила шутки в диалогической форме.

Таким образом создан первый драматический жанр — сатира (от латинского слова *satura* — смесь, блюдо, приготовленное из разной пищи). Впоследствии он соединился с ателланами (см.), народным сценическим фарсом, изображающим провинциальную жизнь. Когда зародились ателланы, не установлено. Известно лишь, что они представлялись римской молодежи, а не иноземными актерами — гистрионами. Ателланы под видом постоянных масок (дурака, простака — Макка, обжоры, болтуна — Букона, смешного, скупого, богатого и честолюбивого старика — Паппа и ученого шарлатана, невежды — Досена) выводили комические типы Кампаньи.

Д. как лит-ое произведение возникла в Риме в эпоху расцвета торгового капитала, распространившего свою мощь на весь бассейн Средиземного моря и привдевшего господствующие классы Рима к необходимости усвоения более развитой культуры покоренных народов. Этим объясняется увлечение эллинской образованностью, характерное для Римской империи III в. не только в кругах торгового капитала, но и среди нобилей — римских крупных землевладельцев, — которые пустились в торговые предприятия.

Под влиянием греков возник в Риме и театр, сохранивший все черты цирковых зрелищ, так широко практиковавшихся римскими правителями, между прочим и с целью отвлечь от себя революционный гнев поработанных народных масс. Представления театральные были больше похожи на пантомимы, балет и феерии. Если комедии пользовались любовью народа, то трагедии были достоянием образованных людей, к-рые их гл. обр. читали.

Первым римским драматургом был Ливий Андроник [III в. до христ. эры], военнопленный грек, родоначальник римской подражательной лит-ры. Он первый перевел ряд греческих трагедий и комедий. Под его влиянием римлянин Невий написал несколько комедий, в к-рых выступил против римской аристократии, за что был посажен в тюрьму. Невию же принадлежит ряд трагедий, являющихся однако рабским подражанием греческим образцам. Он был более самостоятелен в трагедиях на сюжеты из римской истории, в так наз. претекстатах (название это происходит от пурпурного плаща, к-рый носили представители римской государственной власти и юноши знатного рода — «*praetexta*»). Невия и принято считать основоположником римской Д. Претекстаты являются первыми историческими Д. в мировой лит-ре.

Наиболее значительными римскими трагиками были Энний, Пакувий и Акций. Энний проявляет уже большую самостоятельность в обработке греческих оригиналов. Из приемов построения монолога он предпочитает прием градации выражаемых в нем душевных движений. Особенно близки

Эпично философские идеи и психология страстей Еврипида. Пакувий не только подражает определенным греческим образцам (в особенности трагедиям Софокла), но уже самостоятельно применяет их принципы и технику к еще не оформленным эллинистическим мифам. На его творчестве сказались философские увлечения римлян. Акций значительно усовершенствовал технику трагедии. Элемент драматический значительно отстает в его произведениях элемент эпический. Он умеет показать различные страсти в живом действии.

Как ни подражательна в общем римская трагедия, она внесла в историю античной Д. и свои специфические черты, объясняющиеся условиями римской жизни вообще и римского театра в частности. Так роль хора, столь значительная в Д. демократических Афин, значительно сокращена у римлян. Не были восприняты ими и трилогический принцип и сатирическая Д. Своеобразной чертой римской трагедии был так наз. *canticum* — монолог, распевавшийся под аккомпанимент флейты (*canticum* — особенность и римской комедии).

Римские комедии были более самобытны, хотя здесь необходимо оговориться: наказание, которое понес Невий за осмеяние в своих комедиях аристократии, удерживало писателей от того, чтобы затрагивать какие-либо темы из римской общественной жизни. Запрещено было даже называть действующих лиц римскими именами. Больше того, персонажи римских комедий должны были появляться на сцене в греческой одежде, в коротком плаще *pallium* (отсюда название комедии из греческой жизни — *comoedia palliata*). Это ограничение прав драматургов не помешало однако расцвету самобытной римской комедии.

Наиболее крупный комедиограф республиканского Рима — Плавт (был в юности актером ателлан, затем режиссером), обрабатывая греческие комедии Менандра, вносил в них много буффонных элементов. Сквозь них просвечивала подлинная римская жизнь — быт и нравы эпохи. Эпоха Плавта имела очень много общих признаков с эпохой, изображаемой в комедиях Менандра. Это совпадение определялось однородными социальными факторами.

Подобно тому как греческая аристократия, современная Менандру, достигнув зенита своего могущества, начала терять его, и римская аристократия при Плавте начала клониться к своему закату. Чувствуя свою обреченность, деградирующая аристократия отдалась утонченным наслаждениям, разврату. Большую поэтому роль играли у Плавта, как и у Менандра, гетеры, жадные до денег жены, плуты-рабы, помогающие молодым людям из аристократии обдѣлывать свои любовные дела и тратить отцовское состояние, и т. п.

Плавт обрабатывал комедии Менандра, еще более Филемона, обычно прибегая к

приему, названному «смещением фабул» — включению в одну комедию сцен из др. комедий, написанных на разные сюжеты, но имеющих общие типы (напр. скупые, паразиты и т. д.). Чужие темы и сюжеты получили у Плавта национально-римский отпечаток особенно благодаря грубоватому, но образному и богатому языку римских низов, характерному для его комедий.

Кроме Плавта мастерами римской комедии считаются Цецилий и Теренций. Комедий Цецилия не сохранилось. Известно, что он был усердным подражателем и переводчиком новой аттической комедии. Теренций в своих комедиях в отличие от Плавта редко отстает от греческого оригинала, почему современники и прозвали его полу-Менандром. Если Плавт в свои произведения вносил много самобытного римского, чем особенно подкупал народную массу, то Теренций избегал этого. Он пользовался поэтому большей популярностью среди образованных людей своего времени. Комедии его отличаются большой стройностью композиции и тщательностью отделки яз. В эпоху Возрождения комедии Теренция считались классическими и по ним учились латинскому яз.

Во II в. *comoedia palliata* сменяется комедией тоги (*comoedia togata*: исполнители выходили в римской тоге), отражающей римскую жизнь в эпоху революционного аграрного движения, возглавляемого Гракхами. Лит-ра в этот период римской истории приобретает политическое значение. Она выражает оппозиционное настроение римской демократии. Появляется сатира (Луцилия), бичующая стоящую у власти аристократию, ее государственных деятелей, ее нравы. Это же содержание свойственно было и комедии тоги. Наиболее крупные представители ее — Титиний, Атта и Афроний — обрабатывают также сюжеты ателлан. Действующими лицами их являются ремесленники, суконщики, кузнецы и др. Вместо любовной интриги, характерной для комедий плаща, вводится бытовая анекдот.

В I в. до христ. эры расцветают чисто национальные разновидности римской комедии: ателланы и мимы. Лит-ую форму ателланам дал Помпоний. Он, так сказать, «урбанизировал» эти народные фарсы, созданные кампанийской деревней, перенес действие в город, ввел новые персонажи. Мимы напоминали по своему содержанию ателланы, изображая смешные стороны демократической части общества; кроме того они были увеселительными представлениями, в к-рых актеры (мимы) вместе с актрисами выступали в легких костюмах, а иногда совершенно обнаженные, подражая «всякой речи и движению или неприличным действиям, соединенным с сладострастием». То, что авторам мимов (наиболее известными из них были — Лабрий и Сир) покровительствовал сам Юлий Цезарь, определяет их социальное лицо. Мимы осуществляют характерный для поздней Римской империи переход от драмы как

художественной словесной формы к чисто зрелищным формам — пантомимам, сливающимся с цирковыми представлениями (бои гладиаторов, публичные казни и т. п.). О дальнейшей судьбе мимов — см. «Мимы», «Скоморохи».

В эпоху Нерона были созданы трагедии Сенеки. Содержание этих трагедий заимствовано из произведений Софокла и Еврипида. Они изобилуют философскими и нравственными рассуждениями и являются больше Д. для чтения, зато по форме весьма совершенны. Эта позднеримская трагедия еще в большей мере, чем антично-греческая, оказала влияние на оформление новой европейской Д. Ренессанса и классицизма. Напротив, хронологически более близкая, но экономически глубоко отличная эпоха становления и расцвета феодальной культуры (средние века) в своем драматическом творчестве исходит не от высоко развитой античной трагедии и комедии, но от типологически архаичной и примитивной формы культуровой мистерии (ср. «Восточная Д.») и спустившегося в крестьянскую среду мима (см.).

Э. Лукин

СРЕДНЕВЕКОВАЯ Д. — Наиболее богато представленной в лит.-ых памятниках и развитой формой драматического творчества зап.-европейского средневековья является литургическое действо и вырастающие из него драматические жанры. Отсюда — часто встречающееся определение средневековой Д. в целом, как созданного церковью в своих целях орудия христианской пропаганды, символического выражения католической догмы. Эту концепцию средневековой (не шуточной) Д. мы находим не только в старой лит.-ре вопроса, но и в новейших подводящих итоги исследованию обзорах. Литургическое действо, по словам Штаммлера (статья в «Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte», 1925/26), вырастает из «стремления все снова повторять в четких символах и запечатлеть в верующей массе спасительные истины христианства» (1). В действительности однако развитие средневековой Д. представляется значительно более сложным. Прежде всего, история литургического действия не покрывает всей драматической продукции средневековья. За ее пределами остается, с одной стороны, такое своеобразное явление, как лит.-ая Д. (Lesedrama) X в. — подражания Теренцию Гротескиты Гандерсгеймской, представляющие интересный пример ассимиляции господствующим сословием — аристократически-клерикальной верхушкой — форм римской комедии для задач христианской пропаганды, хотя, правда, и не оказавшие непосредственного влияния на дальнейшее развитие средневекового театра. С другой стороны, эволюция диалогических форм в средневековой литературе и появление таких произведений, как драматизованная пастораль и «Jeu de Robin et Marion» «горбуна из Арраса» [XIII в.], свидетельствует

о «светских» и даже «куртуазных» источниках творчества буржуазных поэтических объединений того времени (ру), сыгравших в то же время видную роль в позднейшем развитии литургических жанров. Наконец такие явления, как монологические и диалогические фаблю, представляющие первый шаг к их позднейшей драматизации [«De clerico et puella» (XIII в.), «Le garçon et l'Aveugle» (XIII в.)], как позднейшее оформление карнавальных игр (Fastnachtspiele), указывают на сосуществование с литургическим действием



Сцена из миракля, представленного в 1547

о скоморошеского действия, наследия «языческого» мима, оказавшего существенное влияние на введение комического элемента в литургическую Д. и его дальнейшее развитие. Правда, драматическая продукция этого типа представлена лишь в случайных, редких и сравнительно поздних памятниках; но отсутствие записи является здесь вполне естественным, поскольку скоморошеским действием обслуживались преимущественно общественные группы, оставшиеся за пределами письменной культуры. С другой стороны, вряд ли приходится сомневаться, что для своего успеха церкви приходилось учитывать «социальный заказ» этих групп, причем значение этого «заказа» усиливалось по мере того, как литургическое действо отходило от алтаря к паперти, а с паперти переходило на площадь. К тому же ни одно из сословий средневековья — и прежде всего клирики — не представляло собою однородной, сплоченной общности экономических интересов, общественной группы: интересы сословия, верхи которого являлись

феодальными сеньерами — князьями церкви (отображением их националистических тенденций к независимости является напр. *Ludus de Antechristo*), а низы образовали одну из основных частей средневекового люмпенпролетариата, расхворались весьма далеко; и расхождение их усиливалось по мере распада феодального общества, роста городов и развития торгового капитала: интересы городского духовенства были ближе к интересам горожанина-купца, чем вагантик-клирика. В этом отношении показательно напр., как в «паломнических поэмах» средневековья — поэмах, прославляющих, в целях привлечения паломников, какой-либо местный религиозный центр — восхваление святынь часто соединяется с восхвалением самого города, его хороших дорог, его богатых лавок и обходительных купцов. Неудивительно поэтому, что в развитии литургического действия можно отметить все более усиливающееся отображение интересов и настроений третьего сословия, преимущественно городской его части, и что развитие это завершается в начале реформационных битв использованием третьим сословием наследия литургической драмы как орудия борьбы с церковью.

Истоки литургического действия бесспорно связаны с театрализацией церковной службы в чисто культовых целях (о влиянии здесь восточных мистических действий через культы восточных церквей — египетских, сирийской, греческой см. «Мистерия»). Определяющими здесь явились два момента: обогащение церковной службы как зрелища созданием специфических декоративных установок (ясли на Рождество, гроб на Пасху) и введение диалогических форм в исполнение евангельского текста (так наз. *р е с п о н с о р и и*, распределяющие пение текста между двумя полухорами или священником и общиной, и возникающие в *Х в т р о п и я*, перефразирующие текст при повторении той же мелодии). При перенесении исполнения текста на участников зрелищной установки (клириков, мимирующих пастухов у яслей или жем-мироносиц и ангела у гроба) создавалась простейшая форма литургического действия. Дальнейшее развитие сюжетики литургического действия, постепенно перерастающего в религиозную Д., достигается прежде всего компиляцией наиболее легко драматизируемых эпизодов Евангелия. Так в рождественском действе к эпизоду поклонения пастухов присоединяется выход повивальных бабок (согласно средневековой традиции, — свидетельниц девственности богородицы), беседа Марии и Иосифа, пестующих младенца, эпизод поклонения волхвов (первоначально представлявшийся отдельно в праздник крещения — 6 января), в свою очередь обогащенный эпизодами Ирода, избияния младенцев, плача Рахили (символизирующей осиротевших матерей) и бегства в Египет. В пасхальном действе эпизоды жем-мироносиц и ангела

комбинируются с эпизодом бегства апостолов Петра и Иоанна к гробу, эпизодом Марии Магдалины, выходами Пилата, иудеев и стражников, наконец со сценами нисхожденья в ад и драматизацией самого акта распятия.

К драматизации евангельской фабулы присоединяется затем драматизация эпизодов Библии, трактованных церковной традицией как своего рода оролог к евангельским сценам (соворенне мира, восстание сатаны и грехопадение), а также драматизация легендарного материала, в частности легенд о пришествии антихриста. Дальнейшее развитие религиозной Д. после отделения ее от церковной службы характеризуется все более реалистической трактовкой, расширением комического и сатирического элемента и дифференциацией драматических жанров. Реалистическая трактовка выражается прежде всего в постепенном отказе от культового латинского яз., доступного только клирикам, и в переходе на народный язык (в первой половине XII в. во Франции, на переломе XII—XIII вв. в Германии); культовый яз. ограничивается лишь вводимыми в текст церковными песнопениями, тогда как все речи действующих лиц ведутся на народном яз.: в сохранившихся текстах отражены все этапы этого развития — чисто латинские, латинско-народные и чисто народные религиозные Д.

Далее, реалистическая трактовка сказывается во все более богатом бытовом материале, вводимом в оформление религиозного сюжета: во французских м и р а к л я х XIV в., в немецких «Страстях» XV в. на сцену добросовестно переносятся во всех ее деталях бытовая обстановка современного горожанина; сцена напр. распятия в немецких мистериях повторяет со всеми подробностями публичный казнь XV в., св. Иосиф в староанглийской мистерии, собираясь бежать в Египет, ворчит на жену и с бережной нежностью укладывает «свой малый струмент» — точный образ английского ремесленника.

Если церковь и налагала запрет на слишком вольную трактовку главных действующих лиц евангельской фабулы, то все же в ней оставалось достаточно персонажей и эпизодов, дававших место комическому элементу. Ирод и Пилат, иудей и стражники, даже пастухи, апостолы (бег апостолов на перегонки у «гроба господня») и св. Иосиф (воркотня и перебранка с девою Марией) и, в особенности, дьявол и его слуги представляли достаточный материал для комики; характерно (осуществлявшееся уже очень рано) введение в фабулу специальных комических эпизодов, как например в рождественском действе сцены потасовки между пастухами (сцена Мака в вудкирской мистерии) или покупки жем-мироносицами мира у прощрыливого

торговца в пасхальном действе (излюбленная в немецких мистериях *Krämerszene*). По мере развития религиозной драмы эти сцены, разрабатываемые в манере фаблю (*см.*), приобретают все больший удельный вес, обособляясь в конце концов в самостоятельные комические пьесы.

Если, как указывалось выше, появление первых светских пьес совпадает с первыми выступлениями поэтов третьего сословия (диалоги Рютбёфа, «jeux» Адама де ла Галль), то дальнейшая дифференциация драматических жанров средневековья совпадает с началом расцвета городской культуры торгового капитала. Это усвоение и развитие новым сословием форм чуждой, уже отмирающей культуры наблюдается почти во всех областях литературного творчества, — ср. напр. пышный расцвет религиозной лирики в те же эпохи: в своей борьбе с непосредственным врагом — феодальной аристократией — горожанин, культурно еще слишком слабый, охотно прибегает к наиболее импонирующим ему формам старой, во многом враждебной рыцарству словесной культуры — культуры духовенства.

Большая религиозная Д. в XV в. повсеместно становится достоянием организаций города — цехов, гильдий и т. п. организаций (иногда, как в Париже, создававшихся специально для театральных постановок), к-рые одни только и могли — при постепенном оскудении монастырей — окупать дорогостоящие постановки. Этот переход, окончательно выводящий большую религиозную Д. на площадь города и передающий исполнение ее ролей горожанам (за клириками сохранялись роли наиболее почитаемых действующих лиц — Христа, Марии — или, по большей части, только режиссура), вносит новые характерные черты в оформление самой драмы: усложнение и декоративного и сценического оформления — это столь типичное для расцвета культуры торгового капитала тяготение к роскоши, нагромождение бесконечного множества деталей, порой напоминающего искусство Барокко, и наконец использование массы; число действующих лиц возрастает до нескольких сот, а введение массовых сцен позволяет достигать прежде неизвестных эффектов. Возрастает и реализм трактовки, тематика зачастую принимает светский характер («Осада Орлеана», около 1429, популяризация в драме куртуазной тематики — «Разрушение Трои» Жака Миллэ, 1450 — 1452). Подробнее о большой религиозной драме — *см.* «Мистерия».

Малая форма религиозной Д. с ее ярко бытовой окраской, созданная уже за пределами церкви, в буржуазных поэтических объединениях (*ricu*) богатых городов Франции, — миракль (*см.*) — уступает в дальнейшем место зародившейся с ней одновременно аллегорически-дидактической моралитэ, дающей (наряду с традиционной

библейской тематикой) больший простор для светской тематики — практической морали, правил поведения (в «Осуждении пиршества» напр. фигурируют персонафикации не только болезней, но и лечебных средств, вплоть до «Кровопускания» и «Клистира»), иногда даже чисто бытовых сцен, и вместе с тем легко превращаемой в орудие политической сатиры и религиозной борьбы. Об общих причинах расцвета этого дидактически-аллегорического жанра, формы к-рого усваиваются частично и Д. гуманистов — *см.* «Моралитэ», «Дидактическая лит-ра».

Аллегорически-дидактический характер носят и другие формы светской Д., достигающей в эту эпоху полного развития и частью выделяющейся из комических интерлюдий литургических Д., частью продолжающей мало засвидетельствованную в памятниках, но все же существовавшую традицию (ср. сказанное выше о светской Д. XIII в. — в «*Jeu de la feuillie*» Адама де ла Галль мы имеем напр. прообраз с о т и). Таковы: во Франции — с о т и (*см.*) — сатирический жанр, от пародии церковной службы переходящий к политической и социальной сатире, и ф а р с (*см.*) — от латинского «*farsa*» — «начинка», т. е. интерлюдия серьезной Д., — в к-ром третье сословие впервые создает с в о ю бытовую и социальную комедию и к-рый продолжает бытовать до XVII в., оказывая влияние и на лит-ую комедию классицизма. Параллель этим жанрам (а также и аллегорической моралитэ) образует немецкий *Fastnachtspiel*, получающий лит-ое оформление у мейстерзингеров XV — XVI вв., в том числе у Ганса Сакса.

Предел развитию средневековой серьезной Д. полагается отнюдь не началом реформации, как это рисуется в старых историях лит-ры. Напротив, протестанты делают ряд попыток использовать в своих целях даже большую религиозную Д. (протестантская немецкая мистерия врача Jakob Ruef, английские протестантские мистерии, составленные по заказу Кромвеля John Bale), тогда как аллегорически-дидактические малые жанры становятся излюбленным орудием в возгоревшейся борьбе. Предел развития средневековой Д. полагается усвоением Ренессансом и реформацией форм античной трагедии, окончательно укрепляющихся в Д. классицизма. Мистерия, подвергающаяся запрету со стороны не только протестантских, но и католических властей, используется в качестве педагогического орудия в школе (*см.* «Драма школьная»), спускается в свои закиточного крестьянства, где продолжает бытовать до XIX в. (*см.* «Драма народная»); более стойкими оказываются малые аллегорически-дидактические жанры, оказывающие влияние (как уже указывалось выше) и на творчество гуманистов.

Д. РЕНЕССАНСА. — Основные формы Д. Ренессанса складываются гл. обр. в Италии, к-рая раньше других стран Европы вступает на путь капиталистического развития. В Италии уже в XIII в. почти повсеместно феодализм побежден торгово-капиталом, расцвет к-рого определяет ее культуру в течение XIII—XVI вв. Одним из проявлений успехов новой буржуазной культуры является значительный размах гуманистического движения (см. «Гуманисты»), накладывающего свой отпечаток на итальянское



Вид сцены итальянского театра XVII века

искусство указанного периода. Наряду с гуманистической философией, наукой, поэзией в эпоху Ренессанса большим влиянием пользуется также гуманистическая Д. (так наз. «ученая драма»), некоторыми своими сторонами соприкасающаяся со школьной Д. и комедией масок (см. *ниже*). «Ученая» Д. является следствием возрождения интереса к античной Д. и театру, воспринимаемых в их латинском разрезе — в комедии (Плавт и Теренций) и в трагедии (Сенека). Ее создатели — гуманисты — идеологи нового буржуазного общества эпохи торгового капитала. В борьбе с традициями феодальной, развивавшейся на почве натурального хозяйства культуры буржуазия Ренессанса в лице этих своих передовых представителей обращается к античному искусству — искусству эпохи развитого денежного хозяйства. Ориентируясь на античную философскую и художественную мысль, итальянская буржуазия XV—XVI вв. получает возможность наиболее быстрого преодоления религиозно-аскетической идеологии средневековья. Гуманистическая Д. и является в значительной мере этим орудием борьбы восходящей буржуазии с враждебной ей старой культурой феодально-церковного общества. Отсюда — антиклерикальные тенденции ряда гуманистических комедий, мотив торжествующей земной любви и т. п. Первой гуманистической трагедией

итальянского Ренессанса считается «Софониба» [1515] Триссино, написанная по правилам античной драматургической техники и открывающая собою эпоху европейской классической трагедии. По следам Триссино пошли не только итальянские драматурги XVI и XVII вв. («Rosmunda» Ручеллаи —вольная обработка «Антигоны» Софокла, — «Tullia» Мартелли, «Orazia» Аретино и др.), но и приверженцы классической поэтики других европейских стран. Трагедия Триссино характеризуется бедностью сценического действия, заменяемого диалогами и рассказами — черты, переходящие к французской классической трагедии XVII в.

Особого развития в эпоху Ренессанса достигает итальянская ученая комедия, которая развивается по двум направлениям — в одном случае это так наз. неолатинская комедия, или собственно «ученая комедия» (*commedia erudita*), характеризующаяся подражанием латинским образцам как в области драматургической, так и сценической структуры (5 актов, единства места и времени, пролог и пр.). Авторы неолатинских комедий заимствуют у римских комедиографов традиционные фигуры, вроде *comicus senex* (комического старика), паразита, слуги, движущего интригу, хвастливого воина и пр., а также излюбленные древними ситуации, более или менее точное воспроизведение которых они ставят себе в заслугу.

Другой вид ученой комедии — это комедия новеллистическая, которая, заимствуя у латинской комедии ее внешнюю форму, берет сюжеты из итальянской повествовательной лит-ры. Так Аретино драматизует в своей комедии «Философ» новеллу Бокаччо об Андриуччо. Однако не всегда ученая комедия, содержание к-рой почти неизменно сводится к любовной интриге, восходит к каким-либо определенным источникам. Часто авторы черпают сюжеты из действительной жизни, и в таком случае ученая комедия перерастает в комедию бытовую. Первым крупнейшим драматургом-комедиографом итальянского Возрождения был Ариосто. Начав «Сундучной комедией» [1508], он написал ряд произведений этого жанра, из к-рых особенно любопытны неоконченная «Сводня» [1529], отображающая жизнь Феррарского университета и его студентов, и «Вызыватель мертвых» (Ариосто высмеивает здесь веру в магию). Одновременно с Ариосто писали Биббiena и Макиавелли. Первый создал замечательную комедию «Каландрия», представленную во время урбинского карнавала в 1513, к-рая основана на сходстве двух близнецов (ср. «Менехмы» Плавта), а т. к. близнецы — мальчик и девочка, то некоторые положения комедии получают двусмысленный эротический характер. Макиавелли — автор наиболее совершенной комедии эпохи итальянского Возрождения «Мандрагора» [1513]: в ней черты чистого комизма сочетаются с элементами

антиклерикальной сатиры (образ сребролюбца и лицемера монаха фра Тимотео, способного на все, для к-рого религия — лишь средство к личному обогащению. Фра Тимотео — прообраз мольеровского Тартюфа). «Мандрагора», знаменующая высший расцвет буржуазной итальянской Д. эпохи Ренессанса, пользовалась исключительным успехом. Успех сопутствовал ей даже при дворе Льва X, где сам папа и кардиналы рукоплескали похождениям фра Тимотео — любопытный штрих, характеризующий умонастроение верхов церковной иерархии накануне реформации. Особое место в истории итальянской Д. XVI века занимают комедии Пьетро Аретино. Они почти не связаны с традициями античной литературы, и это обстоятельство отодвигает их на периферию гуманистической Д. Комедии Аретино, весьма слабые в отношении драматургического построения, интересны в качестве произведений, воспроизводящих быт тогдашней Италии, вернее, темные стороны этого быта. Вращавшийся в течение всей своей необычной жизни в среде аферистов, куртизанок, разного рода искателей приключений, Аретино делает этих представителей «полусвета» героями своих комедий; он дает своим персонажам мастерскую характеристику, создает галерею типов, великолепных в своей законченности и нештампованности. Однако Аретино не нашел последователей. Бытовая комедия не получила дальнейшего развития. Сторонники классической поэтики продолжали сосредоточивать все свое внимание на подражании Плавту и Теренцию: напр. Триссино, опубликовавший в 1548 комедию «Близнецы», близкую к «Менехмам» Плавта.

Необходимо упомянуть еще о возникающей в Италии XVI в. пастушеской Д.; она весьма быстро распространилась по Европе и стала необычайно модной в эпоху Барокко и Рококо. Названный драматический вид, так же как гуманистическая Д., связан с изучением классической лит-ры, в данном случае буколической поэзии, к-рая со времен Бокаччо пользовалась в Италии большой симпатией. Буколические стихотворения, написанные обычно в диалогической форме, образуют зачаточную форму пастушеской Д. Развиваясь, эти стихотворения Д. начинают фигурировать в программе празднеств, даваемых при дворах итальянских нобилей, то в качестве интермедий, то в качестве основных пьес. Содержанием этих пьес (действующими лицами в них выступают обычно пастухи и пастушки, нимфы, фавны, силены, в к-рых также значительная роль отведена аллегорическим персонажам) является история любви, напр. пастуха к нимфе, проходящая ряд перипетий и обычно благополучно разрешаемая. Лирическая природа пастушеской Д. постоянно обнаруживается в ряде монологов, играющих роль небольших монодрам. Крупнейшие явления этой области в итальянской лит-ре —

«Аминта» Торквато Тассо (см.) и «Верный пастух» Гварини (см.). В эпоху Барокко пастушеская драма трансформируется в оперу, усложненную большим числом балетных номеров.

Если на раннем этапе своего развития пастушеская Д. еще весьма близка гуманистической Д., то в дальнейшем она становится как бы отрицанием этой последней. Она перестает выражать ту напряженность чувств и страстей, которая характеризует лит-ру буржуазного Ренессанса. Пастухи и



Сцена из оперы Метастазо «Семирамида»

пастушки, выступающие в пасторалях, лишены глубокого переживаний. Они — дети отвыкнутого от борьбы, пресыщенного наслаждениями общества. В них нетрудно узнать придворных, дворян, либо буржуа, увлеченных блеском аристократической культуры.

Наряду с гуманистической «ученой» Д. в Италии XVI и XVII вв. чрезвычайно успешным начинают пользоваться так наз. комедии масок — *commedia dell'arte* (см.). В середине XVI в. мы уже видим ставшие традиционными маски *commedia dell'arte* — Панталоне, Бригелла, Арлекин и доктор, на юге Италии варьировавшиеся в неаполитанский квартал масок — Пульчинелла, Скорамучча, Тарталья и Кавиелло. Вокруг этих основных масок группируется еще много других местных масок и вариантов их. Комедия масок сначала пыталась приспособить

гуманистические подражания античной комедии к народным вкусам, т. е. была особой ветвью писанной комедии, но вскоре она переходит к импровизации. Сюжет писался только в виде сценария с указанием порядка следования сцен, а самый текст импровизировался актерами. Конечно полной импровизации здесь не было, все заранее репетировалось, так что в основном ход действия был предусмотрен, и только в этих рамках допускалась уже воля текста. *Commedia dell'arte* оказала большое влияние и на литературную Д. (напр. Мольера). Постепенно она становится модной среди высших кругов, к-рых привлекали ее безыдейность, ее чисто внешняя занимательность, отсутствие в ней элементов социальной сатиры. *Commedia dell'arte* делается непременным атрибутом придворных театров, попадая даже в Россию [первая половина XVIII века]. Именно в этой якобы отвлеченной, сказочной и безобидной фантастике (в действительности имевшей вполне определенную социальную направленность) и заключается привлекательность этой формы для такого крупного художника упадочной аристократии, каким является венецианец Гоцци (*см.*), пытавшийся оживить *commedia dell'arte* еще в конце XVIII в. Протест против форм *commedia dell'arte* в самой Италии возникает в среде промышленной буржуазии, стремящейся превратить театр в трибуну для защиты своих интересов. Так возникает итальянская комедия нравов, отрицающая сюжеттику *commedia dell'arte*, но широко пользующаяся ее типажем и приемами. Крупнейшим представителем этой комедии нравов был Гольдони. В. П.

ОТ ВОЗРОЖДЕНИЯ К КЛАССИЦИЗМУ.— Конец Ренессанса является уже началом нового периода в истории зап.-европейской Д. Постепенно совершается переход к стилю классицизма. В странах с экономически мощной аристократией и дворянством возникают и развиваются переходные формы, часто высокохудожественные, выражающие нарастание классовых противоречий и неустойчивость положения аристократии, остро ощущаемую ею и примыкающими к ней социальными группами. Начинается период, в искусствоведении давно названный эпохой Барокко (*см.*). Развивается искусство, полное противоречий, антитечных устремлений. Художественное творчество определяется борьбой, синтезом, а подчас и компромиссом феодально-клерикальной и буржуазно-секуляризационной традиций.

Начало этого периода в истории западноевропейского театра и Д. характеризуется переходом от сохранившихся еще в ряде стран мистерально-площадных форм драматического искусства к лит-ому театру. Эти переходные формы — английская Д. эпохи Елизаветы и испанская — Кальдерона, Лопе де Вега и др.

ЕЛИЗАВЕТСКАЯ Д. — В истории английской драмы этот период приблизительно

начинается с 80 — 90-х гг. XVI в. и заканчивается в 20-х гг. XVII в.

Елизаветинская драма связана с именем Шекспира, который однако не возвышался одиноко над своими ближайшими предшественниками и современниками, но создавал свои произведения в окружении других выдающихся драматургов; некоторые из них являются наряду с ним первоклассными мастерами.

Эпоха Шекспира — одна из эпох высшего подъема драматического творчества. Причину этого расцвета, корни своеобразного стиля этого творчества, единого во всем своем многообразии, надо искать в социально-политической истории Англии того времени.

Обычно объясняют высокое развитие английской Д. в эпоху Елизаветы, как и современной ей английской культуры вообще, подъемом национального самосознания, обусловленного ростом политической и экономической мощи страны. Действительно, при Елизавете окончательно укрепилось созданное при ее предшественниках национальное государство; Англия побеждает свою могучую соперницу на морях — Испанию, становится мировой державой. Быстро растет торговля и развивается промышленность. Но открывая перспективы, расширяя кругозор не только умущих, но и так наз. «низших» классов английского общества конца XVI века, консолидируя чувство и сознание государственного единства, это возвышение Англии, связанное с ростом обмена, принимавшего уже мировой характер, с развитием денежного хозяйства, чрезвычайно способствовало ее социальному расслоению. Обострялись классовые противоречия, классовая борьба, к-рая достигла своего апогея несколько десятилетий спустя, во время первой английской революции.

В эпоху Елизаветы уже даны ее предпосылки. Царствованием Елизаветы заканчивается эпоха Тюдоров [1485 — 1603], представляющая собой период борьбы с феодализмом и становления торгового капитализма. Династия Тюдоров — это по существу династия королей буржуазии и обуржуазивающегося дворянства, проводившая до известного предела политику развивавшегося капитализма и связанной с ним религиозной реформации, бросавшей вызов феодально-клерикальному Риму. Рушатся основы феодально-крестьянской Англии. Еще при Генрихе VIII начался благодаря росту шерстяной промышленности, переход от хлебопашества как основной формы хозяйства к овцеводству, захват «огораживанье» помещиками общинных лугов, разрушение и экспроприация крестьянских хозяйств. В связи с этим процессом возвышается класс предпринимателей, торговцев и промышленников, арендовавший и скупавший помещичьи земли, растет в этот век меновых по преимуществу отношений

зависимость дворянства от рынка, следовательно и от денег.

При таком темпе развития товарно-денежного хозяйства Англия сравнительно скоро изживает и тот период абсолютизма, который политически ему соответствовал. Уже во второй половине елизаветинского царствования буржуазия становится в парламентскую оппозицию королевской власти. Все острее и острее ставится вопрос о социальной и политической гегемонии, на к-рую заявляет энергично свои притязания восходящий класс буржуазии, вырабатывающий в противовес дворянству и свою идеологию — пуританизм — морально-религиозное освящение накопления и утверждение тех этических норм — воздержание, бережливость, — к-рые способствуют приобретательству.

В этих противоречиях английской общест-венности рождаются и первые постоянные театры в Англии. Вместе с ростом городов и особенно Лондона возрастает тяга к развлечениям. Если мы учтем лишь внешние отношения шекспировского театра к разным общественным группам своего времени, то поймем, что он находился в самом центре социальной борьбы.

В 1576 в Лондоне было построено первое театральное здание. И вот тут вокруг театра завязывается борьба, отражающая политическое положение вещей. Городской совет общин Лондона в силу своей муниципальной власти запрещает реализовать патент на театр в черте города. Мотивирует он это опасностью заразы, которую представляет театр как место большого скопления народа, а также возможностью нарушения общественной тишины и порядка. И театры вынуждены строиться не в самом городе (City), а за городской чертой, на восточном берегу Темзы. В ответ на покровительство, оказываемое театру аристократией, пуритански настроенная буржуазия в лице городских властей ожесточенно преследует театр, признавая его источником всякого порока и разврата, а актера — богомерзким существом. Театру приходится отчаянно бороться за свое существование. Он становится ареной классовой борьбы в прямом смысле слова. Пуританской культуре «накопления» он самим своим существованием противопоставляет дворянскую культуру «траты» денег и времени, равноценного деньгам. Но и по самому существу своей деятельности он противопоставляет буржуазному аскетизму — аристократический эпикуреизм, религия долга — поэзию страсти, смиренности перед религиозными и нравственными нормами — своеволие личности, ищущей власти и наслаждений, сосредоточенной молитве — игру и рассеяние, упорному собиранию духовных и материальных сил — их растрату, даже культ расточительства. Аристократическая культура вспыхнула в елизаветинской Д. со всей яркостью последних огней, и эта вспышка обостряла ненависть

пуритан к аристократии. Но и помимо того: елизаветинский театр не только в общекультурном смысле, но и по своим политическим тенденциям был глубоко враждебен пуританству. Елизаветинская Д. в своей преобладающей части была создана литературной богемой, по самой своей природе уже враждебной морализирующей буржуазии. Эта богема была в значительнейшей своей части аристократической, состояла из деклассирующихся дворян, вынужденных искать заработка и помнивших лучшие времена, и из примыкавших к ним отщепенцев из других классов, в особенности



Театр «Лебедь» в Лондоне (по рисунку де Витта, 1596)

из разоренных процессом капитализации страны ремесленно-цеховых групп. Неудивительно, что эта лит-ая богема в торжестве пуританской буржуазии видит свою гибель и страстно отрицает ее притязания, изменение общественных отношений, — причину всех своих бед. Незыблемость общественной иерархии — вот социальная философия елизаветинской Д. Существующие формы подчинения низшего высшему возводятся в закон природы и в божественную заповедь (Шекспир: «Кориолян», вторая часть трилогии «Генрих VI»; Бэн-Джонсон: «Алхимик» и т. д.). Этот взгляд составлял традицию класса, к которому тяготела елизаветинская драма класса, до тех пор господствовавшего, вынесшего из средневековья оправдание и утверждение своей власти и пытающегося в Д. дать этой уже поколебленной традиции новый блеск, новую силу. В этом социальная функция елизаветинской драмы. Аристократическая, консервативная идеология противопоставляется быстро революционирующейся буржуазной. Ее носители возводятся на пьедестал, лишь

они допускаются в трагедию, больше того, лишь они — личности. Повышенное чувство индивидуальности, характерное для эпохи, выражается в Д. в борьбе аристократии и плебса. Это всегда конфликт личности с безличной толпой, смысл жизни к-рой — в подчинении ее аристократии как совокупности сильных и ярких индивидуальностей. Аристократия — Просперо, благородный мудрец, масса — многоголовый Калибан («Буря» Шекспира).

Буржуазия, к-рая отделилась от массы и стала оспаривать у аристократии право на господство, редко падала в елизаветинской Д. Так наз. поэтическая справедливость совершается гл. обр. за счет буржуа. Не привилегированные, а буржуа кажутся сурово. Границы между классами строго охраняются. Так напр. брак между лицами неравного происхождения возможен только при условии личного вмешательства короля («Конец венчает дело» Шекспира, «Векфильдский полевой сторож» Грина). Часто затруднение разрешается иалюбленным приемом узнавания: в мнимой горничной, мещанке и т. п. узнают девушку знатного происхождения («Откуп» Мессанджера и т. п.).

Если аристократическая идеология и преобладает в елизаветинской Д., то обращается она столько же к аристократам, сколько к массе. Она популярна. Один из драматургов эпохи справедливо заметил о елизаветинском театре, что «последний рабочий, прокопченный табачным дымом, имеет здесь такое же право, как раздуженный придворный, извозчик — такой же голос, как и критик». Создание лит-ой богемы, — элементы к-рой в процессе своей деклассации узнали массу, многому научились у нее и были заинтересованы в ее одобрении не менее, чем в одобрении аристократов, — елизаветинский театр резко отличается от придворно-кастового театра французского классицизма. Демократизму форм шекспировского театра способствовало и то обстоятельство, что покровительствовавшая ему аристократия пыталась использовать театр как орудие пропаганды в борьбе за массу, стремясь направить ее как против пуританской буржуазии, так и абсолютизма Елизаветы, вызывавшего недовольство старой родовой знати (ср. «Ричард II» Шекспира: в этом произведении выражены взгляды оппозиционной магнатской группы Эссекса, безуспешно пытавшейся свергнуть Елизавету). Аристократические тенденции драматурга еще не могли оттолкнуть эту массу. До классового самосознания мелкий английский ремесленник, подмастерье, матрос и т. п. еще не поднялись, но национальное самосознание, национализм, патриотизм, к-рыми была проникнута елизаветинская драматургия, вызывали их сочувствие. Если же прибавить к этому еще и чрезвычайно умелое приспособление драматурга к вкусам массы, — введение сцен

специально для партера, широкое использование доступных ей, ею же созданных форм, — то успех елизаветинской Д. у массового зрителя станет понятным.

По своей художественной структуре елизаветинская Д. — это, по преимуществу, народная Д., выросшая из таких элементов, как средневековые мистерии и моралитэ. Эти элементы оказались сильнее искусственно культивировавшихся античных, главным образом римских образцов, по к-рым строилась академическо-придворная Д., также развивавшаяся в Англии, но не имевшая ни того значения, ни того успеха даже в придворных кругах, как Д. народная. Знаменитые мистерии в Ковентри пользуются успехом еще в конце XVI в. Насколько живуче было моралитэ (см.), можно судить по тому, что еще в 1601 при дворе Елизаветы представлено было «Состязание между бережливостью и скупостью».

Эти старинные формы драматического творчества связаны, особенно в Англии, с народной жизнью. В целях наглядности в мистерии вводится ряд бытовых эпизодов. Заимствованные из Библии персонажи превращены в типичных англичан (см. раздел «Средневековая драма»). Д. елизаветинцев усваивает этот национально-реалистический характер мистерий. Все чужое она превращает в свое, английское, изображенное чрезвычайно правдиво (ср. две редакции пьесы Бан-Джонсона «У каждого свои причуды»: изменено место действия, вместо Флоренции — Лондон, но персонажи изменили только внешность и имена, по существу они — все те же). Она заимствует из мистерий целый ряд приемов, близких массовому зрителю. От мистерий и такие существеннейшие черты шекспировской Д., как смешение комического с трагическим, обильные вставные эпизоды, настолько часто нарушающих целостность драмы, что они образуют параллельное действие. От мистерий же деление не на акты, а на сцены, различные по времени и месту. Как и авторы мистерий, драматурги шекспировской эпохи имели в виду аудиторию, чуждую теоретического подхода к театру, ищущую лишь сильных непосредственных впечатлений. Как и средневековому зрителю, англичанину времен Шекспира нужно грандиозное, а не соразмерное. Число действующих лиц достигает иногда у Шекспира 45, в среднем на пьесу оно равно 24, между тем как наибольшее среднее число персонажей во французской классической трагедии не превышает 11 на пьесу. Этим же стремлением к эффекту любой ценой объясняются и черты грубого натурализма в изображении преступления и страдания, также перенесенные в Д. из мистерий. На сцене совершаются убийства, льется в изобилии кровь, выкальваются или выжигаются глаза и т. д.

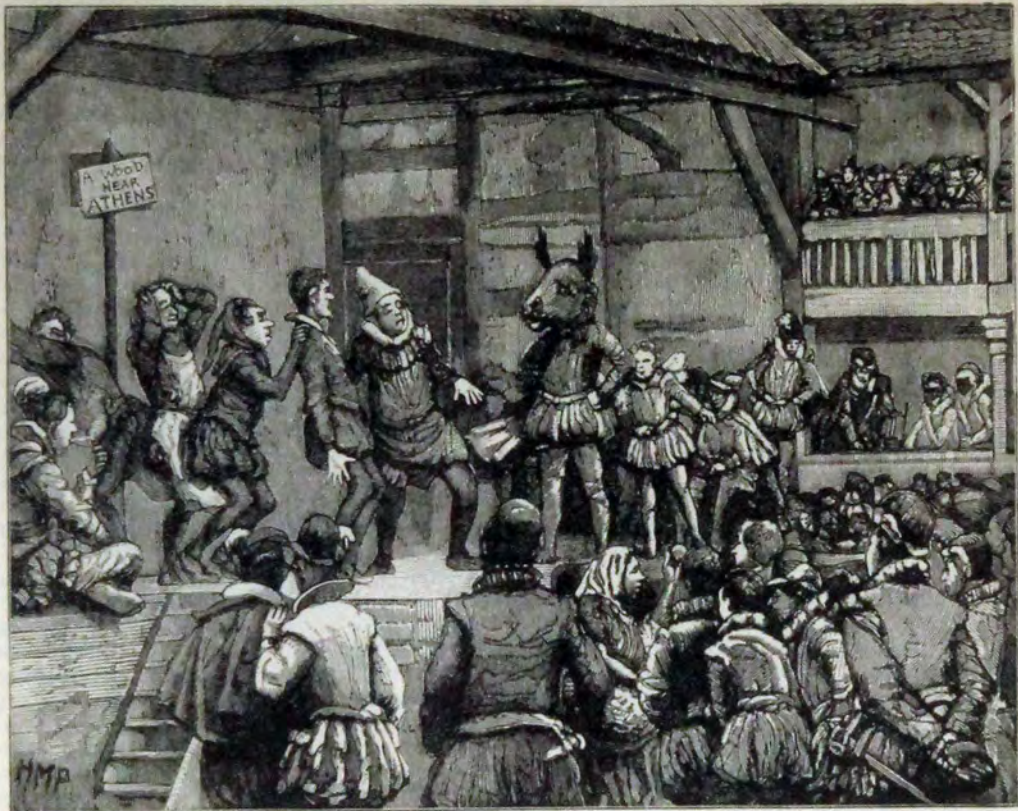
Использование другого старинного жанра — моралитэ — облегчалось тем, что постепенно элемент аллегории вытеснялся из

него конкретными образами. Сильный толчок этой конкретизации дала реформация; благодаря последней в моралитэ, где господствовали лишь отвлеченные олицетворения пороков и добродетелей, появляются такие фигуры, как папа, Лютер, английские короли и т. п.

Если мистерии ограничивали творческое воображение своих авторов священным сюжетом, допуская вольности лишь в деталях, то моралитэ не стесняло их [в выборе

удерживаются иногда даже такие аллегорические фигуры, как Глупость, Добродетель и т. п. Один из наиболее излюбленных шекспировских образов — шут — ведет свое происхождение от «Порока» английских моралитэ.

Процессу развития этого средневекового жанра в бытовую комедию нового времени способствует в XVI в. связанная с моралитэ интерлюдия (см. «Интермедия»), которая становится у Джона Гейвуда [1497 — около



Сцена из «Сна в летнюю ночь» в театре эпохи Шекспира

сюжета и его разработке. Когда же в моралитэ начали проникать живые лица, то в нем были сделаны первые попытки изображения характеров. С моралитэ связана и такая черта елизаветинской драмы, как связь с современностью, с ее бытом и проблемами.

Откликаясь на злободневные политические и религиозные интересы, моралитэ эпохи реформации стало разрабатывать также и исторический материал, поскольку им можно было подтвердить ту или иную тенденцию. Так Бэль в целях протестантской пропаганды пишет моралитэ на тему борьбы Иоанна Безземельного с папой Иннокентием III.

В моралитэ даны так. обр. зачатки как елизаветинской бытовой комедии, так и драматических хроник. В бытовой комедии

1580] самостоятельным жанром, основанным на наблюдении текущей жизни.

Источником широко развившейся в елизаветинский период так называемой романтической Д., т. е. Д. с необычным сюжетом, пантомимой и побочными интригами, являются и народные предания, поверия, исторические хроники.

Но если влияние народных, национальных элементов и преобладает в елизаветинской Д., то ни в коем случае нельзя игнорировать и других формирующих ее элементов. Возрожденная витичность оказала несомненное воздействие на народную Д. Это было воздействием аристократической культуры, ориентировавшейся на классическую древность. Созданием английского гуманизма явилась академически-придворная Д.

Влияние римской драматургии, как и итальянской, сказывается раньше в комедии («Ральф Ростер Дойстер» Юдолла, «Иголка бабушки Гортона», приписываемая Стилю), затем в трагедии («Горбодук» Нортона и Саквилля «Танкред и Сигмунда»). Однако и в произведениях, написанных по классическим образцам, силен национальный, народный элемент. Влияние моралитэ настолько сильно, что интермедию «Джек Обманщик», написанную под влиянием «Амфитриона» Плавта, долго относили к этому жанру. Вышедшая из академических кругов трагедия «Горбодук» [1560] столь же верна традициям старинного английского театра, как и Сенек. Единства в ней нарушены, введены пантомимы, сюжет заимствован не из древней истории, а из национальных преданий.

Переплетение классических и народных элементов характерно и для произведений, еще более близких к шекспировскому периоду. Пьесы «Камбиз» (Престона), «Аппиан и Виргиния» [1575], также вышедшие из академических кругов, обязаны сюжетом античности, но полны элементов моралитэ и трагических эффектов английских мистерий. Так уже в 80-х годах XVI века наметился компромисс между античными и национальными элементами английской Д. с явным преобладанием вторых. Между народной и придворно-академической Д. существует несомненное взаимодействие, обусловленное двойственным положением елизаветинского театра, вынужденного ориентироваться и на аристократию и на массу. Нередко драматурги народного театра пишут и для придворного. Так Бэн-Джонсон много создал в таком типично-придворном жанре, как маски (см.), придворный драматург Лилли — автор пьес и для народной сцены; несомненно влияние масок на Шекспира («Бесплодные усилия любви», «Виндзорские проказницы», «Цимбелин», «Буря»), как и излюбленной придворным театром пасторали («Зимняя сказка», «Как вам угодно» и т. д.).

Интересным примером такого взаимодействия придворно-академического и народного театра, компромисса элементов классических и национальных, является судьба хора из древней трагедии. Его функции переходят к одному лицу, иногда он принимает характер аллегории («Время» в «Зимней сказке»). Хор произносит пролог. Хор используется для дополнения пьесы связанными с ней, но в ней не уместившимися, событиями.

Взаимное влияние указанных элементов выразилось и в столь распространенных в елизаветинской Д. заимствованиях. Источниками для них являются как английские хроники, так и античные авторы (в особенности Плутарх), а из новых произведений — итальянские новеллы.

Античное и итальянское влияния сильны и в языке елизаветинцев (эвфуизм). Образами древней мифологии пестрят речи драматических персонажей. Напыщенности

придворного стиля, вычурности в манере Сенеки не избежали и крупнейшие драматурги эпохи, не исключая Марло и Шекспира.

Но, изучая поэтический язык елизаветинцев, нужно иметь в виду, что не все напыщенное и искусственное с нашей точки зрения было таковым в их время. Эпоха чрезвычайно обостренных классовых противоречий и грандиозных социальных сдвигов, великих открытий и завоеваний, расширяя кругозор, поражала и воображение, требовавшее соответствующей стилистики, особенно напряженной, для нас перенапряженной речи. В связи с этим можно расценивать характерное уже для Барокко обилие тропов, гиперболизм в творчестве данного периода. Если многие риторические приемы елизаветинской Д. объясняются и влиянием итальянского сонета на лит-ру того времени вообще, то приемы параллелизма или антитезы вызваны здесь в большой мере и установкой на легко воспринимающую их массовую аудиторию, являются своего рода ораторским средством, рассчитанным на убедительность и эмоциональное действие, к к-рому гл. обр. и стремился шекспировский театр. Отсюда и постоянная вариация однородных образов, ассоциирующихся с фабулой и тем сильнее впечатляющих ее (слова «кровь», «кровавый» в Макбете, сочетающиеся со словами «убийство», «убийца», «кинжал», «отрава» и т. п.). Отсюда и засилье драматического движения, «перегруженность» последнего. Заимствуя свои сюжеты (а они почти всегда заимствованы), елизаветинский драматург не учитывает степени их правдоподобия. Стремясь дать эффектное зрелище, он иногда соединяет несколько сюжетов, органически не связанных друг с другом («Англичанин путешественник» Томаса Гейвуда). Эффекту зрелища приносилось в жертву и правдоподобие в развитии интриги. Стремясь к максимальному сценическому движению, драматургия эпохи не пренебрегает обычными приемами античной комедии (узнавание, переодевание и т. п.), искусно их варьируя.

Сюжет, интрига, сценичность — вот главное для типичного драматурга эпохи, не отделявшего себя от театральной труппы, не довлевшего себе. Создание характеров не было его основной задачей, хотя часто и составляет его силу. Неправильность мотивировки действия не смущала его артистическую совесть.

Народная Д., отказывавшаяся во имя эффекта даже от таких существенных художественных требований, как единство произведения, приносившая в жертву эмоциональному воздействию выдержанность и правдоподобие характеров, — подобная Д. конечно без особого труда могла перейти от рифмы к белому стиху. В театре, кипящем эмоциями и полным движением, такая искусственная в Д. форма, как рифма, не соответствовала его основным задачам. С введением белого стиха елизаветинская Д. могла более

свободно выражать душевные движения и развивать интригу.

Рифма сохраняется лишь для определенных целей. К ней прибегают, чтобы выделить некоторые дополнительные или приходящие моменты в Д., как напр. пролог и эпилог, вставочные песни и т. п. (ср. «Сон в летнюю ночь», «представление» в «Гамлете», «Бурю» и т. д.). Тем же целям выделения и противопоставления служит также проза, но ее значение шире. Сочетание стиха и прозы отражает в области поэтического яз. то сочетание трагического и комического, которое так характерно для елизаветинской Д. (ср. «Генрих IV»). Иногда этим чередованием достигаются сильные трагические эффекты (речи Антония и Брута).

Мы видим таким образом, насколько многообразны элементы, составляющие единый стиль елизаветинской Д. Аристократическая по своей идеологии и социальной направленности, она вынуждена опираться и на массу и дать в области формы решительный перевес близким этой массе элементам, всячески приспособляя к ним элементы аристократические.

Займованное и привнесенное елизаветинцами в Д. получило блестящее развитие в течение нескольких десятилетий. Каждый из выдающихся драматургов эпохи внес свой вклад в историю елизаветинской Д.

Джон Лилли [1554 — 1600] наиболее полно выразил придворно-аристократическое влияние в области ее формы. Автор романа «Эвфюз» [1579], давшего название мацерному салонному стилю, к-рым аристократия пыталась противопоставить себя массе и в области обиходной речи, Лилли уже как беллетрист «эвфуизировал» яз. английской Д. 80-х гг. С элементами эвфуизма ей приходилось долго бороться, пока она не растеряла их, как и некоторые другие инородные элементы.

Придворный драматург, Лилли являет пример того компромисса народного и придворного театра, который так характерен для эпохи. Наполняя свои произведения (из них наиболее значительны — его комедия «Александр и Компаспа», 1884, и др.) классическими реминисценциями, Лилли грешит против правил классической поэтики, нарушает единства и перебивает действие интермедиями. Создавая в этих интермедиях живой, изящный диалог, Лилли вводит прозу в комедию, к-рая до него писалась исключительно рифмованным стихом. Так. обр. с инициативой Лилли связан один из существенных формальных признаков елизаветинской Д.

Томас Кид [около 1558 — около 1594], автор недошедшего до нас так наз. «Пра-Гамлета», предвосхищает также в своей «Испанской трагедии» некоторые мотивы шекспировского «Гамлета» (притворное безумие героя трагедии, сцена представления). Его творчество отличается трагическим пафосом и напряженным действием.

Но подлинным творцом трагедии в эпоху Елизаветы явился Кристофор Марло [1564 — 1593], типичный представитель литературно-театральной богемы, актер и писатель, сын сапожника, приобретший к аристократической культуре (он — *magister artium* Кембриджского университета).

Уже в первой своей трагедии «Тамерлан» [1586] Марло выступил как преобразователь. Он пытается довольно удачно внести отсутствовавшее до него в английской Д. единство действия, преодолеть ее эпизодичность центральной темой, идеей целого, подчиняющей все частности. Таким объединяющим центром у Марло является великая страсть, олицетворяемая в главном герое (властолюбие в «Тамерлане»). В этом отношении Марло преодолевает и претворяет наследие моралитэ, его аллегоризм, ибо он все же не создает характеров индивидуальных или типических, а олицетворяет страсти. Марло пользуется олицетворением — этим наследием моралитэ — для создания драматической композиции и психологизации действия. В том же «Тамерлане» Марло выступил с не менее важным нововведением, вызвавшим революцию в драматургической технике. Он ввел белый стих, составляющий такую важную особенность елизаветинской Д., пятистопный нерифмованный ямб. Марло обязана она свободой и многообразием поэтического выражения. В следующей своей трагедии «Фауст» [1588], в к-рой Марло является предшественником Гёте, он вносит в Д. философские мотивы, выражая устремление Ренессанса к власти над природой. Его «Мальтийский еврей» [1589], предвосхищающий «Венецианского купца» Шекспира, характерен при своих достоинствах и недостатках: гиперболизмом, неправдоподобием, отсутствием меры. В своем «Эдуарде II» Марло поднимается снова на высоту преобразователя английской Д. Он создает из драматической хроники, из этого аморфного нагромождения эпизодических сцен, историческую Д. с глубоко мотивированным действием. Без «Эдуарда II» Марло не были бы возможны исторические Д. Шекспира.

Аристократическому индивидуализму Марло, певца сильной личности, «сверхчеловека», его романтизму можно противопоставить демократизм и реализм другого замечательного предшественника Шекспира — Роберта Грина [1560 — 1592]. Не только драматург, но и выдающийся новеллист, Грин использовал в своих пьесах мотивы и приемы своих беллетристических произведений: богатую интригу, идиллическое изображение сельской жизни и разнообразие эпизодов. Грин умеет объединить это содержание посредством тонких композиционных приемов. В «Монахе Бэконе» он преодолел один из существеннейших дефектов елизаветинской драматургии — наличие двух параллельных интриг, исключаящих единство действия, искусно связав эти интриги. Равным образом и комические эпизоды не

выпадают у Грина из основного действия. В своем «Векфильдском полевом стороже» он ввел в аристократическую елизаветинскую Д. человека из народа, как главного героя, вокруг которого концентрируется действие.

Таковы предшественники Шекспира.

Из его современников самым замечательным был Бэн-Джонсон [1574 — 1637], стоявший в оппозиции к господствующему романтическому направлению, созданному Грином и Марло и представленному наиболее мощно Шекспиром. Бэн-Джонсон отстаивал во имя правдоподобия классические принципы. Но как подлинный представитель елизаветинской эпохи он в этом отношении чужд догматизма. Он приспосабливает правила античной поэтики к требованиям своего времени и истолковывает классические единства в пользу не отвлеченной теории, а установившейся поэтической практики. Суточный срок, к-рый считался классиками предельным для действия, Бэн-Джонсоном постоянно нарушается. Единство места мыслится также широко: оно совпадает с пределами Англии, если действие происходит в ней. Стремясь к правдоподобию, Бэн-Джонсон склонен и к морализированию. Это определило его жанр. Он — мастер «правильной комедии нравов», полной наблюдений над реальной жизнью. Характеры Бэн-Джонсона построены на преувеличенной «преобладающей странности», олицетворением которой они и являются. В этом отношении и благодаря часто вводимому им аллегорическому элементу Бэн-Джонсон в своей бытовой комедии является продолжателем моралитэ, как и в своей трагедии («Падение Сеяна»), где к их влиянию присоединяется также влияние Сенеки.

Если Бэн-Джонсон со своим классицизмом является противником Шекспира, то целый ряд драматургов идет по его пути. Так Джон Форд [1586 — 1649] усваивает его глубокую психологическую мотивировку действия (драматическая хроника «Перкин Варбек»), Джон Вебстер углубляется по следам Шекспира в психологию преступления в своих мрачных трагедиях, в к-рых чувствуется уже пуританская нетерпимость («Герпогиня Мальфи», «Виктория Коромбона»). Чем ближе к торжеству пуританства, тем заметнее моралистический элемент в Д., как напр. в произведениях Мессанджера [1584 — 1641], мастера индивидуальной характеристики и индивидуализированного яз. персонажей, автора первой социальной трагедии в английской лит-ре («Раб»).

Лирические и фантастические элементы в творчестве Шекспира оказали особое влияние на двух популярнейших его современников, писавших совместно, — Бьюмонта и Флетчера. Их творчество во многих отношениях является уже регрессом. Искусство композиции и мотивировки ими утеряно. Характерная для елизаветинской Д. установка на эффект и фабульность доведена до крайности, до полного неправдоподобия

(«Мальтийский рыцарь», «Верноподданный», «Валентиниан» и др.).

Своей высшей точки достигает развитие елизаветинской Д. в творчестве Шекспира. Фигура Шекспира до сих пор остается загадочной. В последние годы автором прославленных произведений, приписывавшихся выходцу из Стратфорда на Эвоне, ряд исследователей признает графа Ретленда. Приняв эту гипотезу, В. М. Фриче мастерски вскрыл в творчестве великого драматурга мироощущение и идеологию падающей аристократии, отдельные группы к-рой под давлением торжествующей буржуазии вынуждены даже деклассироваться. Подтвердится ли чрезвычайно соблазнительная гипотеза «Шекспир — Ретленд» или нет, выводы этого анализа остаются в силе, и Шекспир является так. обр. наиболее характерным представителем елизаветинской Д. Но в то время как значение его предшественников и современников ограничивается пределами Англии, Шекспир с XVIII в. становится величайшим мировым поэтом, оказавшим громадное влияние на всю мировую литературу.

Если творчество елизаветинского драматурга обычно не имеет самодовлеющего поэтического значения, определено всецело лишь требованиями театра и публики, то Шекспир, отдавая им дань, — и обильную дань, — является все же не только членом труппы, не только частью [театрального механизма, но и поэтом, ставящим себе особые художественные задачи. Одной из таких задач было создание характеров одновременно и индивидуальных и типичных, с к-рыми соотносятся сюжет и действие. Он изменяет часто первоначальную фабулу (напр. «Короля Лира»), чтобы приспособить ее к своей концепции характеров. Эта концепция именно потому и «вольна и широка», что выходит за пределы как данного их положения, так и господствующей страсти. Изображенные во всей целостности их природы, а не только поскольку это требуется драматической ситуацией и мотивирующим ее свойством характера, образы Шекспира могли стать теми «вековыми образами», к-рые живут независимо от своей фабулы и могут мыслиться в различных ситуациях. Но если характеры Шекспира целостны, конкретны, то они и диалектичны. Они представляют собой единство противоположностей. Это единство не дано тезисно, статично, оно раскрывается в живой динамике, в противоречиях развития Макбета, Антония, Гамлета и др. Но не только характеры: вся драматическая техника Шекспира направлена к изображению диалектики жизни, начиная от детали стиля, в котором антистетичные выражения, вроде «методического безумия», достаточно часты, от таких частности, как отступление рассказывающих в мелочах друг от друга, чтобы создать впечатление общего им всем восприятия реального («Гамлет»), до таких драматических категорий, как

пространство и время, к-рые для Шекспира относительно, измеряются интенсивностью действий и переживаний. Настоящее у него неразрывно связано с прошедшим, как бы вовлекает его в действие (например монолог Гамлета «Быть или не быть» продолжает предшествующее ему размышление, как было тонко указано Тен-Бринком). Это образует один непрерывный поток действия, одну нарастающую лавину, быстро несущуюся к катастрофе.

Этой же точке зрения остается верен Шекспир в своем понимании комического, впечатление к-рого зависит от той точки зрения на чрезвычайно сложные, даже опасные ситуации, к которой приводит развитие действия.

Из этого же целостного восприятия жизни как единства противоположностей вытекает у него и переход трагического в комическое и обратно, а не смешение или механическое соединение их, как у его предшественников и сверстников. Само трагическое является внутренним противоречием природы героя, вытекающим из этой природы и разрушающим ее (честолюбие Макбета).

Заканчивая обзор елизаветинской Д., надо указать, что если в состав ее художественной формы при всем ее демократизме, при всей ее популярности, входили и элементы придворно-аристократического искусства, то и в состав ее содержания, при всем его аристократизме, входили и элементы буржуазные. Буржуазно-демократические тенденции гл. обр. выразились в комедии. Осмеивает аристократов Бэн-Джонсон. С отрицательной стороны изображены придворные у Мессанджера. Возвышает, как мы видели, простого человека, отвергающего предложенное ему рыцарское звание, Грин в своем «Векфильдском полевом стороже». Но елизаветинская Д. знает и так называемую «бытовую» (или «домашнюю») трагедию [пьеса Кида «Арден из Февершема» (1592), приписывавшаяся долго Шекспиру «Йоркширская трагедия» (1608)]. Этот жанр, продолженный Томом Гейвудом [1570 — 1648], Фордом и Деккером [1570 — 1641] — ср. особенно их пьесу «Бристольский купец» — уже предвосхищает своим сочувственным изображением буржуазного быта английскую «мещанскую Д.» XVIII в.

А. Паперный

Театральная техника в эпоху Шекспира. — Шекспировскому театру соответствует несомненно система спектакля, первоначально устраивавшегося труппами бродячих комедиантов на постоянных и гостиничных дворах; эти гостиничные дворы обычно представляли собой здание, обнесенное по второму этажу открытым ярусом-балконом, по к-рому располагались комнаты и входы в них. Бродячая труппа, въехав в такой двор, у одного из прямоугольных стен его устраивала сцену; во дворе и на балконе располагались зрители. Сцена устраивалась в виде досчатого помоста на козлах, часть

к-рого выходила на открытый двор, а другая, задняя, оставалась под балконом. С балкона опускалась завеса. Так. обр. сразу образовались три площадки: передняя — впереди балкона, задняя — под балконом за завесой и верхняя — самый балкон над сценой. Этот же принцип положен и в основу переходной формы английского театра XVI, начала XVII вв. Первый публичный стационарный театр был сооружен в Лондоне (вернее за Лондоном, вне городской черты, т. к. в черте города устройство театров не разрешалось) в 1576 актерской семьей Бэрбеджей. Театр Бэрбеджей, — будем его называть шекспировским или елизаветинским театром, — не знает еще зрительного зала, а знает зрительный двор (yard), как реминисценцию гостиничных дворов. Такой открытый, не имеющий крыши зрительный двор, обносился галереей или двумя галереями. Сцена покрывалась крышей и представляла собой те же три площадки гостиничного двора.

Передняя часть сцены вклинялась почти на треть в зрительный двор — стоячий партер (осуществлявший так. обр. буквально свое название «*par terre*» — на земле). Наполнявшая партер демократическая часть публики густым кольцом окружала и подмостки сцены. Более привилегированная, аристократическая часть публики располагалась, — лежа и на табуретках, — на самой сценической площадке по краям ее. История театра этого времени отмечает постоянную вражду и перебранку, иногда переходившую даже в драку, этих двух групп зрителей. Классовая вражда ремесленного и рабочего партера к аристократии сказывалась здесь довольно шумно. Вообще, той тишины, какую знает наш зрительный зал, в театре Шекспира не было.

Задняя часть сцены отделялась раздвижным занавесом. Там обычно исполнялись интимные сцены (напр. в спальне Дездемоны), там же играли, когда нужно было сразу быстро перенести действие в другое место и показать действующее лицо в новом положении (напр. в Д. Марло «Тамерлан» есть ремарка: «занавес отдернут, и Зенократа лежат в постели, Тамерлан, сидящий возле нее», или в «Зимней сказке» Шекспира: «Полина отдергивает занавес и открывает Гермionу, стоящую в виде статуи»). Передняя площадка была главной сценой, ей же пользовались для излюбленных тогда в театре шествий, процессий, для показа чрезвычайно популярного тогда фехтования (сцена в последнем акте «Гамлета»). Здесь же выступали клоуны, жонглеры, акробаты, развлекавшие публику между сценами основной пьесы (антрактов в шекспировском театре не было). Впоследствии при позднейшей лит-ой обработке шекспировских Д. часть этих клоунд-интермедий и шутовских реплик была включена в печатный текст. Каждый спектакль заканчивался обязательно «джиггой» — особого рода песенкой с пляской, исполняемой

клоуном; сцена могильщиков в «Гамлете» во времена Шекспира была клоунадой, патетикой ее наполнили потом. В шекспировском театре еще нет резкой разницы между драматическим актером и акробатом, шутом. Правда, эта разница уже вырабатывается, ощущается, она в становлении. Но грани еще не стерты. Связь, соединяющая шекспировского актёра с скоморохом, гистрионом, жонглером, шутовским «чортом» средневековой мистерии, с фарсовым буффоном, еще не порвана. Вполне понятно, почему котельщик из «Укрощения строптивой» при слове «комедия» прежде всего вспоминает фокусы жонглера.

Верхняя сцена употреблялась, когда действие должно было изображаться логикой событий наверху, напр. на стенах крепости («Кориолан»), на балконе Джульетты («Ромео и Джульетта»). В таких случаях в сценарии имеется ремарка «наверху». Практиковалась напр. такая планировка — верх изображал крепостную стену, а отдернутый внизу занавес задней площадки означал одновременно городские ворота, открываемые пред победителем.

Такой системой театра объясняется и структура шекспировских Д., не знающих еще ни деления на акты (деление это было проделано уже после смерти Шекспира, в изд. 1623), ни точного историзма, ни изобразительного реализма. Столь характерный для елизаветинских драматургов параллелизм фабул в одной и той же пьесе объясняется в последнее время своеобразным устройством сцены, открытой для зрителей с трех сторон. На этой сцене господствует так наз. закон «временной непрерывности». Развитие одной фабулы давало возможность другой как бы продолжаться «за кулисами», чем заполнялся соответствующий промежуток «театрального времени» между отрезками данной фабулы. Построенное на коротких активно-игровых эпизодах действие с условной быстротой переносится с места на место. В этом сказывается еще традиция мистерийных сцен. Так новый выход того же лица, а то и просто несколько шагов по сцене с соответствующим текстовым объяснением обозначали уже новое место. Например в «Много шума из ничего» Бенедикт говорит мальчику: «у меня в комнате на окне лежит книга, принеси ее сюда, в сад» — это обозначает, что действие происходит в саду. Иногда в произведениях Шекспира место или время указано не столь упрощенно, а целым поэтическим описанием его. Это один из его излюбленных приемов. Например в «Ромео и Джульетте», в картине, следующей за сценой лунной ночи, Лоренцо входя говорит:

«Леная улыбка ворькой серококой
Хмурую уж гонит ночь и золотит
Полосами света облако востока...»

Или слова пролога к первому акту «Генриха V»:

«...Вообразите,
Что здесь простерлись широко равнины
Двух королевств, которых берега,
Сидявшие близко так друг к другу,
Разъединяет узкий, но опасный
Могучий океан.»

Несколько шагов Ромео с друзьями обозначали, что он перешел с улицы в дом. Для обозначения места употреблялись также «титлы» — дощечки с надписью. Иногда сцена изображала сразу несколько городов, и достаточно было надписей с названием их, чтобы зритель ориентировался в действии. С окончанием сцены действующие лица уходили с площадки, иногда даже оставались — так напр. замаскированные гости, идущие по улице в дом Капулетти («Ромео и Джульетта»), не уходили со сцены, а появление лакеев с салфетками означало, что они уже пришли и находятся в покоях Капулетти.

Драма в это время не рассматривалась как «литература». Драматург за авторством не гнался, да и не всегда это было возможно. Традиция анонимной драмы шла от средневековой чрез брадичье труппы и продолжала еще действовать. Так имя Шекспира появляется под названиями его пьес только в 1593. То, что писал театральный драматург, он не предназначал для печати, а имел в виду исключительно театр. Значительная часть драматургов елизаветинской эпохи была прикреплена к определенному театру и брала на себя обязательство доставлять этому театру репертуар. Конкуренция трупп требовала огромного количества пьес. За период с 1558 по 1643 количество их исчисляются в Англии цифрой свыше 2 000 названий. Очень часто одну и ту же пьесу пользуется ряд трупп, переделывая каждую на свой лад, приспособляя ее к труппе. Анонимное авторство исключало лит-ый плагиат, и речь могла идти только о «пиратских» способах конкуренции, когда пьесу крадут на слух, по приблизительной записи и т. п. И в шекспировском творчестве мы знаем ряд пьес, являвшихся использованием сюжетов ранее существовавших Д. Таковы например «Гамлет», «Король Лир» и другие. Публика имени автора пьесы и не требовала. Это в свою очередь вело к тому, что написанная пьеса являлась только «основой» для спектакля, авторский текст во время репетиций переделывался как угодно. Выступления шутов авторы часто обозначают ремаркой «говорит шут», предоставляя содержание шутовской сцены театру или импровизации самого шута. Автор продавал свою рукопись театру и в дальнейшем уже никаких авторских претензий и прав на нее не заявлял. Весьма распространена была совместная и тем самым очень быстрая работа нескольких авторов над одной пьесой, напр. одни разрабатывали драматическую интригу, другие — комическую часть, выходки шутов, третьи изображали всякого рода «страшные» эффекты, которые были тогда очень в ходу, и т. д. К концу эпохи, в

начале XVII в., уже начинает пробиваться на сцену лит-ая Д. Отчужденность между «учеными» авторами, светскими «дилетантами» и профессиональными драматургами становится все меньше. Лит-ые авторы (напр. Бэн-Джонсон) начинают работать для театра, театральные драматурги в свою очередь все чаще начинают печататься.

Эм. Беркин

ИСПАНСКАЯ Д. — Значительную роль в истории европейской Д., особенно эпохи Барокко, сыграла испанская драма XVI—XVII веков. Если в Италии складываются основные формы ренессансной Д. (классическая комедия и трагедия, *commedia dell'arte*), то в Испании, как в Англии, достигает особой напряженности процесс образования Д. барочной. Кальдерон и Шекспир — крупнейшие европейские драматурги эпохи Барокко.

Начало расцвета испанской Д. совпадает с периодом исключительного подъема хозяйственной и культурной жизни страны. В Испании ранее, чем в ряде других стран Европы, возникает и укрепляется абсолютная монархия, складывающаяся в период длительной борьбы испанцев с маврами за гегемонию на Пиренейском полуострове. Новая власть ведет ожесточенную борьбу с крупными феодалами, сопротивляющимися концентрации политического могущества в руках неограниченного монарха. Она открыто становится на сторону низшего дворянства (*идальго* — *hidalgo*), горожан, а также при случае и крестьянства, стремясь использовать в своих интересах восстания крестьян и рабочих-ремесленников против крупных помещиков и богатых горожан. Впрочем, лишая феодалов политических прав, монархическая власть не лишила их ряда социально-экономических привилегий; поэтому они и после крушения феодалской системы продолжали играть большую роль в экономической и культурной жизни страны.

Торжество абсолютизма знаменовало победу социальных групп, бывших заинтересованными в развитии товарно-денежных форм общественной жизни. И действительно, эпоха укрепления абсолютизма явилась эпохой грандиозного расцвета хозяйственной и культурной жизни Испании. Об этом свидетельствуют как промышленный подъем страны, так и географические открытия XV—XVI вв., явившиеся результатом торговой экспансии государств Пиренейского полуострова. Испания захватывает значительную часть Америки (почти всю Южную, большую часть Центральной), к-рая становится для нее объектом хищнической эксплуатации, особенно широко развернувшейся во второй половине XVI в., а также местом сбыта продукции отечественной промышленности, переживавшей в результате появления новых емких рынков заметный расцвет. Но главное — Америка оказалась неисчерпаемым источником благородных металлов, которые с начала

XVI в. огромными потоками хлынули в метрополию. Все это привело к колоссальному росту экономической, политической и культурной мощи страны.

Огромную роль в деле укрепления абсолютизма сыграла церковь, на которую, как на свой бюрократический орган, опиралась королевская власть, создавшая «святейшую инквизицию» — судебно-политическое учреждение, находившееся в непосредственной зависимости от короля. Инквизиция, борющаяся со всеми врагами церковно-монархического строя, сильно содействовала могуществу королевской власти.

В Испании в XVI и в первой половине XVII в. развивается замечательное искусство, давшее истории европейской лит-ры и живописи ряд выдающихся имен. Это так наз. «золотой век» испанского искусства, озаменованный творчеством Сервантеса, Лопе де Вега, Кальдерона, Мурильо, Греко и Веласкеса. Однако этот расцвет оказался недолговечным. Непрерывавшийся наплыв золота и серебра, делавший Испанию резервуаром сказочных богатств, подрывал в то же время экономическую мощь страны. Обилие благородных металлов привело к революции цен. Ценность золота резко понизилась, товаров — повысилась. Это обстоятельство катастрофически отозвалось на положении испанской промышленности, к-рая стихийно свертывается, подавленная притоком иноземных, более дешевых товаров. Государство безрезультатно борется с утечкой капитала за границу, принимающей грандиозные размеры. В XVII веке испанская промышленность почти совсем замирает, зато сильно развивается промышленность Голландии, Англии и Франции, оплодотворенная испанским золотом. Это, а также продолжающийся отлив благородных металлов подготавливает государственную катастрофу Испании. Уступая силе соседних, конкурирующих с ней держав, Испания постепенно теряет свои колониальные владения, что окончательно подрывает ее политическую и экономическую мощь. В конце XVII в. Испания — второстепенная держава, переставшая играть руководящую роль в политической жизни Европы.

Лучшим выражением социальных отношений эпохи являются без сомнения драматические произведения «золотого века» испанской литературы, первые десятилетия к-рого падают на эпоху подъема экономической жизни страны, а последние связаны с периодом прогрессирующего упадка. Надо представить себе Испанию XVI и первой половины XVII вв., чтобы понять, какую огромную роль играла театральная сцена, наглядно демонстрировавшая перед массами всю значимость переживаемых страной событий. Напряженный характер и динамизм жизни, с калейдоскопической быстротой менявшей свой облик, воздействие потоков золота, хлынувших из новых колоний и создававших впечатление

бесконечно меняющейся игры, делавших невозможное возможным, с одной стороны, и устойчивые, непоколебимые формы государственного и религиозного порядка, полагавшего предел индивидуальной деятельности и инициативе, — с другой, все это требовало своего выражения в соответствующих лит-ых формах. Плутовской роман и Д. («comedia» — собирательное название для испанских пьес, писавшихся стихами, состоявшими всегда из трех актов — *jornadas*), характеризующаяся крайне сложной интригой, динамичностью развития, тяготеющая к резким контрастам, явились эквивалентным выражением этой бурной, пронизанной противоречиями общественной жизни Испании.

Главным героем испанской драмы является идальго, бедный, но гордый дворянин, основное богатство к-рого — плащ и шпага, готовый биться за свою честь до последней капли крови, преданный слуга «благочестивого» короля и «святой» церкви. На театральной площадке, на к-рой перед глазами зрителей проходит множество персонажей и показана пестрая картина событий, ему одному разрешается в процессе драматической борьбы развернуть свои духовные богатства. Правда, как бы уступку народу представляла параллельная интрига, в к-рой участвовали: *gracioso* (слуга — арлекин, изображавшийся обычно, в противоположность беззаветно-храброму и неподкупному идальго, трусоватым, склонным к корысти парнем), затем — горожане, часто крестьяне. Интрига эта почти полностью копировала главную интригу, в которой участвовали исключительно дворяне. Поскольку обе интриги разворачивались почти по одному и тому же плану и разрешались совершенно одинаково, параллельная интрига давала массовому зрителю известное удовлетворение в том отношении, что уравнивала в плоскости личных судеб народ и дворянство. Впрочем не следует упускать из виду того, что эта вторая параллельная интрига подчинена первой и ведется в ином сниженном плане, и так. обр. иерархическая лестница социальных отношений не разрушена, больше того — сохранена в полной неприкосновенности. Пьесы, где главным действующим лицом было крестьянство, имели своей основной целью демонстрацию единения между народом и короной («Овечий источник» и «Лучший судья — король» Лопе де Вега — наиболее яркие образчики такого рода Д.). Идальго является главным героем не только бытовой испанской Д. (так называемые «комедии плаща и шпаги» — *Comedia de sara u espada*), получившей свое название от костюмов главных персонажей ее — дворян), но и драмы исторической, героической и религиозной (*autos sacramentales*). Всюду, где действующим лицом является дворянин, он представляет собою точную копию испанского идальго со всеми свойственными ему характерными чертами — культом чести,

религиозным фанатизмом и преданностью монарху. В образе мелкого дворянина раскрывается социальная природа испанской драматургии эпохи «золотого века», поэтому нас не должна удивлять та главенствующая роль, к-рая выпадает на долю идальго в драматической лит-ре XVI — XVII вв. Наряду с буржуазией, экономическая мощь к-рой пошла на убыль уже в конце XVI в., мелкий дворянин занимает очень видное положение в общественной жизни Испании. На него опирается абсолютизм в своей борьбе с феодалами или городской буржуазией, неоднократно пытавшейся посягнуть на форму политического устройства страны. Мелкое дворянство играет огромную роль в деле колониальной экспансии Испании, являясь главным поставщиком человеческого материала, из к-рого вербуются дружины конкистадоров, смелых завоевателей, подчинивших господству Испании богатейшие области открытого материка. Предпочитая оседлому хозяйствованию (к-рым мелкие дворяне иногда за отсутствием земельных владений не имели возможности заниматься) войну (весьма тесно соприкасавшуюся с открытым разбоем), идальго сумели стать не только вооруженной опорой трона и церкви, но и создателями экономического могущества страны. Отсюда их значительная популярность, отсюда и тот пьедестал, на который возводит идальго испанская драма XVI — XVII веков.

Основоположниками испанской Д. считаются Торрес Наарро [ум. 1531] (см.) и Лопе де Руэда [родился в начале XVI в. (о нем Лопе де Вега говорит: «Комедия начинается от Руэды, к-рого слышали многие, кто и теперь живет»)], глава труппы страстных актеров, сам талантливый актер, называвшийся по тогдашнему обычаю «автором» комедий (*autor de comedias* — наименование человека, совмещавшего в своем лице обязанности антрепренера, актера и драматурга. Только позже термин «автор» получает специальное значение). В истории испанской Д. большую роль сыграли его *pasos*, небольшие бытовые сценки, в к-рых принимают участие исключительно народные низы. Основной персонаж *pasos* — *bobo*, эволюционировавший образ пастуха старых эклол и предшественник *gracioso* комедий XVII в. Из *pasos* выросли *entremeses* (интермедии), которые Сервантес впоследствии возвел в степень самостоятельного вида драматического творчества («Саламанкский студент», «Бессовестный театр чудес» и др.). Однако, если Наарро и Руэда положили основание испанской национальной Д., то на огромную высоту эту Д. поднял первый по времени великий драматург Испании Лопе де Вега [1562 — 1635], автор необычайно плодотворный. Им было написано, если не считать интермедий, около 1 800 «комедий» и 400 *autos* (т. е. актов, — сначала так называлось вообще всякое драматическое произведение, в эпоху же Лопе де Вега и позднее

под autos разумелись пьесы характера духовной Д., где действующими лицами были Мария, Иосиф, волхвы, святые и пр.). Но Лопе де Вега не только талантливый драматург, он выдающийся теоретик испанской Д., создатель имевшего большое значение драматургического манифеста «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo» (Новое искусство сочинять в наше время комедии, 1609). В этом трактате Лопе де Вега обосновывает свои взгляды на драматическое искусство, весьма характерные для испанской лит-ры «золотого века». Утверждая, что цель театральной пьесы «воспроизвести людские действия и обрисовать нравы века» (заявление, естественное в устах крупнейшего представителя испанской бытовой Д.), Лопе де Вега останавливается на вопросе, чрезвычайно актуальном в эпоху Возрождения—об отношении современного драматурга к драматургическим теориям античности. С почтением относясь к Аристотелю, Лопе де Вега однако высказывается за национальную самобытность творчества, определяемого мировоззрением нации и эпохи. Он обосновывает характерную для Барокко теорию о смешении трагического и комического, высокого и низкого, к-рой следует в своей писательской практике. В этом пункте, как и в ряде других, он типичный представитель испанской Д. XVI—XVII вв., напр. в своем утверждении, что драматург должен сосредоточивать свое главное внимание на экспозиции и развязке, которую отнюдь не следует допускать ранее последней сцены и к-рая должна по возможности поражать зрителя неожиданностью. «Затягивайте узел интриги, — говорит он, — с самого начала пьесы, затягивайте вплоть до самого конца». Так именно поступали испанские драматурги: их интрига настолько сложна, до того запутана, что зритель часто не в состоянии собрать отдельных нитей, но однако она искусно разрешается в заключительной хорнаде (акте). Что касается выбора сюжета, то Лопе де Вега, оставаясь верным своей мелкодворянской природе, рекомендует останавливаться на историях, в центре к-рых стоят дела чести и доблестные поступки. Последние в произведениях самого Лопе де Вега и его современников часто направлены в русло служения церкви и королю, в образе которого как бы концентрируется величие Испании [«Открытие Америки» Лопе де Вега, «Más peso el Rey que la sangre» Луиса де Гэвара (1579—1644) и др.]. Ими твердо установлен нравственный порядок, не допускающий гибели отдельной личности там, где она в своем поведении руководствуется установленными этическими нормами, и предопределяющий ее неизбежную гибель, когда она посягает на эти нормы. Идальго Лопе де Вега при всех обстоятельствах сохраняют необходимый фонд нравственных идей, помогающих им преодолеть окружающие препятствия, в изобретении к-рых Лопе де Вега обнаружил непревзойденное мастерство.

Чем сложнее и запутаннее окружающая драматических героев обстановка, тем дороже и ценнее благополучный исход, свидетельствующий о крепости этических устоев; торжество их как бы знаменует неизбежность и мощь абсолютистской Испании. Вот почему характерным для испанской комедии является момент интриги и менее всего—индивидуальные черты действующих лиц. Отсюда пристрастие драматургов к традиционным маскам: galon — любовник, dama — возлюбленная, vejete — комик, старик, barba — зрелый мужчина, gracioso — слуга-арлекин и др. Сюжетной осью драматургии Лопе де Вега и др. писателей его времени является в подавляющем большинстве случаев история любви, на основе к-рой драматургам удается легче всего показать борьбу и достижения изображаемой личности. Любовь пары, в силу объективных условий, разворачивается в замкнутых пределах, отведенных ей установленным кодексом семейной и общественной морали. Принцип родовой чести — величайшей нравственной ценности, оставшейся у дворянина от феодальных времен, служение королю, фанатическая преданность церкви — вот та зубчатая крепость, к-рая осаждается отдельной личностью, пытающейся построить свое личное благополучие собственными руками. Драматическая борьба, имеющая целью привести героев к осуществлению этой задачи, создает ряд всевозможных ситуаций, на основе к-рых английская драматургия елизаветинской поры строила трагические конфликты, приводившие героя чаще всего к гибели. Испанская же Д. умело отводит индивидуальное устремление в русло законосообразности и нравственного порядка: взволнованное море человеческих страстей, обретающих свое высшее выражение в любви, постепенно успокаивается, укрощенное феодально-католической моралью. Переплетение интриг в конечном результате стягивается в тугой узел крепкой семьи. Если в чем и проявляется высшая степень страстности героев, то не в самой любви, а во вне лежащих категориях, в категориях чести и рыцарской верности. Любовь и личное счастье представляют собой ничто в сравнении с высшими требованиями, предъявляемыми индивидууму господствующими канонами церкви и абсолютизма. Этим канонам идальго умеет подчинить свою волю, но делает он это не под давлением внешних обстоятельств, а исключительно в силу внутреннего сознания необходимости и целесообразности этого. Вот почему судьба так милостива к нему: она отпускает ему полную чашу тех благ, к-рых он с таким трудом добивался, в награду за сознательное нивелирование своей индивидуальности. Подобное разрешение проблемы личности весьма характерно для лит-ры мелкого дворянства, тесно связавшего свою судьбу с судьбой испанского абсолютизма во всех его проявлениях и следовательно

заинтересованного в незыблемости охраняющих новый строй этических норм.

Наиболее полного своего выражения эта идея достигает в драматических произведениях второго великого драматурга этой эпохи — Кальдерона [1601—1681]. Лопе де Вега, его ученики и сверстники, жившие и творившие в более благоприятной социально-экономической обстановке, когда различные социальные группы снизу доверху принимали посылное участие в укреплении фундамента абсолютной власти, создавали реалистическую Д. для массового народного зрителя. Основные тенденции испанской Д. развертывались на широком общественном фоне, личность стояла в центре борьбы, ее судьбы составляли основу драматического действия. Это был полнокровный театр, говоривший с подмостков народу о том, что являлось для него самым важным и значительным; это был театр, обращенный к широким кругам общества. Двор не признавал бытовой комедии, предпочитая ей парадные представления (так наз. «fiestas») на мифологические сюжеты, главный интерес к-рых заключался в помпезном сценическом воплощении (блестящие декорации и музыкальный аккомпанемент придавали им оперный характер). Церковь относилась к бытовой комедии с настороженностью, опасаясь влияния, исходящего от классово пестрой массы зрителей. Иначе характеризует театр Кальдерон, который возвел принцип нивелирования индивидуальности на возможно высшую ступень. В пору его творчества королевская власть рука об руку с церковью вступила в решительную схватку с врагами, грозившими со всех сторон завоеванному Испании положению. Это были судорожные стремления абсолютизма сохранить пошатнувшееся политико-экономическое могущество страны. Религиозная исключительность Испании эпохи Кальдерона как раз и является идеологическим выражением этих бессильных попыток абсолютизма задержать процесс неудержимого распада, которым была охвачена испанская экономика. Эти попытки не приводили ни к чему, так как не в силах правительства и зависящей от него церкви было уничтожить причины, породившие экономическую катастрофу. Ища спасения на пути бессмысленных репрессий, абсолютизм сужал свою социальную базу, чем окончательно закрывал для себя возможности более успешной борьбы с разрастающимся кризисом. В это время в среде дворянства, связанного с абсолютизмом, оформился комплекс идей, к-рым суждено было в эпоху Барокко через творчество Кальдерона, особенно насыщенное этими идеями, найти себе в ряде европейских стран значительное распространение. Доминирующей идеей становится мысль о ничтожестве видимого мира и земной жизни. Жизнь сама по себе объявлена величайшим грехом человека (напр. «Стойкий принц», «Жизнь есть сон» — Кальдерона), все земное

осуждено на гибель только потому, что оно земное; единственным спасением для человека является религия, крест как символ всепрощения («Поклонение кресту», «Чудотворный маг» и др. пьесы Кальдерона). Вышшим выражением этого чувства отречения от всего земного становится образ принца, вызывающего о спасении к богу из навозной кучи («Стойкий принц» Кальдерона).

Кальдерон продолжает, как и его предшественники, разрабатывать народные и исторические сюжеты, а также бытовые мотивы, но он организует их и заставляет их звучать по-иному, стремясь рядом с подлинной жизнью воздвигнуть жизнь идеализированную, построенную на принципах сурового самопожертвования во славу церкви и короля. Так, образ преданного церкви и королю дворянина перерастает у Кальдерона в образ дворянина-мученика, не боящегося претерпеть любые мучения ради «истинной» религии и морали («Стойкий принц»). Этот жертвенный пафос, составляющий спедификум ряда пьес Кальдерона, восходит к мироощущению идадьго XVII в., готового в эпоху страшного кризиса любой ценой поддержать устои абсолютистской государственности, падение к-рых угрожает его жизненному благополучию.

Как драматический сюжет, так и сценическое оформление кальдероновских Д. имеют мало общего с реалистическим театром Лопе де Вега и его сверстников. Театр перестает быть массовым зрелищем, он становится уделом узкого круга дворянских группировок, собирающихся вокруг королевского трона. Его наиболее красочным выражением является священное действие (autos sacramentales), величайшим мастером к-рого был и остается Кальдерон (им написано свыше 100 autos). Творцы реалистической Д. также создавали религиозную Д., но эти их создания были в известной степени результатом объективных условий, в к-рые католическая церковь поставила драматическое творчество. В театр Кальдерона autos входят в качестве органического элемента, причем подчас трудно бывало отличить comedia в обычном смысле этого слова от религиозного зрелища: и тут и там трактовалась одна и та же тема, и аллегорические фигуры, выступавшие в религиозных Д., бывали тесно связаны с человекообразными символами, которыми были полны аллегорические Д. Кальдерона. Напр. в пьесе «Яд и противоядие» выступают в качестве действующих лиц: человеческая природа в образе инфанты, смерть, времена года — весна, увенчанная цветами, лето с венком из колосьев, осень с корзиной плодов, зима с кубком воды — и т. п. В пьесе «Жизнь только сон», название которой напоминает другую, более известную драму Кальдерона, фигурируют сатана, грех, рассудок, мудрость, имеющая облик пилигрима, стихии: вода, земля и пр. Драматурги Барокко высоко ценили пристрастие Кальдерона к персонажам такого

рода, а также к сценической обстановке, позволявшей вводить в драму элемент чудесного; последнему сам Кальдерон, написавший драму в прославление чудес католической церкви, придавал большое значение.

Оба величайших драматурга Испании имели на своей родине многочисленных последователей и подражателей. Наиболее значительными представителями школы Лопе де Вега являются Гильен де Кастро, Тирсо де Молина, Аларкон и Гэвара, школы Кальдерона — Рохас Соррилья и Морето и Кабанья.

Крупнейшее произведение Гильена де Кастро (Guillen de Castro, 1569 — 1631) — его историческая хроника в двух частях, изображающая молодость и подвиги воспетого народными романсами легендарного Сиды (первая часть — «Las mocedades del Cid», вторая часть — «Hazñas del Cid»). Тирсо де Молина (Tirso de Molina, 1571 — 1648) получил громкую известность благодаря своей комедии «El burlador de Sevilla», в которой изображен Дон-Жуан (см.). Особенное мастерство обнаруживает в разработке необычайно осложненной интриги (см. его знаменитую, переведенную и на русский яз., комедию «Дон-Хиль Зеленые штаны», построенную на излюбленных испанскими драматургами приемах переодевания и ложного узнавания). Тирсо де Молина во многом близок Лопе де Вега, хотя в своих религиозных Д., исполненных напряженного пафоса (Д. о чудодейственности четок и др.) он выступает представителем той же идеологической стихии, что и Кальдерон. Аларкону (Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, 1581? — 1639) принадлежит ряд комедий с чисто этической установкой, к-рым охотно подражали Корнель и Мольер («Скупой», «Мизантроп», «Тартюф»). Его комедии характеров написаны на определенную моральную тезу (напр. против лжи — «La verdad sospechosa», против влословия — «Las paredes oyen», против неблагодарности — «La prueba de los promesas»).

Переход от театра Лопе де Вега к театру Кальдерона представляет творчество Рохас Соррилья (Francisco de Rojas Zorrilla, 1607 — 1648). Своими корнями оно еще уходит в светлое жизнерадостное мироощущение реалистического театра Лопе де Вега, но уже начинают пробиваться ростки трагического, что роднит его с театром Кальдерона. Самым значительным произведением Рохаса является драматическая комедия «Кроме короля — никто» (Del rey abajo, ninguno), в к-рой он искусно развивает тему о дворянской чести и верности королю, доказывая, что дворянин при всех обстоятельствах должен обнаруживать преданность своему монарху. Морето и Кабанья (Agustín Moreto y Cabaña, 1618 — 1669) превзошел своего учителя, Кальдерона, в обрисовке характеров и изображении человеческих страстей. Его комедия «Презрение за презрение» (El desdén con el desdén) вызвала многочисленные подражания (Гоцци — «La principessa filosofa», Мольер — «Princesse d'Elide»). Творчество названных писателей и их многи-

сленной плеяды оканчивается блестящий период испанской драматургии, к-рая с окончательным исчезновением политической и экономической мощи Испании приходит в полнейший упадок.

Необыкновенное богатство драматических сюжетов определило на долгое время значение испанской Д. как неисчерпаемой сокровищницы, из к-рой европейские драматурги впоследствии черпали мотивы и сюжеты. Закрепившая в пестрых сценических формах идею всепобеждающего абсолютизма, опирающегося на широкую социальную базу, испанская Д. являлась образцом, который старались копировать в разных странах в эпохи, когда абсолютизм искал своего выражения в лит-ых формах или когда заинтересованные в поддержке и укреплении монархии социальные слои стремились выявить свои реакционные или реставрационные стремления. Влияние испанской драмы в Англии особенно сильно сказалось в эпоху реставрации, когда наряду с Лопе де Вега и Кальдероном большим успехом пользовался также и Морето. Абсолютистская монархия во Франции, подражавшая во многом нравам испанского двора, в эпоху своего наивысшего расцвета пользовалась мотивами испанской Д. ради утверждения начал преданности королю и дворянской чести. После подражаний и переработок Гарди, Мэре, Ротру, Лесажа, испанская Д. нашла своего достойного наследника в лице Пьера Корнеля, создавшего «Сиду» на основе комедии Гильена де Кастро «Молодость Сиды» (Las mocedades del Cid).

Что касается истории испанских театральных форм, то она сводится к постепенному вытеснению театра бродячих актеров театром стационарным, а также к постепенному усложнению сценической техники, достигающей своего высшего расцвета в эпоху появления придворных сцен. В романе Августина де Рохаса «Забавное путешествие» (El Viaje entretenido), относящемся к 1602, указано 7 разновидностей бродячих испанских трупп, в зависимости от количества участников и передвижного оборудования. Bululú — актер, странствующий пешком. Он знает одну Д. и несколько loas (маленькие драматические сценки-монологи). Он собирает жителей поселка, куда пришел, становится на опрокинутый ящик, играет один за нескольких действующих лиц, сопровождает чтение ремарками — «теперь выходит тот-то, или тот-то», «теперь дама говорит следующее» и т. д. Тарелка с супом, 4—5 медных грошей, и актер отправляется дальше; paque — труппа из двух бродячих актеров — играет несколько autos sacramentales, 2—3 loas, читает octavas (стихи). У нее уже есть намеки на реквизит — бороды из овечьей шерсти, тамбурины. Gangarilla — бродячая труппа из 3—4 актеров, играет тоже autos, несколько entremeses (интермедии). Постепенно усложняясь, дальше следуют: cambaleo — труппа из 5 актеров и певцы, имеется уже пакет костюмов; gancha —

5—6 актеров, актриса и мальчик на вторую женскую роль; *boxiganga* — около 7 актеров, 2 актрисы, в репертуаре несколько комедий, реквизит в чемоданах перевозится на мулах; *farandula* и *compania* — это уже целая труппа с репертуаром до 18 комедий, с багажом, передвигается на телегах, появляется в зажиточных местах, на ярмарках.

Наиболее крупные из этих трупп начинают с половины XVI в. оседать; их возглавляет директор-антрепренер, к-рый носит название автора (*autor*). Сервантес, в предисловии к своим пьесам, изданным в 1615, дает такое описание сценической техники времен этих ранних «авторов»: «В это время не было еще театральных машин и не изображалось единоборство между маврами и христианами. Не было еще появления фигур как бы из-под земли, с помощью люков или же спускания ангелов и святых с облаков. Сцена состояла из 4—6 досок, положенных на 4 скамьи, расставленные квадратом высотой в 4 пяди. Она была снабжена шерстяной занавеской, к-рая задерживалась с помощью двух веревок и за к-рой передевались актеры; за нею же стояли певцы, исполнявшие старые романсы без аккомпанимента гитары». Постоянные театры возникают в Испании во второй половине XVI в. в Мадриде. Они тоже имеют в основе не зал, а двор. Обычно для театра пользуются задними дворами (*patio*), служившими для склада дров. Здесь сооружалась та примитивная сцена, о к-рой рассказывает Сервантес. Публика частью стояла на дворе, частью смотрела из окон прилегающего флигеля и чердаков. Сначала ни публики, ни актеры не были ничем защищены ни от солнца, ни от дождя. Позже стали покрывать сцену крышей, а *patio* для публики парусиной. Еще дальше вдоль стены стали сооружать места для сидения в виде амфитеатра, а возле сцены начали ставить скамьи. Наблюдавшие за порядком алькады (полицейские) сидели на сцене. Играть, как и в шекспировском театре, днем — обыкновенно с двух часов. Сцена, как и там, была двойная: две нижних площадки (передняя и задняя), отделенные занавеской, и верхняя.

Использование площадок и способ построения драматического действия были в основном те же, что и в шекспировском театре. В начале XVII в., в 1607, в Мадриде наряду с публичными театрами, видевшими на своих подмостках Д. Лопе де Вега, сооружается специальное здание придворного театра, уже по типу театров итальянского Ренессанса. На этих сценах даются пьесы Кальдерона, его сверстников и учеников, предполагающие наличие сложных механизмов и богатой буафории.

Б. Пуришея и В. Уэли

КЛАССИЧЕСКАЯ Д.—В других странах Европы эпоха Барокко не создает столь высокохудожественной продукции в области Д., как

в Англии и Испании. В разоренной религиозными войнами, экономически отсталой, почти насквозь феодальной Германии период Барокко — несмотря на захватываемый им большой временной отрезок — представлен быстро и безнадежно устаревшими драмами Гр и ф и у с а (см.) и Л о э н ш т е й н а (см.). Напротив, в экономически передовых, переживающих абсолютистский этап капиталистического развития Италии и, в особенности, Франции барочные элементы, получившие яркое выражение в зрелищном (несловесном) искусстве оперы и балета, в области художественного слова вытесняются новой формой, отражающей этот новый этап в становлении капиталистического общества, — **к л а с с и ч е с к о й Д.**

Антиномичному, построенному на постоянном конфликте рационального и иррационального, антично-монументального и христиански-мистического, гиперболическому и беспокойному искусству Барокко искусство классицизма противостоит как упорядоченная, разумно согласованная и построенная, проникнутая трезвой рассудочностью и логической ясностью система риторических форм. Рационалистическая эстетика классицизма, требующая оформления Д. как наглядной и очевидной логической структуры с резко и экономно обозначенным членением непрерывно развивающегося действия, ищет и находит себе опору в своеобразно интерпретируемой поэтике античной трагедии.

Появившаяся впервые в переводе с греческого оригинала в 1498 «Поэтика» Аристотеля с требованием единства времени («один круговорот солнца», т. е. сутки) дала толчок к формулировке сразу трех единств — места, времени и действия. При этом «единство действия понимается не как единство драматического интереса, а как сужение фабулы до размеров одной основной ситуации, одного господствующего положения, где никакие эпизоды и произвольные вставки недопустимы и излишни, ибо они мешают ясности сценического изображения; единство времени и места *implicite* заключено уже в основной тенденции, продиктовавшей ограничение и отбор элементов фабулы; во взаимодействии с единой ситуацией минимальное время и неменяющееся место гарантируют сплошное развитие этой ситуации, не допускают внесения эпизодов и случайных немотивированных моментов» (Б. А. К р ж е в с к и й, Театр Корнеля и Расина, 1923). Другой особенностью новой драматургии явилось деление на акты, осмысливаемое как симметрическая градация напряжения. При этом функция отдельных актов в движении действия определяется поразному. Один предлагали такую теоретическую схему деления: 1 акт — *expositio*, 2 акт — замешательство, 3 акт — кажущаяся развязка, 4 акт — новое замешательство, 5 акт — окончательная развязка. Другие видоизменяли эту схему так: 1 акт — *prothasis* (вступление), 3 акт — *epithasis* (завязка), 5 акт — катастрофа, 2 и 4 акты — развитие действия.

Возникнув в Италии, новая система театра достигла своего полного драматургического завершения во Франции. Там же она обрела и своих теоретиков. Еще в 1572 Жан де ла Тайль опубликовал трактат под названием «Искусство трагедии». Он требовал от трагедии, чтобы в ней выводились исключительно лица знатного происхождения, чтобы действие развивалось без всего лишнего, громоздкого и грубого, отталкивающего (напр. самоубийство или убийство). Он же формулировал классический закон о единствах: «Нужно всегда представлять историю или сюжет, — пишет ла Тайль, — совершающимся в один и тот же день, в одно и то же время и в одном и том же месте».

Через сто лет, в 1674, появилась дидактическая поэма Буало «L'art poétique», имитирующая в заглавии римскую «Ars Poetica» Горация и опирающаяся в основном на «Поэтику» Аристотеля. «Поэтическое искусство» Буало утверждало строгие каноны французской классики, являясь наиболее выдержанной и полной теорией ее. Трагедию Буало определяет как произведение, к-рое должно захватывать страстью, выраженной в каждом слове героя, причем эта страсть и сущность конфликта должна стать ясной и осязаемой зрителем сразу, с первого появления. В этом получает свое выражение первое из трех единств — единство действия. Второе единство — времени: действие должно охватывать в своем развитии одни сутки. Третье единство — единство места, где происходит действие. Буало разъясняет, что такое нарастающие интриги и как она должна завершиться в развязке, чтобы последняя была неожиданной и подобной раскрытию тайны. Характеры действующих лиц должны быть выдержаны от начала до конца и правдивы независимо от отношения автора к каждому из них, в противном случае все они будут лишь повторять автора. Каждое действующее лицо должно говорить языком, соответствующим его страсти, ибо у природы для выражения каждой страсти есть свой язык. Гнев выражается словами высокой патетики, печали подобают простые смиренные слова и т. д. Драматург должен, оставая каждому персонажу его характер и выразительность, сопереживать с ним. В комедии Буало предпочитает образцы уравновешенного Менаандра желчному Аристофану. Комедиограф должен знать природу чувств и уметь читать в сердцах людей, дабы дать правдивое изображение их характера. В изображении комедийных положений нужно учитывать всемогущее время — каждому возрасту свойственны свои увлечения и свой способ выражения их. Старик говорит иначе, чем юноша. Комедийные типы можно подглядеть везде, нужно только уметь пристально взглянуться «и в город и в королевский двор». В комедии не должно быть высоких страстей и их проявлений — слез, большого страдания и т. д., но, с другой стороны, она всегда должна быть благородной, лишенной вульгарности.

«Поэтическое искусство» Буало предписывает не совмещать элементов трагедийных и комедийных в одном произведении, т. к. это нарушило бы единство действия. Идеалом поэтических форм он считает античную лит-ру, сочетая одновременно ее традиции с «изучением двора и познанием города», с рационалистической концентрацией сюжета. «Классицизм» Буало и его предшественников часто определялся теоретиками буржуазной драмы как «ложный», и отсюда вся драматическая продукция эпохи определялась как «ложноклассическая». Такой подход конечно в основе «дожен», ибо для своего времени и в его условиях классицизм XVII и XVIII вв. был вполне закономерным.

Социологические предпосылки классической Д., как и искусства классицизма в целом, даны в особенностях политического и общественного строя эпохи абсолютизма. Выступление третьего сословия, отразившееся в боевом характере лит-ры Ренессанса, завершается в экономически передовых странах перестройкой феодально-сословного государства. Начавшийся в XVI в. процесс обуржуазивания дворянства, капитализация хозяйства наиболее мощной экономической части дворянства приводит в XVII веке к отрыву последней от своей феодальной периферии и вращанию ее в буржуазный класс. Однако это обуржуазившееся дворянство, представляя собой все еще экономически и культурно мощную группу, проникнуто классовым самосознанием и, усваивая формы буржуазной культуры эпохи Ренессанса, соответственно модифицирует их. Навстречу этому процессу обуржуазивания дворянства идет процесс расхождения старого «третьего сословия», верхушка к-рого — денежная и служилая аристократия (noblesse de robe, noblesse de chambre) — подпадает под сильное влияние дворянства. Так осуществляется процесс своеобразного культурного одворянивания буржуазии. «Дворянство и буржуазия (крупная) были одинаково нужны для государства. Оба класса находили свою равнодействующую в лице неограниченного монарха» (Фриче).

Развитие капитализма на этом этапе требовало безусловной централизации административно-политической власти, строжайшей регламентации производства и торговли, всей области экономического строительства. «Существовал как бы некий „разум“, находящийся в центре и из центра направлявший всю жизнь сообразно им выработанным правилам». Это же преклонение перед разумом, это стремление упорядочить и нормировать художественное творчество, установить незыблемые законы «хорошего вкуса» определяет и всю лит-ую продукцию эпохи классицизма.

Поэт-классик как бы решает заданную извне задачу, подчиняя эмоциональные и иррациональные моменты своего творчества («чувство» и «воображение») разуму. Ибо для рационалистической эстетики прекрасное совпадает с разумным: среди сумбура

разрозненных явлений поэт раскрывает тот гармоничный, упорядоченный, ясный космос, который и есть единое, общеобязательное для всех прекрасное. «Классицизм является так. обр. известным видом реализма, но реализма рассудочного, рационалистического» (Фриче). Этот рационализм сказался и в том, что классицизм избирает объектом своего изображения человека вообще, а не человека определенной эпохи, человека, рассудочно анализирующего свои переживания, а не подавленного аффектом. В сознании же господствующих классов этот «человек вообще» превращается в *honnête homme*, «человека из общества», который всеми сторонами своей души обращен к этому обществу, служит ему, отображает его, является его нормой и его проекцией; ибо высший класс общества — аристократия, двор, Версаль — реализованный идеал настоящей, полной и раскрывшейся личности, образец и закон, к-рый определяет формы бытия каждого, кто желает явиться участником и звеном организованного космоса общественной жизни.

Так получают свое обоснование все особенности классической трагедии. Отсюда — отсутствие в ней историчности, несмотря на традиционную ориентацию на античную сюжетику и декорацию (последняя, наряду с реминисценциями Д. Ренессанса, диктовалась — во всяком случае, для французских господствующих классов — еще и средневековым преданием о «вечном Риме»: французская государственная власть считала себя некоторым образом преемницей Римской империи). Отсюда — отсутствие индивидуализации в характеристике действующих лиц, устранение бытового материала, превращение героев в олицетворение известной (обычно социальной) добродетели, напр. идеи гражданства, верноподданничества и пр. Отсюда — экономия и ясность во всем аппарате драматургических средств: ограничение числа действующих лиц, наделенных определенными и четкими драматическими функциями; широкое применение и т р и г г и как нормирующего и предвещающего развитие действия начала; введение откровенно-условных фигур «на персиков», помогающих продвигать действие без участия новых, эпизодических персонажей и не менее условных фигур «вестников», устранивающих массовые сцены с их сумятицей и нарушением четкости величавых ритмов классической формы; пользование ограниченным числом постоянных и однообразных мотивов (сновидения, оракула и т. п.) для ретардации или раскрытия действия; с и м м е т р и я как основной принцип композиции, параллелизма и контраста в группировке характеров и ситуаций, подчеркивающая соотношения двух борющихся сторон, страстей или интересов. Отсюда наконец строгий отбор стилистических средств, борьба с вольными синтаксическими конструкциями, с тавтологиями, риторическим накоплением, неясной метафорой,

устранение всякого рода социальных диалектизмов, ограниченность допустимой в трагедии лексики, скованной рифмой и цезурой; мерный и гладкий александрийский стих.

Одной из интереснейших проблем современного литературоведения является вопрос о классовой сущности классической Д. Старая традиция, идущая еще от первых апологетов «буржуазной Д.», бросивших острое слово о «ложноклассицизме» (см.), склонна была видеть в классической трагедии с ее социальным отбором героев и языковых средств типическое отображение психологии придворной аристократии. В действительности — хотя в известный период своего существования классическая трагедия и подверглась этому осмыслению со стороны идеологов новой буржуазии — в своем становлении и расцвете она отображает психологию все же буржуазии (одворяненной и чиновной) на раннем этапе ее развития, охарактеризованном выше. «В этом смысле, — как справедливо указывает В. М. Фриче, — классицизм может быть назван искусством буржуазным, тем более, что и культ разума, рационализм, лежащий в его основе, есть также отражение растущего буржуазного мировоззрения. Это тем более правильно, что творцами классической поэзии, ее теоретиками и практиками, были выходцы из чиновной буржуазии, из среды судебных и финансовых чиновников. Но т. к. центром культурной жизни был абсолютный монарх и его двор, состоявший из дворян, т. к. абсолютное государство подчинило себе все стороны культуры, в том числе и искусство, поддерживая последнее довольно щедро, оплачивая поэтов и художников из сумм королевской казны, — то рационалистическая форма облекала аристократически-придворное содержание».

Классовая сущность классической Д. раскрывается еще яснее в комедии, к-рая с самого начала выступает с идеологической защитой интересов и идеалов буржуазии, с борьбой за классовое самосознание «мещанина». Величайший мастер классической комедии, Мольер, отталкиваясь от барочных жанров (мифологической пьесы, балета и пасторали), от социально-притупленной буффонады *commedia dell'arte*, — создает «комедию характеров», социально заостренную, направленную против дворянства и духовенства («Дон-Жуан» и «Тартюф») и поучающую еще не осознавшее себя как класс «мещанство» («Мещанин во дворянстве», «Жорж Данден», «Жеманницы» и др.), — тот жанр комедии, к-рый соответствовал психологии его класса и к-рый послужил образцом для мещанской комедии и в других странах.

Классовый характер комедии классицизма определяется по непосредственной преемственности, соединяющей ее с буржуазными жанрами средневековой Д. (ср. выше) и еще более — по связи с позднейшей буржуазной комедией (Бомарше, Шеридан). Без какого-

либо заметного перелома спустя столетие, на пороге Великой революции, Спальерль Мольера превратится в Фигаро Бомарше, к-рый перейдет уже в решительное наступление против всего аристократического класса.

Исторические судьбы классической Д. раскрывают широкие возможности использования этой драматической формы создавшим ее классом на различных этапах его становления.

Первые опыты классической французской трагедии появляются в половине XVI в. Школа молодых драматургов и теоретиков, известная под названием «Плеяды», насаждала на французской почве национальное искусство в формах античной трагедии и комедии. Трагедия определяется ими как произведение, в котором есть «хоры, сны, привидения, боги, моральные сентенции, пространные реплики, короткие ответы, редкое историческое или патетическое событие, несчастная развязка, высокий стиль, стихи, время, не превышающее одного дня». Здесь мы еще видим такой атавизм, как хор, но в дальнейшем развитии он довольно быстро исчезает, зато к единству времени добавляются и два других единства. Ранние образцы классической французской трагедии дают Жодель, который своей «Плененной Клеопатрой», по меткому выражению Ронсара, «первый заставил греческую трагедию звучать по-французски», Гревен, выступивший против всякого примирения с мистериальным репертуаром, Гарнье, Гарди де Вю, Франш-Конте, Мерз, Монкретьен и др. Наиболее яркими представителями классической трагедии в тех формах ее, которые были охарактеризованы выше, являются драматурги Пьер Корнель [1606 — 1684] и Жан Расин [1639 — 1699]. Ранний Корнель в своем «Сиде» [1636] еще не соблюдает единств и строит трагедию по сценарию, напоминающему мистерии. Характерно, что и в содержании своем эта трагедия хранит еще элементы феодальной (а не только абсолютистско-дворянской) идеологии. Пьеса имела огромный успех, против к-рого вооружилась Французская академия, выступавшая по наущению всесильного кардинала Ришелье с протестом против нее. В нападка Академии на «Сиде» были весьма четко формулированы требования, представляемые к классической трагедии. За «Сидом» последовали другие трагедии Корнеля: «Гораций», «Цинна», «Полиевкт», «Помпей», «Родогюна», надолго упрочившие вместе с произведениями Расина славу французской трагедии. Подражая в своих первых трагедиях Корнелю, Расин, начиная с «Андромахи» [1667], выходит на самостоятельный путь, достигая вершин своего творчества в «Ифигении» и «Федре» и перенося центр конфликта с идеи долга на психологическую борьбу личности. Из современников и последователей Корнеля и Расина можно отметить де Рие, Ротру, Сирано де Бержерака, Буайе, Кино, Кребильона и других. Из комедийных авторов этого времени прославился Мольер

[1622 — 1673], давший яркие образцы классической комедии французоз.

По сравнению с холодной риторикой и изощренным стилизмом Корнеля и Расина Мольер в своих комедиях темпераментнее, изображая в них, как и Корнель и Расин, типы единых страстей. Об этом говорят уже сами названия его комедий: «Скупой», «Мнимый больной», «Ученые женщины», «Мизантроп», «Мещанин во дворянстве» и др. Его творчество уже ярко выразило устремления третьего сословия. Ряд его комедий, посвященных бичеванию лицемерия и ханжества, вызвал против него гонения духовных и дворянских кругов («Тартюф»,



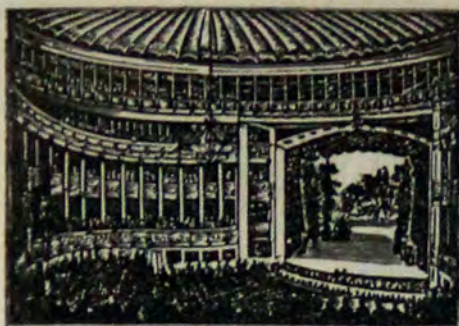
Заставка Скотта к II акту партитуры «Беллеронфонтан» Молли (издание Баллар, 1714)

«Мизантроп», «Дон-Жуан» и др.). Но вместе с тем само третье сословие Мольер достаточно зло бичует в своих комедиях за подражание дворянству («Мещанин во дворянстве»). Эти тенденции Мольера не были поняты например Руссо, указывавшим на его угодничество («Письмо к Даламберу»). Руссо поддержал целый ряд буржуазных моралистов — Риккони, Нугаро, Кюбьер, Мерсье и др., — вслед за ним жестоко обрушившихся на Мольера за его «Амфитриона», «Школу мужей» и др., в к-рых они усматривали издевку над буржуазией, рассчитанную на успех у дворянской публики.

Параллельно с этой критикой, свидетельствующей об изживании французского классицизма, параллельно с созданием и укреплением «слеальной комедии» — собственно буржуазной Д. — делаются однако попытки со стороны идеологов крупной буржуазии использовать формы классической трагедии как орудие политической борьбы против того абсолютизма, идеализации к-рого она раньше служила. Вольтер продолжает внешнюю традицию Корнеля и Расина, но и сюжетика его с характерным тяготением к экзотизму («Магомет», «Китайская сирота», «Скифы») и явный пересев публицистического элемента над художественным свидетельствуют об упадке старой формы.

Кратковременное возрождение классической трагедии наблюдается снова на подъеме Великой французской революции: на этот раз возвращение к античности, ориентация литературы на классический стиль диктуются настоятельной потребностью буржуазии как класса «скрыть от самих себя

ограниченное содержание своей борьбы и поддержать свой энтузиазм на высоте исторической трагедии» (К. Маркс, 18-е брюмера Луи Бонапарта). Так возникают явно публицистические и агитационные трагедии Сорана, Лемьерра, М. Ж. Шенье, умирающие вместе с якобинцами. «Как только содалась новая общественная формация, .. исчез и воскресший из мертвых древний мир — Брут, Гракхи, трибуны, сенаторы и сам Цезарь. Истинные полководцы буржуазии сидели теперь за конторками. Поглощенные производством богатств и конкурентной борьбой, они забыли, что у их колыбели стояли тени древнего Рима» (Маркс).



Представление в Петровском театре в Москве. Гравюра XVIII в.

Попытки возродить классическую трагедию в XIX веке (Понсар) отмечены всеми чертами эпитонства.

Французская классическая Д. совершает наиболее полно цикл своего развития и оказывает существенное влияние на классическую Д. других стран. В Англии классический стиль проявляется менее ярко. Для его развития там нет соответствующей социально-политической базы: крепкой абсолютной монархии, опирающейся как на дворянство, так и на буржуазию. Английская Д. эпохи реставрации подражательна: трагедии Драйдена и Отвея — переделки Корнеля и Расина. XVIII в. также не дал ничего особенно выдающегося в области британской классической трагедии, хотя «Смерть Катона» Эддисона и самостоятельное произведений его предшественников. Более совершенна продукция английского классицизма в области комедии («Прямодушный» Уичерли, вдохновленный «Мизантропом» Мольера, «Любовь за любовь» Конгрива, в XVIII веке — «Школа злословия» Шеридана). В Италии классическая драма выступает в качестве оружия в борьбе за буржуазный театр (комедии Гольдони) и — на рубеже двух веков — за политическую свободу (трагедия Альфери). В экономически отсталой Германии продукция классицизма подымается два раза, причем первые явно подражательные попытки направлены еще против Барокко и пережитков феодализма (Готтшел), тогда как художественно высоко-совершенная антиквизирующая Д. Гёте и

Шиллера (произвольно выделяемая немецкими исследователями в качестве подлинной «классики» и противопоставляемая французскому псевдоклассицизму) знаменует сдачу незрелой германской буржуазией позиций «бури и натиска» и капитуляцию перед идеалами просвещенного абсолютизма.

В области театральной техники классицизм продолжает дальнейшее развитие стационарного театра от громоздко разбросанной по площади средневековой мистерии, от представлений бродячих трупп, от переходных форм английского и испанского публичных театров в сторону дворцового театра, переноса спектакля в обстановку дворцового зрительного зала. Основным техническим моментом включения всего наследия театральных форм под крышу театрального здания был момент применения перспективы, т. е. изобретение картинного задника и кулис в объеме сценической коробки. Новая картинность сценического ящика в свою очередь вызвала появление занавеса, искусственного света и пр. Произошло это в период времени второй половины XVI и начала XVII веков. Здесь и была проведена черта, отделявшая придворный театр эпохи итальянского Ренессанса и классицизма от традиций мистерийного театра. Здесь было заложено основание той театральной системы, которая соединяла живописный принцип в постановке и действенно-литературное повествование в драматургии. Маленький театр — особняк владетельного князя, герцога или крупного банкира-мецената (вроде Медичи во Флоренции), рассчитанный на хозяина, его приближенных и небольшой круг гостей, располагавшихся по рангу с строгим соблюдением «местничества», постепенно превращается в тип рангового ярского театра, в основе сохранившийся и до наших дней и только теперь переживающий вновь процесс существенного изменения.

Под влиянием французской классической трагедии, правда, с опозданием почти на столетие возникают зачатки репертуара русского театра. На первых порах [во второй половине XVI века] для него характерна повесть вульгаризированного влияния шекспировского театра (через жанр так наз. «английских комедиантов») и традиций мистерийного Д. Эти спектакли были закрытыми — придворными. Театр при Петре I тоже не представлял собой еще литературно-сценического явления, если не считать представлений, бытовавших в народной среде (напр. «Царь Максимилиан» — см. «Драма народная»). Только с половины XVIII в. через любительство Шляхетного корпуса в Петербурге и Московского университета создаются первые кадры профессионального актерства и складывается первый репертуар, представляющий собой подражание французскому классическому театру. Первым директором русского придворного театра и его первым профессиональным драматургом был Сумароков [1718 —

1777]. В своих трагедиях — «Хорев» [1747], «Синав и Трувор», «Дмитрий Самозванец», «Мстислав» и др. — Сумароков выводит на сцену коронованных героев, людей сильных страстей. Тематический остов его пьес — борьба между «личным чувством» и долгом, — обычная коллизия французской классической трагедии. Трагедия у него подчинена тесным архитектурным нормам, строго выдерживаются законы трех единств, язык действующих лиц патетичен и риторичен. Борьба зла и добра неизменно заканчивается торжеством последнего. Идеология Сумарокова — проповедь «просвещенного абсолютизма», того, что «приличествовало самодержавию, а не так, как республиканам или парламенту»; в переводе на русские нравы это обозначало «просвещенное крепостничество». Кроме Сумарокова из русских драматургов этой же эпохи, продолжавших те же традиции классической трагедии, надо отметить Княжнина, раннего литературного предтечу декабризма: у него уже звучат нотки республиканца и врага самодержавной власти (трагедия его «Вадим» была предана сожжению), Ломоносова, Хераскова, Майкова и др. Традицию классической трагедии завершает в 1810-х гг. Озеров (см.). Его «Эдип в Афинах» и «Дмитрий Донской» снискали себе широкую популярность среди современников. Антагонистами сумароковщины были представители «народности» — Лукин, Аблесимов, Плавильщиков и др., — восставшие против насаждения заимствований с французского и ратовавшие за национальную драматургию. Героями их пьес выводятся, наоборот, представители демократических сословий — сиделец, мельник и т. д. Строгой поэтике придворного классицизма здесь противопоставлено разнообразие действия, отсутствие стесняющего единства времени, комизм сценических положений, обилие народных песен и плясок, этнографическая верность диалектов и т. д. Устами Аблесимова говорило мелкопоместное дворянство той поры; устами Лукина и Плавильщикова — зажиточное мещанство. Виднейшим представителем среднепоместной драматургии XVIII в. был Фонвизин (см.). В «Бригадире» и особенно в «Недоросле» Фонвизин открывает борьбу на два фронта — против офранцузившегося и потерявшего национальный облик дворянства («петиметр», Иванушка, бригадирша) и против мелкопоместных, злоупотребляющих своею властью над крестьянами, тупых и невежественных крепостников (Скотинин, Простакова). Идеалы автора пропагандируются резонерами, добродетельными персонажами его комедий — неподкупным чиновником Правдиным, ревнителем дворянской старины Стародумом, помещиком среднего достатка, и владельцем 2 000 душ Добролюбовым. Фонвизин с симпатией относится к верным дворянству слугам и всячески негодует на зловраие Простаковой, в результате которого множатся недоросли-Митрофанушки.

Идеология обеих его комедий отличается достаточной умеренностью. Фонвизин в силу своей классовой принадлежности не пошел против крепостного права, хотя и дал богатейший материал, свидетельствующий о крестьянском бесправии. Тем не менее художественные достоинства его комедий несомненны. Он индивидуализирует образы учителей (Кутейкина, Цифиркина, Вральмана), он доводит до высокого совершенства диалог, он воссоздает современный ему поместный быт во всей его колоритной уродливости. Образы Простаковой и Митрофанушки сделались традиционными, вошли в плоть и кровь последующей лит-ры.

После «Недоросля» наиболее выдающейся комедией русского классицизма XVIII в. не без основания считают «Ябеду» Капниста [1798], изобличавшую взяточничество и волокиту в русских судах, комедию, в ряде пунктов предвосхитившую «Доходное место» Островского.

Выдающимся памятником русской классической комедии является и «Горе от ума» Грибоедова. Явным отпечатком классической традиции следует признать прежде всего строгое соблюдение трех единств (действие начинается рано утром в доме Фамусова и кончается там же к рассвету следующего дня; в комедии четыре акта, но третий явственно разбивается на две картины; стержень интриги — любовь Чацкого к Софье). Образ Лизы (влюбленной в буфетчика Петрушу) по всему своему психологическому наполнению и повествовательной функции целиком предопределен одним из излюбленных амплуа классической комедии — образом лукавой и бойкой наперсницы. Однако наряду с влиянием классицизма в комедии Грибоедова уже сильно проявляются чисто реалистические элементы. Обилие характерных представителей барской Москвы, бытовые зарисовки уклада фамусовского дома, живость языка, приближающегося почти к разговорному, сентенции, вошедшие затем в пословицы, — обесценили «Горю от ума» видное место в истории русской реалистической драматургии (см. подробнее «Грибоедов»). *Эм. Бексин и Р. Шор*

БУРЖУАЗНАЯ Д. — С развитием фабричного производства, поглощающего мануфактуру, с изобретением во второй половине XVIII в. паровой машины меняются и производственные отношения: растет промышленный город, поднимается промышленно-городская буржуазия. Дворянство постепенно теряет свое прежнее значение, частью трансформируется в ту же буржуазию, частью разоряется и напрягает все остатки своих сил на удержание политической власти. Разгорается та борьба, к-рая в конечном счете приводит к английской и французской революциям и к классовому торжеству буржуазии в Европе. Само собой, это влечет и переоценку эстетических ценностей в сторону соответствия вкусам и требованиям нового хозяина. Он требует для себя

«равенства» с дворянством, уничтожения словных привилегий — «братства» и «свободы» во владении и распоряжении частной собственностью. В переводе на язык морали и политики он формулирует эти классовые требования как требования социальной «справедливости» к «человеку» и «гражданину». И уж отсюда разоблачает и обличает все, что стоит препятствием на пути к этому. «Возможно ли, — спрашивает Брюнетьер в своей книге „Les éroques du théâtre français“, — чтобы, располагая таким средством пропаганды и влияния, как театр, буржуазия не воспользовалась им? Чтобы она не приняла всерьез, не взглянула с трагической точки зрения на те неравенства, к-рые только забавляли автора комедий „Мещанин во дворянстве“ и „Жорж Данден“? А больше всего, возможно ли было, чтобы эта уже торжествующая буржуазия помирилась с постоянным представлением на сцене императоров и королей и чтобы она, если можно так выразиться, не воспользовалась своими сбережениями, чтобы заказать свой „портрет“?»

Таким портретом, вызванным всей суммой указанных условий, и явилась так наз. «буржуазная Д.», шедшая на смену дворянской классике. Раньше других такое течение в виде сентиментальных воздыханий по справедливости и чувствительного жтления жертв социальной несправедливости появилось в Англии как в стране наиболее развитых форм торгового капитализма. Пуританская проповедь против театра за его распущенность и покровительство, оказываемое ему королевским двором, ведет к созданию «сентиментальной комедии», преследующей идеи нравственного поучения. Таковы пьесы Сиббера [1671 — 1757], Стиля [1672 — 1729], Соутерна и главным образом Лило [1693 — 1739], прославившегося пьесой «Джордж Барнвелль, или лондонский купец». Пьеса эта имела огромный успех не только в Англии, но и на всех европейских сценах того времени, в том числе и на русской. Это история молодого купца Барнвелля, к-рый попал в сети кокетки, ограбил для нее своего хозяина и убил дядю, чтобы получить наследство. Преступления раскрываются, Барнвелля казнят, добродетель торжествует. Пьеса привлекала публику не столько своими художественными достоинствами, сколько новой постановкой вопросов морали в плане восходящей буржуазии, отстаивающей свою честь. Не меньший успех по тем же причинам имел «Игрок» Эдуарда Мура (торьма и самоубийство в результате проигрыша в карты). Все эти «домашние», «семейные» сюжеты были резкой противоположностью высокой декламационной патетике страстей классической трагедии и отражали «социальный заказ» воинствующей промышленной буржуазии.

И во Франции зарождению «буржуазной Д.» предшествовал некоторый период борьбы

против театра за его «распущенность». Вопросы ставятся при этом максималистски — не нужно театра, ибо он несет порчу нравов. Но за таким максималистским отрицанием скрывается по существу, как и в Англии, борьба против старого классического театра. Франция следует в этом отношении за Англией и использует во многом пример борьбы английских пуритан против театра. Наиболее острое выражение проповедь эта получает у Руссо. Театр, — говорят Руссо и руссоисты, — делая центром женщину-любовницу и любовную интригу, тем самым развращает зрителя, отвращает его от семьи. Вольтер расширяет темы классической трагедии и в предисловии к «Меропе» декларирует даже опыт построения драматического сюжета без любви. Как в Англии атака пуритан ведет к созданию наиболее ранних форм буржуазной Д. в виде сентиментальных комедий и трагедий, точно так же во Франции обстрел классического театра создает так наз. «слезную комедию» — *comédie larmoyante*.

Преодоление классицизма началось здесь с комедии как жанра, менее забронированного его каноном. Первые опыты использования так называемой «высокой комедии» в новом духе были сделаны под английским влиянием Детушем. Нивель де Лашоссе решительно деформирует ее, превращая в «слезливую». Прозаическую форму вводит в комедию Мариво. Историю собственно буржуазной драмы нужно вести с «Сильвии» Ландуа [1742]. Классовый характер буржуазной Д. резко выявил Седен («Философ, сам того не зная»), оставший далеко за собой Дидро как драматурга, и многие др. Представителем мелкобуржуазного течения является Мерсье. Вершины своего развития буржуазная драма достигает в «Женитьбе Фигаро» Бомарше, превращающего ее из буржуазно-морализирующей в буржуазно-революционную (см. «Бомарше»).

В сравнительно отсталой Германии на создание буржуазной Д. влияет уже опыт и Англии и Франции. Особенно сильно было влияние Дидро и Мерсье, пьесы и теоретические сочинения к-рых усиленно переводились на немецкий язык. Зачинателем буржуазной драмы был здесь Лессинг [1729 — 1781], создавший под влиянием «Лондонского купца» Лило и пьес Дидро тип так называемой «мещанской трагедии» (*bürgerliches Trauerspiel*) и комедии («Мисс Сарра Сампсон», «Филотас», «Минна фон Барнгельм», «Эмилия Галотти» и «Наган Мудрый»).

Первые Д. этого передового представителя немецкой буржуазии свидетельствуют еще об ее отсталости и приниженности. Они лишены социальной установки и посвящены отвлеченным моральным проблемам. Для более позднего произведения Лессинга — «Минна фон Барнгельм» — характерен дух «просвещенного абсолютизма», вера в мудрого и справедливого короля. Этот мотив весьма усердно разрабатывается

буржуазными драматургами эпохи, преклонявшимися перед Фридрихом II. Но в «Эмили Галотти» уже выразилось более зрелое классовое самосознание и явственно звучат ноты социального протеста. Они получили развитие в драматическом творчестве следующего периода. Дань «мещанской Д.» отдал Гёте в своем «Клавиво» и руководимый им страсбургский кружок «бурных гениев». Натиск социального протеста, получивший название по пьесе Клингера «бура и натиск», создает, как у юного Шиллера, волну бунтарства и в Д. Наибольшего подъема эта волна достигает у Шиллера в «Разбойниках» и «Коварстве и любви» и становится более умеренной, укладывающейся в рамки типично «семейной» Д. (Familienstück, Rührstück) у Геммингена, Гофмана и др. Известный немецкий актер Шредер создает в Германии культ Шекспира, произведения к-рого получают здесь лит-ую обработку в плане той же «буржуазной Д.». Другой актер, Ифланд, игравший Франца Моора в первой постановке «Разбойников» [1782], является автором ряда сугубо сентиментальных пьес. К этому же времени относится появление так наз. сценического павильона, т. е. изображение комнаты в виде отграниченного с трех сторон стенами сценического пространства. Для «комнатных» и «домашних» Д. стиль сценического павильона создавал органическую слитность с настроением самой «мещанской драмы». Конец XVIII в. и начало XIX в. в области этой Д. проходят под знаком огромного успеха пьес Коцебу и особенно прославившейся пьесы его «Независть к людям и раскаяние» [1789], прочно осевшей в репертуаре и русского театра того времени.

Русский театр, как явление искусственное, почти не имевшее за собой к этому времени исторического развития, пользовался главным образом переводным репертуаром английской «сентиментальной» и французской «слезной» Д. Первое появление слезной Д. в России, перевод «Евгении» Бомарше, вызвало горячий протест Сумарокова и даже запрещение ставить его пьесы в Московском театре рядом с пьесой Бомарше. «Ввелся, — пишет Сумароков в 1771, — новый и пакостный род слезных комедий, ввелся там (т. е. во Франции. — Э. Б.), но там не исторгнуты семена расинова и мольерова вкуса». Д. эти, — жалуется он дальше, — «нашли всенародную похвалу и рукоплескания». Социальная сущность этого протеста ясна из таких строк: «подъячий стал судьей Парнаса и утвердителем вкуса московской публики, конечно скоро представление света будет. Но неужели Москва более поверит подъячему, чем г. Вольтеру и мне? И неужели вкус жителей московских сходнее со вкусом сего подъячего?» Мы имеем тут так. обр. протест идеолога дворянской классики против «буржуазной Д.», протест, к-рый конечно не мог задержать ее развития

и в России. Первыми опытами создания русской «слезной драмы» являются: «Друг несчастный» и «Гонимые» Хераскова, «Мот, любовью исправленный» Лукина и др. Подобно своим английским сородичам, русская мещанская Д. всячески восхваляет торжество буржуазной добродетели и всячески оплакивает ее падение. «Взгляни на слезы мои, — восклицает Клеопатра в пьесе Лукина, — взгляни и познай, что любовь проливать их заставляет и чтобы та же любовь повсюду повела меня за тобой, если



«Театральное представление» конца XVIII в. (из книги «Зрелище природы и художеств», 1790)

бы добродетель не противилась». Название «буржуазная Д.» могло иметь свое оправдание конечно лишь в тот период ее развития, когда задачи ее были боевыми, когда она организовывала через драматургию идеологию нового классового гегемона — буржуазии — в его борьбе с дворянством, начавшим свое отступление с исторической арены. В дальнейшем она становится уже буржуазной драмой без кавычек, — просто драмой буржуазной эпохи.

Крупнейшими идеологами-теоретиками «буржуазной Д.» являются Дидро и Лессинг. Теоретические высказывания Дидро находим в его «Диалогах» (Entretiens) и в статье «О драматической поэзии» (Discours de la poésie dramatique); практическую реализацию этих вариантов — в драме Дидро «Побочный сын». Рассуждения Дидро приносят уже в общем в драматургию зачатки психологического реализма. Если в «Поэтике» Буало выражена рационалистическая тенденция сценического реализма, то это был еще реализм положений, реализм схематической страсти. Буало еще не допускал смешения трагического и комического.

Дидро же утверждает, что кроме крайних полюсов трагедии и комедии должны существовать еще два вида пьес — «comédie sérieuse» и «tragédie bourgeoise», или «domestique». Серьезная комедия не глумится, не только высмеивает, но и учит — здесь так. обр. наносится удар традиционной издевке над буржуазией. Буржуазная, или «домашняя» Д. имеет своим содержанием сюжет

«простой, семейный, близкий к действительной жизни», — здесь уничтожается монополия «высокопоставленной» героини, и теоретически оправдывается появление на подмостках сцены буржуа с его «простой семейной жизнью» и проистекающими отсюда коллизиями. Как в «серьезной комедии», так и в «домашней Д.» действуют люди, т. е. существа, к-рые не могут быть носителями только горя или только радости, ибо в живом человеке слетается и то и другое, и драматическое и комическое. И поэтому, вопреки теории Буало, в сценических жанрах допускается смешение трагического и комического. Тут уж явственно звучит подход к психологической Д., из к-рой логически вытекает и требование сценического реализма в нашем понимании его. «Достоинство пьесы, — говорит Дидро, — зависит от точного подражания какому-либо действию, так что зритель, находясь постоянно во власти иллюзии, думает, что он присутствует при самом действии. Поэтому следует избегать шаржа в характере и изображать его соответственно общественному положению действующего лица, чтобы зритель не мог сказать самому себе — „это не я“». Последователями Дени Дидро в разработке новой драматургической теории являлись во Франции Мерсье («Du théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique») и Бомарше («Essai sur le genre dramatique sérieux»).

Лессинг во многом основном схож с Дидро, теорию которого он ставил очень высоко. Как и Дидро, Лессинг обосновывает теорию психологического реализма из требований новой классовой тематики и морали. Костяк этой теории он извлекает из аристотелевой «Поэтики», считая, что ее до этого неправильно толковали. «Поэтику» Аристотеля он называет таким же непогрешимым произведением, как «Элементы» Евклида. Что касается трагедии, то, по мнению Лессинга, аристотелева теория даже не нуждается ни в каких поправках, время ее пощадило, и трагедия, написанная по теоретической схеме Аристотеля, остается совершенной и на сегодняшний день. В толковании аристотелевского «катарзиса» — очищения через «страх» — Лессинг настаивает, что страх у Аристотеля должен пониматься не как ужас, а как сострадание. Следуя Дидро, Лессинг высказывается против разграничения элементов драматического и комического — «гений смеется над этими разграничениями». Как и Дидро, Лессинг задачей сцены считает нравственное поучение. «Комедия, — говорит он в „Гамбургской драматургии“, — старается исправлять смехом, а не насмешкой, и она не ограничивается исправлением именно только тех пороков, над к-рыми смеется. Ее истинная польза, общая для всех, заключается в самом смехе, в упражнении нашей способности подмечать смешное, легко и быстро раскрывать его под разными

масками страсти и моды, во всех его сочетаниях с другими еще худшими качествами, а также с хорошими, даже под морщинами строгой серьезности». Драматург, следуя аристотелевскому принципу верности природе, и должен «так задумать характеры действующих лиц, чтобы те происшествия, которые вызывают его героев к деятельности, вытекали одни из других с такой необходимостью, а страсти так строго гармонировали с характерами и развивались с такой постепенностью, чтобы мы всюду видели только естественный, правильный ход вещей. При каждом шаге, к-рый делают его герои, мы должны будем сознаться, что и мы поступили бы точно так же при подобном развитии страсти, при том же порядке вещей». Это уже в основном та формулировка реалистически психологической драмы, та система драматургической мысли, к-рая в своем существе сохраняется и по сей день.

В. Бескин

РОМАНТИЧЕСКАЯ Д. — Уже в чувствительности «сентиментальной» и «слезной» драмы нетрудно найти черты раннего романтизма, зачатки того драматургического стиля, которым буржуазия переходила от обороны к положительному строительству своего, нужного ей «человека».

С другой стороны, в романтизме мы имеем несколько перекрещивающихся линий, отражающих внутриобщественные и внутриклассовые расслоения эпохи. Эпигонствующая линия академической классики, принаряжающейся в доспехи холопски-реакционного романтизма, отражающего чаяния зовущего к «старому порядку» феодала; самоубийственная ирония задыхающегося в пережиточно-феодальном обществе мелкобуржуазного интеллигента, приводящая к разложению самой драматической формы (раннеромантическая Д. в Германии); и наконец линия мелкобуржуазного романтизма, отражающая протест радикальной мелкой и средней буржуазии против попиранья крупной буржуазией демократических завоеваний французской революции. Из «бури и натиска», из мечтательно-анархических взлетов восходящей линии романтизма нарождается пафос человеческой индивидуальности как носителя «свободной воли», самодержавным именем к-рой буржуа творит свою историю. Эта идеалистическая концепция, этот философский идеализм в его помеси с религией — оплот буржуазной идеологии эпохи послереволюционных бурь. Художественно-героический импульс «человека» формулировался как нечто самодовлеющее, чуждое объективно-социальной зависимости, существующее исключительно в силу врожденного влечения к прекрасному как подвигу. Такое не лишенное мистики миросозерцание создавало и соответствующую тематику Д., расцветавшую в яркие цвета эмоциональной экспрессии, пейзажной экзотики и фабульных ужасов. Жажда

жизни обрешшего власть, силу и достаток класса заставила его сменить недавнюю сентиментальную слезу на темпераментную зарядку подчеркнито-преувеличенных переживаний. Всем этим характерна романтическая драматургия, достигшая своей вершины в творчестве француза, Виктора Гюго.

Еще со времени классической трагедии сохранился обычай лит-ых авторских предисловий к своим пьесам. Такое предисловие юного Гюго к Д. «Кромвель» считается манифестом романтической драматургии. В основе своей драматургия Гюго кладет провозглашаемую бесценно со времен Аристотеля «верность природе». Само собой, что эта якобы вечная «верность природе» есть на самом деле понятие диалектическое, имеющее в каждую историческую эпоху свое определенное содержание. Одно — у самого Аристотеля, другое — у теоретика классической трагедии Буало, третье — у Гюго. Каждый из них видит художественную «природу» в основах классовой психики и идеологии. Гюго, защищая «верность природе», жестоко обрушивается на то, в чем классическая трагедия видела по-своему эту «верность», — на три единства. «Скрестить единство времени с единством места, — говорит Гюго в предисловии к „Кромвелю“, — чтобы устроить из них решетку для клетки и впускать в нее с большим педантизмом все те факты, все те народы, все те фигуры, которые в таких массах переполняют действительность, это значит уродовать людей и предметы, это значит заставить историю корчить гримасы». Оставляя в силе единство действия, Гюго и его природу понимает совсем иначе, чем теория классической драматургии. Там единство действия требовало однопланности сюжета, одной магистрали его, без всяких отклонений в сторону, не допуская даже смешения трагического с комическим, — там это был еще театр положений, театр характера как единой страсти. Буржуазная же Д. знает уже психологический реализм в основах его современного понимания. Еще Лессинг и Дидро решительно переоценивают природу комического и вводят его в характер как психологическую светотень. В смешении трагического с комическим теория буржуазной драмы не видит нарушения единства действия. Романтизм еще резче подчеркивает это положение, отражая его и структурно. Гюго единство действия понимает как закон театральной перспективы. Такого единства вовсе не нарушают побочные, второстепенные отвлечения основной темы. Важно, чтобы все это было целостно и увязано и опиралось на основное, главное, ведущее действие. Строгое расчленение единства действия по жанрам «трагедии» и «комедии» Гюго решительно отвергает и возвращается к синкретизму драмы в целом, где «безобразное существует рядом с красивым, уродливое — рядом с грациозным, где смешное есть

оборотная сторона величественного, где соединены зло с добром и тень со светом». Это приводит Гюго к защите теории драматического гротеска. Такой гротеск он видит «у рассказчиков, у летописцев, у романистов, прежде чем авторы фарсов или шуток привели его на театральные подмостки; он вдохновляет народные легенды и старинные суеверия средневековья, он кладет свою печать на фронтоны готических соборов; он прокрадывается даже в алтарь, когда служат мессу осла или выбирают папу шутов». Гротеск структурно дает эффект контраста возвышенному и тем самым еще больше подчеркивает ценность его. Полоний или Калибан делают еще более чарующими Офелию и Миранду, грубый юмор могильщиков оттеняет нежную лирику Гамлета. Яго, Тартюф, Полоний, Гарпагон, Бартоло, Фальстаф, Скапен, Фигаро — все это определяет Гюго как галерею высоких образцов драматического гротеска. Крупнейшего мастера такого соединения возвышенного с гротеском, прекрасного с ужасным Гюго видит в Шекспире, не знаящем никаких единств. Романтическая Д. должна «заставить зрителя поминутно переходить от серьезного к смешному, от шутовских эпизодов к раздрающим душу сценам, от сурового к нежному». Романтизм свое отрицание классических традиций, свой культ раскрепощения угнетавшей доселе личности инициативного буржуа, его патетики веры в себя, его самоутверждения обобщал под видом анархического якобы отрицания всяких систем вообще. Так и Гюго, отрицая систему классической драмы, считал, что все его новые утверждения вытекают из самой природы, из ее вечных законов, из ее естественного порядка вещей. «Уничтожим, — призывает он, — всякие системы, теории, учения о поэтическом искусстве. Сбросим долой эту ветхую маску, закрывающую лицо искусства. Пусть у нас не будет ни правил, ни образцов, или, вернее, пусть нашими правилами будут только общие законы природы». Немудрено, что романтизм вызвал резкую оппозицию со стороны защитников «святынь» классицизма, называвших презрительно романтиков «подмастерьями». Гюго [1802 — 1855] написал одиннадцать драм: «Ами Робар», «Кромвель», «Марион де Лорм», «Эрнани», «Король веселится», «Лукреция Борджиа», «Мария Тюдор», «Анджелло», «Рюи Блаз», «Бургграфы» и «Торквемада», незаконченную Д. «Близнецы» и либретто оперы «Эсмеральда». Для всех этих типично-романтических Д. характерен как синкретизм драматических жанров (трагедии, комедии и т. д.), так и поэтических родов (элементы лирические и эпические равноправны с драматическими). Подобное смешение конечно исключало тот творческий синтез, к которому стремился Гюго. Вместить в Д. всю сложность жизни и души человеческой ему не удалось. Его характеры, построенные по излюбленному им принципу отвлеченной антитезы,

лишены оттенков, упрощены и отвлечены. Его интрига не искусна. В этом отношении Гюго значительно превосходит Дюма-отец (особенно в «Antony»), автор первой романтической Д., поставленной на сцене («Henri VII et sa cour», 1829). От интриги, от действия отказывается Виньи, к-рый в своем «Чаттертоне» стремится только создать образ поэта, лишнего в буржуазном обществе. Особое место занимает Мюссе, создавший интересную разновидность романтической пьесы. Его комедии можно назвать лирическими. Поэт драматизирует здесь свои личные переживания, свой самоанализ. Лирические и фантастические по преимуществу пьесы Мюссе отличаются и чрезвычайно важным для драматического произведения достоинством: утонченной техникой диалога. Произведения популярнейшего в этот период драматического писателя — Скриба — лишь сюжетом связаны иногда с романтизмом. По существу же его пьесы, граничащие с водевилем или переходящие в него, не могут быть отнесены вообще к какому-либо литературному направлению. Скриба интересуют лишь интрига и сценичность. В области разрешения чисто технических задач он достигает большого мастерства. В этом — значение не только для французской, но и европейской драматургии (Ибсен, Зудерман) этого модного автора «Адриенны Лекувер», «Стакана воды», «Битвы дам» и т. д., считавшегося гл. обр. со вкусами крупной буржуазии.

Из других значительных представителей французской романтической Д. надо отметить Меримэ, Жорж Санд, и позже, уже на стыке с натурализмом, таких ее эпигонов, как Сарду, Ростан и Кошэ.

Если французский романтизм, ориентируясь на Шекспира, создает ряд подлинно сценических произведений, допускающих оформление в пределах традиционного театра, то немецкая и английская романтика, — в поисках новых форм обращающаяся к глубоко архаичным формам средневековой мистерии («Геновефа» Тика, «Halle und Jerusalem» Арнима, «Каин» Байрона) и делающая попытки реабилитировать формы примитивного театра (тукольный театр у Арнима, апология commedia dell'arte у Гофмана), — создает произведения, недоступные театральному оформлению. Отсюда — широкий расцвет «Д. для чтения» (Lesedrama) в эту эпоху (Д. Байрона, окончательная редакция «Фауста» Гёте). Только в середине столетия эти поиски новых форм находят сценическое разрешение в синкретическом театре Вагнера. Что касается немецкой романтической драмы для сцены, то наиболее выдающимися ее представителями являются Г. Клейст и Захария Вернер. Пьесы первого не были оценены при его жизни. В настоящее время он считается одним из крупнейших драматургов Германии. Клейст выразил психологию сходящего с исторической сцены дворянства, пытавшегося в патриотизме преодолеть свою душевную разорванность.

«Принц Гомбургский» — наиболее сценичное его произведение. Его «Кетхен из Гейльбронна» является уже «трагедией рока» («Schicksalstragödie»), которой прославился другой драматург романтизма, Захария Вернер. Концепция судьбы, заимствованная Вернером из антиквизирующей «Месснянской невесты» Шиллера, получила в «Schicksalstragödie» характерную для реакционных тенденций позднего романтизма разработку в духе католицизма. Вернер и его последователи (Грильпарцер как автор «Праматиери», Мюльнер и др.) выразили в «трагедии рока» свойственную немецким романтикам пассивность мироотношения. Фатализм здесь так велик, что у жертв рока нет пустушков, нет «трагической вины», и судьбу героев нельзя рассматривать как возмездие за нее.

Выдающимся образцом русской романтической драматургии 20-х гг. XIX в. является «Борис Годунов» Пушкина.

Однако стиливая природа его отличается двойственностью. Романтичен здесь протест против рационалистической поэтики классицизма. «Драматического писателя, — говорит Пушкин, — должно судить по законам, им самим над собой признанным»... «дух века требует великих перемен и на сцене драматической». В «Борисе Годунове» эти перемены Пушкин осуществлял тем, что расположил трагедию «по системе отца нашего, Шекспира, и принес ему в жертву перед его алтарем два классических единства и едва сохранил последнее» (единство времени. — Э. Б.). Но, с другой стороны, при этом разрушении статической линейности классической трагедии все же в «Борисе Годунове» еще достаточно характерной для нее статической эпкики; нет в нем и эмоций романтического запала. Сюжетика «Бориса Годунова» чрезвычайно ярко характеризует творческое устремления Пушкина, этого крупнейшего художника родовой русской аристократии. «Своих предков — „род Пушкиных мятежный“ — поэт вводит в трагедию в лице двух его представителей. Оба стоят в явной оппозиции к царскому правительству, оба не верят в подлинность Самозванца, но оба готовы воспользоваться им как могучим оружием в борьбе с царизмом... Старший Пушкин... в трагедии является выразителем боярской оппозиции знатнейших родов», униженных и гонимых «вчерашним рабом» — царем Борисом (Д. Б л а г о й, Сопроводительная статья к «Борису Годунову», изд. «Дешевая библиотека классиков», М. — Л., 1929). «Не род, а ум поставит в воеводу» стремится Годунов, завладевший престолом после того, как утасла линия Рюриковичей. Но его реформы непонятны народу и, что всего важнее, враждебны боярам — Шуйским, Метиславским, Пушкиным. Они то и поднимают против Бориса восстание, противопоставляя ему под именем царевича Дмитрия расстригу Отрепьева. И Борис Годунов гибнет, побежденный крепостью того феодального уклада, к-рый он рассчитывал

разрушить. Трагедия Пушкина не была поставлена на сцене отчасти из-за сложности своей архитектоники. Среди последующих драматургов, пытавшихся пойти по стопам Пушкина, следует особенно отметить Алексея Конста. Толстого. В своей исторической трилогии: «Смерть Иоанна Грозного» [1865], «Царь Федор Иоаннович» [1868] и «Царь Борис» [1870], Толстой как бы повторяет основное противопоставление бояр, возглавляемых Бельскими, Шуйскими, Мстиславскими, безродному высокочке — Годунову. Его исторические Д. были расценены как выпады против самодержавия и строжайше запрещены к постановке. Некоторые из них были разрешены только в конце 90-х гг. прошлого столетия («Царь Федор Иоаннович» шел в вечер открытия Художественного театра в Москве в 1898).

В то время как романтическая трагедия преимущественно выражала вкусы высших кругов дворянства, широкие массы тогдашнего общества отдавали свое внимание жанрам более демократическим. Сюда нужно прежде всего отнести водевиль (см.) и мелодраму (см.). И тот и другой виды спектакля зародились на Западе в эпоху романтизма, испытали на себе влияние последнего и были затем перенесены на русскую сцену.

Пьеса Дюканжа «Тридцать лет, или жизнь игрока» по существу и есть та мелодрама, на засилье которой жаловался еще Гоголь и к-рая в значительной мере подменяла собой полосу русского сценического романтизма. Представляя собой нисходящую, энигонствующую линию слезной, сентиментальной Д., мелодрама получила большое развитие во Франции в конце XVIII в., где наиболее видным представителем ее был Пиксерекур. По связи своей с «буржуазной Д.» мелодрама любила ставить и гуманистические проблемы «справедливости», «скаления», как напр. «Парижские нищие» Пиа и др. Еще раньше, чем во Франции, мелодрама получила распространение в Англии и в XIX в. насчитывает таких видных представителей этого жанра, как Филиппе, Джерральд, Симо. Переводчиком одной из ставших весьма популярной в России мелодрам «Материнское благословение» был Некрасов (под псевдонимом Перепельский), другую перевел Григорович («Наследство Сулье»). Своими сюжетами, смешением комического и трагического мелодрама напоминала романтическую драму, вульгаризировала ее приемы.

Влияние романтизма на водевиль выразилось в введении элементов фантастики и исторических лиц. В России он приспособлялся к русским нравам. Фраза Репетилова в трибюедовском «Горе от ума», что «водевиль есть вещь, а прочее все гиль», достаточно точно определяла положение водевиля в репертуаре русского театра. Бедлинский говорил о водевилях, что они русскому быту так пристали, как «санная езда и овчинные тулупы к жителям Неаполя», что они были по

существу «водевилями на водевили, а не на жизнь», что остроумие их «выдохлось на почтовой дороге при пересылке». Это однако не помешало им наряду с мелодрамой занять очень прочное место в русском репертуаре. Такие водевили, как «Лев Гурыч Синичкин» Ленского, сохраняются в репертуаре и по сей день, но активная роль водевиля после его расцвета в период 20—50-х гг. постепенно падает и с 80-х гг. уже почти сходит на-нет; водевиль сохраняется лишь изредка



Семенова и Самойлов в «Отце и дочери Свечинского». Рис. В. Баранова, грав. И. Колпакова

как придаток к основной пьесе (так называемая пьеска для «разъезда» или «съезда»). К попыткам демократизировать романтическую Д. (в формах подражательных: влияние Гюго и немецкой Schicksalstragödie) можно отнести драматическую продукцию Полевого (см.) и Кукольника (см.) — художников русской буржуазии 30-х гг.

Эм. Бескин

РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ Д. НА ЗАПАДЕ. — Ко второй половине XIX в. в лит-ре утвердился реализм — стиль упрочившей к тому времени свою власть буржуазии. Консолидация ее как господствующего класса была связана с демократизацией общества, вовлечением в культурную жизнь раньше оторванных от нее слоев населения; это привело к расширению социальной базы литературы, вызвало новые требования к ней, которые могли быть удовлетворены лишь новым

художественным стилем. Лит-ра буржуазного общества становится антитезой романтизму. Ликвидируются его тематика и форма, рассчитанные на более или менее узкие читательские группы. Героем лит-ого произведения вместо титанической личности романтиков становится средний человек, представитель не только нового господствующего класса, но и низших слоев, с к-рыми буржуазия соприкасается и который имеет для нее теперь более реальное значение, чем «благородные» аристократы. Этот процесс демократизации лит-ры, связанный с борьбой против аристократических пережитков, против романтизма как идеологии вытесняемых из жизни общественных групп, напоминает аналогичную борьбу в XVIII в. Стиль консолидирующейся буржуазии является отчасти возвратом к буржуазному реализму XVIII в. — к стилю восходящей буржуазии, только в более широком масштабе (В. М. Фриче).

Городская буржуазия XIX в., составлявшая базу новой лит-ры, в противоположность романтикам напряженно жила настоящим, а не прошлым. И существенной чертой реализма является его актуальность, интерес к современности, больше — к злободневности. Но чтобы быть убедительным в изображении современности, надо быть правдивым и точным. Стремление к точности становится настолько определяющим для реалистов, что поскольку эти художники и обращаются к прошлому, они остаются столь же щепетильными к фактам, как при изображении типов и событий современной им жизни. Это стремление к точности соответствует не только требованиям художественной изобразительности, ориентирующейся на текущую жизнь. Оно соответствует всему мирозерцанию и мироощущению породившего реализм класса, живущего фактами, а не мечтами, создающего новую культуру — научную и техническую, культивирующего знание как силу для овладения жизнью.

Деятели лит-ры заражаются этим новым научным духом. Реализм отрицает романтизм в искусстве, как позитивизм — метафизику в философии. Воображению противопоставляются наблюдение и эксперимент, заимствованные из арсенала естественных наук. Искусство должно приблизиться к науке, стать таким же, как она, орудием познания действительности.

Таков в самых общих чертах реализм, противопоставленный романтизму. Но реализм существенно отличается не только от предшествовавшего ему стиля, но и от сменившего его направления. Реализм еще не натурализм. От натурализма его отделяет весьма заметный элемент морализирования и публицистики. Натурализм хочет быть объективным и тем окончательно уподобиться точной науке. Он стремится устранить не только идеализацию действительности, но всякий критерий нравственного и общественного идеала из творчества

художника, всякую оценку действительности. С другой стороны, реализм не сомневается в прочности и абсолютной неизменности устоев буржуазного общества. Натурализм уже констатирует его нестойкость, намеренно воздерживаясь от оценки этого факта, хотя невольно и выражая то или иное отношение к нему.

Таковы отвлеченные признаки этого условного понятия «реализм», подвергающиеся в живой лит-ой практике всяким видоизменениям в зависимости от социально-исторических особенностей той или иной страны. Одни из этих черт сохраняются, другие отпадают или соединяются с иными чертами, не входящими в абстрактное понятие реализма, и т. д.

В области Д. продуктом реализма и явилась «Д.» в узком смысле этого слова (промежуточный жанр, граничащий и с трагедией и с комедией, в к-ром конфликт обычно не доводится до трагического конца), как следствие общего для реализма «снижения» стиля и ускорения темпа жизни. Консолидирующаяся буржуазия не знает и не культивирует великих страстей, она не знает и той власти верований и идей, столкновение с к-рыми и создавало великие трагедии в минувшие периоды развития лит-ры. Быстрая смена явлений жизни и следовательно «злобы дня», ответа на к-рую новая публика ждет от писателя, особенно коснулась театра: формы его в период буржуазной драмы становятся достаточно подвижными и гибкими, чтобы отвечать более изменчивым запросам нового зрителя.

Буржуазная драма XIX века развила и углубила принципы буржуазной драмы XVIII века, традиции к-рой она не могла не использовать.

Процесс развития буржуазной Д. протекал неравномерно в крупнейших зап.-европейских странах.

Так в А н г л и и, где уже в 30 — 40-х гг. пышно расцветает реализм в романе и лирике, он не смог оживить и возродить Д., к-рая во времена Диккенса и Теккерея продолжала еще традицию исторической трагедии в стихах. Если выдающиеся писатели и пробовали свои силы в области Д., то не здесь была их сила и значение. Бульвер, выразитель психоидеологии дворянства, тщетно приспосабливавшегося к буржуазии, хотя и приближается к реализму в своих романах («Семья Кекстон», «Пельгэм», «Парижане», «Клиффорд» и др.), остается в своих трагедиях лишь более или менее искусным подражателем драматургов елизаветинской поры. Его более самостоятельные опыты не возвышаются над мелодрамой («The Lady of Lions» и др.). Некоторые проблемы реализма видны, правда, в его пьесе «Деньги», установка к-рой напоминает его популярные романы.

После бурь чартизма Англия вступает в период «мирного процветания». Господство Англии на мировом рынке, беспощадная эксплуатация колоний дает английской

буржуазии возможность притупить классовые противоречия, привлечь на свою сторону верхушку рабочего класса, проникнутую тред-юнионистской идеологией социального компромисса. В этот период социального мира [от 50 — 80-х гг.] литература не ставит под вопрос существование буржуазного строя. Острые социальные темы постепенно уступают место невинному эстетизированию. Театр окончательно теряет всякое общественное и лит-ое значение. Пуритански настроенная английская буржуазия все еще не отказывается от своих предубеждений против него. Театр становится чисто коммерческим предприятием, рассчитанным на самые примитивные вкусы. Господствующим драматическим жанром является мелодрама. Большие писатели чуждаются театра и создают так наз. «Д. для чтения» («Queen Mary», «Harold», «Becket» Теннисона, «Paracelsus» Броунинга, «Atalanta in Calydon», «Mary Stuart» Свинберна и др.). Лишь в конце XIX в., когда «мирному житию» викторианской эпохи наступает конец, замечается попытка возрождения театра в творчестве Пинеро (особенно в пьесе «Вторая жена») и Джонса. Однако порывы этих авторов к реализму были подавлены властной и над ними банальной идеализацией «устоев» буржуазного общества.

Неоригинален в своих драматических опытах и О. Уайльд, писавший свои пьесы под влиянием французских драматургов второй половины XIX в. («Женщина без особого значения» и другие). Его символистские драматические произведения («Саломея» и «Флорентинская трагедия») для английского театра не предназначались. Рутинная продолжает господствовать на английской сцене, и лишь в самом конце века начинается свою борьбу с ней Б. Шоу.

Французская реалистическая Д. развивается главным образом во времена Второй империи, обеспечившей надолго французской буржуазии возможность неограниченной эксплуатации рабочего класса. Напуганная июньскими днями буржуазия не ставит себе никаких широких политических задач. Поддерживая диктатуру Наполеона III, она отдается наживе и наслаждениям. Она требует от искусства прежде всего развлечения. На этой почве расцветает характерное порождение общественной реакции — оперетта. Из других легких жанров популярны фарс и водевиль.

В опереттах Оффенбаха (особенно в его «Прекрасной Елене») — текст Галеви и Мельяна — развращенное общество Второй империи нашло верное отражение своей подлинной «морали». От других драматических жанров оперетта отличается отсутствием фигурных листков, в ней нет той фальши, к-рой является буржуазное морализирование при утверждении свободной конкуренции, зоологической «борьбы за существование» — незыблемым законом как природы, так и общества, залогом всяческого человеческого прогресса и преуспеяния. Оперетта

Оффенбаха цинично признает этот зоологический закон, холодно глумится над всяким романтизмом и призывает к «ловле мигов».

В других популярных жанрах — водевиле и фарсе — заметно уже тяготение к поучению посредством карикатуры. Но эти карикатуры, особенно в водевилях Лабиша (ср. его «Voyage de M. Perrichon», 1860), полны жизни. Его водевиль уже переходит в комедию нравов.

Комедии нравов Дюма-сына и Ожье представляют собой возрождение буржуазной моральной комедии XVIII в. Влияние ее крупнейшего представителя, Бомарше, заметно на лучших произведениях французских комедиографов второй половины XIX века, как и влияние реалистического романа (в особенности Бальзака). В их произведениях обычно проводится какой-нибудь тезис буржуазной морали посредством «точного воспроизведения современных нравов», иллюстрирующих и обосновывающих этот тезис. Драматические ситуации «становятся аргументами и ведут к развязке с скатой логичностью». Смешное и фривольное сменяется суровым поучением на тему общественной испорченности. В финале комедия переходит в мелодраму. Вообще границы между отдельными разновидностями жанра здесь стерты, преобладают смешанные формы, все чаще обозначаемые неопределенным названием «пьеса».

Виднейшим представителем пьесы à thèse был Дюма-сын. Его «*Dame aux camélias*» еще полна отголосков сентиментального романтизма и морализирующей риторики, от к-рой впрочем он не отделался и впоследствии. Но уже в этом произведении он выступает как представитель реалистической драмы, поскольку разрабатывает прозаическую тему, слишком низкую для драматической поэзии по понятиям романтизма. Еще дальше идет он по этому пути в «*Demi-monde*». Он резко ставит вопрос о так наз. «падших женщинах», об их отношении к так наз. «обществу», он показывает «полусвет, подделывающийся под нравы света, свет, подражающий полусвету». Это изображение характерного для общества Второй империи смешения разных социальных прослоек, раньше отделенных друг от друга, составляет несомненно реалистический элемент творчества Дюма-сына. В своей общественно-бытовой комедии («*Dénise*», «*Francillon*»), в таких пьесах, как уже отмеченный «*Demi-monde*», «*Question d'argent*», ему удалось сблизить сцену с повседневной жизнью, диалог — с разговорной речью. Но Дюма, обычно поучающий устами своих героев, делает их при всем реализме деталей отвлеченными аллегориями, олицетворениями своих отвлеченных идей. Благодаря этому смешению реализма с элементами символизации абстрактных тезисов Дюма-сын и мог оказать влияние на такого драматурга, как Ибсен.

Идеи Дюма связаны главным образом с вопросами морали, в особенности с проблемой

буржуазной семьи, разлагающейся во времена Второй империи. В лице своего крупнейшего драматурга буржуазная Д. выполняет свою общественную функцию: она предупреждает свой класс о грозящей ему опасности разложения. Более широкого значения творчество А. Дюма не имело. Если он и затрагивает социальные проблемы, то считает их разрешимыми в пределах буржуазного общества. Разрешение его конфликтов неизбежно фальшиво: оно должно оправдать те социальные устои, следствием которых и является обличаемая Дюма социальная несправедливость.

Ту же социальную функцию, что и Дюма, выполнял другой крупный драматург эпохи — идеолог либеральной оппозиции Второй империи — Э. Ожье. И он встревожен судьбой буржуазной семьи: обличает брак по расчету («Позолоченный пояс», «Прекрасный брак», «Фуршамбо», «Филиберто» и др.), противопоставляет половой разнузданности идеал добродетельной мещанской семьи, выступает против столь характерного для Второй империи ажиотажа («Наглець»), как свободомыслящий буржуа видит к клерикализму своего врага («Сын Тибойве»). Наиболее удачной комедией Ожье признают «Maître Guérin». Во всех этих произведениях автор ставит себе воспитательные задачи. Ожье исходит от наблюдений и здравого смысла. Во имя последнего он сводит счеты с романтизмом. Деловой и практичный, он разоблачает романтический культ безграничной страсти («Габриэль»); сентиментальная идеализация «падших» женщин, унаследованная Дюма-сыном от романтизма, также решительно им осуждается («Брак Олимпии»). Отрицание романтизма сочетается у Ожье с враждебностью к классу, этот стиль породившему («Зять г-на Пуарье»).

К А. Дюма и Ожье примыкают другие представители этой эпохи французской Д., из которых следует выделить Пальерана и популярного Сарду, отдавшего обильную дань и романтизму, — вообще эклектика, усвоившего технические приемы Скриба.

Немецкая реалистическая драма возникает еще во времена «Молодой Германии». Выдающиеся представители последней — Гуцков и Лаубе — делают театр орудием для пропаганды своих освободительных идей. Особое значение для реалистической драмы имел первый, несмотря или, вернее, благодаря своей явной тенденциозности. Именно потому, что в его пьесах эффектно провозглашены идеалы новой буржуазной Германии и поставлены жгучие вопросы времени, Гуцков разрушил средоточие между сценой и массой, обычное у немецких классиков и романтиков. Как некогда Лессинг, он стремился к тому, чтобы привести театр в глубокую связь с национальной жизнью. Как Лессинг, Гуцков хочет быть воспитателем, наставлять на живых примерах, и в этом смысле немецкая буржуазная Д. XIX века возрождает традиции просветителей XVIII века.

В Д. Гуцкова «Коса и меч» слышны отзвуки «Минны ф. Барнгельм», в «Уриэль Акоста» — «Натана Мудрого». Как во Франции, так и в Германии возрождаются традиции своей буржуазной Д. Но в отличие от французской драматургии, первые представители буржуазной драмы в Германии подчеркивают именно элементы социального протеста в произведениях своих предшественников. Немецкая буржуазия до 1848 настроена еще революционно. В то же время она не уверена в себе, в своих силах. Ратуя против унижения бюргера во имя отвлеченного равенства («Richard Sowage»), против деспотизма во имя буржуазной свободы («Patkul»), против нетерпимости во всех ее видах, против феодально-клерикального предания во всех областях («Уриэль Акоста»), герои Гуцкова, слабые, подчас трусливые, колеблющиеся, выражают как идеологию, так и психологию немецкой буржуазии до 1848 — и в этом его значение для немецкой реалистической Д., как и во введении сюжетов, почерпнутых из действительной жизни («Werner», «Ottfried» и др.).

Другим творцом немецкой реалистической драмы является более художественно одаренный современник Гуцкова — Фридрих Геббель. Между ними как будто нет ничего общего. Если Гуцков живет социально-политическими вопросами времени, если он насковозь тенденциозен и злободневен, то Геббель ставит в своих произведениях общеполитические проблемы, уходит от современности в прошлое. Но историческим материалом Геббель все же пользуется лишь «как вспомогательным средством для освещения проблем своей эпохи». Если после 1848 его внимание поглощено конфликтом язычества и христианства, осложненным борьбой полов («Ирод и Марианна», 1850, трилогия «Нибелунги», 1862), то все это для Геббеля в конце концов сводится к насущной для его времени проблеме связи личности с обществом («Агнесса Бернауэр», 1855, «Гиг и его кольцо», 1856). В абстрагированной форме художник умеренной буржуазии пересматривает после неудачной для нее революции вопрос об отношении между старым и новым, об интеллигенции и массе, о традиции и почине. Все эти проблемы решаются в духе смирения перед общим, т. е. перед устоями, в духе примирения с сильными еще юнкерством.

Но Геббель умел так же непосредственно, как и Гуцков, приближаться к вопросам времени. Его буржуазная трагедия «Мария Магдалина» является уже подлинно реалистическим произведением. Здесь мастерски вскрыта зависимость отдельного человека от его классового бытия. Потрясающая картина гибели старого ремесленного сословия, сметаемого капитализмом вместе со своими отжившими формами производства, знаменует начало немецкой социальной Д., к-рая развилась в последующие десятилетия. Этой же социальной Д. будущего продолжил Геббель путь и в своем незаконченном «Димитрии»,

где реалистически даны массовые сцены, и в Д. «Agnes Bernauer», где показана борьба средневекового плебса с патрицианством.

Но как ни близко Геббель подходит к социальным проблемам, он все же остается типичным представителем буржуазного реализма. Социальное у него сводится к сумме индивидуальных чувствований и воле. Исторические проблемы становятся проблемами индивидуальной психологии, которую он мастерски воссоздает. В этом отношении Геббель продолжил дело позднего Грильпарцера, в произведениях к-рого даны уже существенные элементы немецкой буржуазной реалистической Д.: углубленный, связанный с философскими размышлениями психологизм, столь отличающий немецкую драматургию этой эпохи от французской того же времени с ее упрощенной психологией; чуткость к подсознательному, искусство психологической детали, незаметно подготовляющей катастрофу.

Эти черты наиболее отчетливо выражены у Отто Людвига. Хотя в его «Erbförster'e» заметно влияние Грильпарцера как романтика (концепция судьбы), все же там решительно преобладают почерпнутые в позднем творчестве того же Грильпарцера реалистические приемы характеристики. Но эти же приемы использованы О. Людвигом шире и последовательнее. Характер в его художественной практике — продукт среды и истории. Многообразные воздействия определяющего его бытия О. Людвиг стремится вскрыть в самых незаметных душевных движениях.

При всем этом для него, как для типичного буржуазного драматурга, главным образом важно именно индивидуальное, единичное, как результат этих воздействий природного и социального бытия. Он не склонен к обобщениям, к символизации Геббеля. Он более последовательно выявил свою социальную природу. В своем наиболее зрелом произведении «Маккавей» он — типичный буржуазный эмпирик, для к-рого личное — основное, хотя и зависимое, начало. Его больше всего интересует «единичное, возможное только раз, при совершенно определенных, неповторимых условиях» (Фриче). Но это индивидуальное, неповторимое он прослеживает чрезвычайно точно, в его постепенном нарастании и в его бурных взрывах. Психология у Отто Людвига уже граничит с физиологией. Это вывело его за границы реалистического стиля, с которым он однако порвать не мог. О. Людвиг стремился, как он сам писал, к совершенной иллюзии и хотел одновременно удовлетворить требованиям красоты, но создал невозможность такого сочетания. Отсюда оставался только шаг до натурализма.

А. Л. П.

РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ Д. РУССКАЯ охватывает период с 40-х до 90-х гг. прошлого столетия. Классовые корни ее не совсем аналогичны зап.-европейским. Под знаменем реализма в России сражались драматурги наиболее оппозиционно — настроенных социальных группировок — разоряющегося кающегося

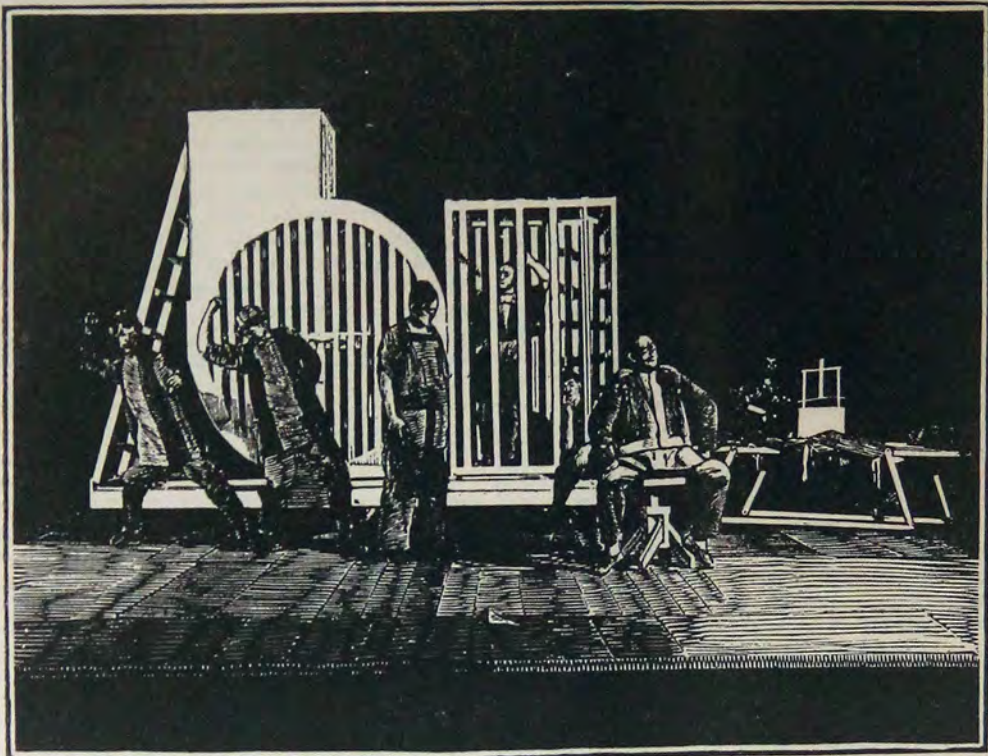
дворянства, торг.-промышленной буржуазии и мелкобуржуазной (разночинной) интеллигенции. Их художественные устремления в целом ряде пунктов аналогичны. Русские реалисты боролись с романтической пафетикой своих предшественников, с историзмом и патриотизмом Кукольников и Полевых. Прошлому они решительно и бесповоротно противопоставили современность. Единственно подлинным искусством они декларировали тот реализм, к-рый, по определению Вал. Майкова, изображает действительность для «положительного человека», переросшего «комический период романтизма» и «приращенного к жизни». Лозунгом дня стало требование правдивого воспроизведения текущей действительности во всей ее неприглядности. Если романтики экспонировали человека вне быта, то реалисты провозгласили насущнейшей художественной задачей изображение личности в борьбе с давящим ее общественно-бытовым укладом (Катерина в «Грозе» Островского, Муромский в «Деле» Сухова-Кобылина). Повышается интерес к изображению низших, ранее не интересовавших (или недостаточно интересовавших) драматурга классов — кучества (Гоголь, Островский), крестьянства (Писемский, Толстой), люмпенпролетариата (Горький). Отсюда — повышение интереса к этнографическим деталям их быта, изображение в Д. различных обрядов (купеческий обиход в «Бедности не порок» Островского). Высокий трагедийный пафос уступает свое место иным жанрам, более соответствовавшим настроенности новых классовых групп — социальной Д. и обличительной комедии.

Перечисленные основные особенности драматургической поэтики русского реализма вовсе не влекли за собой единого их функционального использования. Этого не было и не могло быть при неоднородной классовой базе, на которой развивались реалистические тенденции. Каждая из участвовавших в движении социальных группировок по-своему реализовала эти общие принципы, сообразно своей психологической настроенности, своим идеологическим интересам. Реализм комедий Островского существенно differs от реализма комедий Сухова-Кобылина: их питало бытие глубоко различных классов. Это не мешало однако реалистической Д. развиваться в условиях 50—60-х годов; более того: именно эта ее классовая многосоставность обеспечила ей быстрый и решительный успех.

Лит-ым предшественником русской (реалистической) драматургии несомненно является Гоголь с его «Ревизором». Произведение это стоит в непосредственной связи со всей традицией русской сатирической комедии. С «Ябедой» Капниста его роднит обличительное взятничество, с комедиями Загоскина — осмеяние провинциальных и мелкопоместных «небокочитителей», с «Презржим из столицы» Квитко-Освоьяненко — сюжет (революции-самозванец). Однако, оставаясь в едином традиционном ряду, «Ревизор» в то же

время преодолевает многие приемы этой сатирической комедии. Гоголь удаляет из «Ревизора» тех резонеров, к-рые так затрудняли развертывание действия. Он явно пародирует любовную интригу, так заботливо воспроизводимую Капнистом и Квиткой. Пользуясь всеми возможностями, какие доставлял ему бытовой материал провинциального городка, Гоголь предельно концентрирует действие. Комизм положений усугублен в «Ревизоре» двойным непониманием Хлестаковым городничего и обратно. Приезд «настоящего»

своему воздействию на зрителя «Ревизор» был глубоко реалистическим произведением — современники по нему учились понимать и оценивать «гнусную расейскую действительность». Сам Гоголь истолковывал «Ревизора» в духе реакционной мистики, отражавшей классово-националистическую идеологию той социальной среды, соками к-рой было пропитано все его творчество. Но диалектика истории привела к тому, что возбужденный зритель прошел мимо консервативных комментариев автора



«Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина в постановке театра им. Вс. Мейерхольда [1922]

ревизора кажется традиционным разоблачением мошенничества, но торжество «добра» в комедии почти не показано. Сатирическая заостренность ее предельна. Развороченный улей провинциального чиновничества изображен в самых различных и самых неприглядных планах (взяточникам, глубокомысленному Ляпкину-Тяпкину, фатоватому Шпекину, робкому Хлопову, заведливому Землянке — противостоят мальчишка, «фитюлька» Хлестаков). Город, от к-рого «хоть три года скачи, ни до какого государства не доскачешь», не является исключением среди других городов дореформенной России; их характеризует то же бесправие обывателей, те же мошенничества купцов, тот же произвол власти. Реалистична или романтична комедия Гоголя — вопрос второстепенный: в ней наличествуют элементы как романтические, так и реалистические. Но по своей общественной функции, по

(«Театральный разъезд») и сделал из всего увиденного революционные выводы. Независимо от намерения автора, его комедия сыграла крупнейшую роль в развитии русской общественной мысли — в самоопределении разночинства, в отказе от своего класса группы «кающихся дворян». Значительно было лит-ое воздействие «Ревизора» и на сатиру Писемского, на антибюрократическую трилогию Сухово-Кобылина, на комедии Островского. Обличительным зарядом гоголевской сатиры не замедлили воспользоваться и те буржуазные и мелкобуржуазные группы, к-рые все решительнее боролись с полицейским абсолютизмом николаевского режима.

Виднейшим продолжателем гоголевской сатиры на бюрократию явился в русской драматургии последующей поры А. В. Сухово-Кобылин (см.). «Гоголевская манера сказывается у Сухово-Кобылина на общем

изображении департаментского яра, на отдельных типах петербургских чиновников, на некоторых гротескных ситуациях Д. Различные образы Гоголя отвечают здесь на целом ряде персонажей: в Тарелкине есть нечто от Чичикова, в Варравине — от Сквозника-Дмухановского. Принцип построения чиновничьего хора в „Деле“ явственно отзывается приемами „Ревизора“ и отчасти „Мертвых душ“. Доведение реальных образов до степени почти фантастических гротесков свидетельствует о той же школе. Отсюда же характерный прием придания нелепого комизма фамилиям (Шило, Омега, Живец) или же выступление нескольких героев под комически схожими фамилиями (Бобчинский и Добчинский, в трилогии — Ибисов и Чибисов, Герц, Шерц и Шмерц, Качала и Шатала и прочие). При этом общем сходстве приемов у Сухова-Кобылина всюду сказывается более выраженная резкость и жесткость рисунка...» (Гроссман). «Дело», «Смерть Тарелкина» представляют собой сатирический показ департамента. Люди расценены по служебному весу. Наверху «начальства» и «силы» — «важное лицо, по рождению — князь, по службе — тайный советник, по клубу — приятный человек, на службе — зверь»; правитель дел Варравин, которого «судьба выкормила ржаным хлебом, остальное приобрел сам». Внизу «подчиненности» — чиновники Герцы, Шерцы, Шмерцы — «колеса, шкивы и шестерни бюрократии». Взятка — предмет высшего вождения и тех и других. Если недогадливые Муромские не дадут денег, дело не двинется, и истина потонет в департаментских архивах. По психологической гротескности приемов, по остроте образов, по суровости и безотрадности перипетий драматургия Сухова-Кобылина не имеет себе равной в русском репертуаре. В ней с огромной художественной силой запечатлено презрение родового феодального дворянства к бюрократии с ее «капканом правосудия». Правительство не замедлило сделать из этого свои выводы. Когда Сухово-Кобылин в 1883 представил «Смерть Тарелкина» в комитет петербургского Александринского театра, последовала такая резолюция: «Полицейское управление изображено в главных чертах такими красками, к-рые в связи с неправдоподобностью фабулы, умаляют силу самой задачи и явно действуют во вред художественности». Под этим «протоколом» значились подписи Григоровича и Потехина.

Если Гоголь и Сухово-Кобылин направляют огонь своей сатиры на чиновничество, на бюрократическое управление и судопроизводство, то Писемский и Лев Толстой обращают свои взоры на деревню. «Горькая судьбина» Писемского (см.) — одно из наиболее пессимистических произведений русской реалистической драмы. Жена оброчного мужика Аня Яковлева прижила ребенка от своего помещика Чеглова-Соковина. Аня убивает ребенка жены, идет

под кнут и в Сибирь, барин допивается с горя до чахотки. В Д. ярко изображены безволие лучшей части поместного дворянства, произвол администрации (отталкивающий образ Шпригеля — чиновника особых поручений при губернаторе), подавленность и забитость крепостных. Драматические произведения Льва Толстого принадлежат к сравнительно позднему периоду его творчества, когда «Анна Каренина» и «Война и мир» были уже написаны. Проблемы буржуазной культуры, социологии и этики составляют тематический стержень его драматургии. Конкретно антитеза города и деревни занимает его в двух пьесах: «Власть тьмы» и «Плоды просвещения». Тьмой для Толстого является влияние города, его «дьявол», его «плоды просвещения». Противопоставляя город деревне, Толстой был конечно во власти патриархально-усадебных настроений, определявших его анархическое отрицание буржуазной культуры и государства во имя христианского непротивления и «простительности». Положительный, с авторской точки зрения, тип во «Власти тьмы» — Аким. В «народе» — Акиме — Толстой ценит его жертвенность, его смирение, его тупую покорность, его слепую веру, т. е., в переводе на философский язык Толстого, — непротивление. Он зовет его не к борьбе со злом, так ярко вскрываемым тем же Толстым, а к покаянию и смирению. Городская культура — ложь, насилие и разврат, от которого надо уйти в опрощение. Та же самая идея заложена и в «Плодах просвещения». И здесь Толстой противопоставляет «городской» науке «мужицкую» мудрость. В «Живом трупе» протест (против лжи современного брака разрешается той же идеей непротивления Феди Протасова (см. «Толстой»).

Таков первый, дворянский, поток реалистической драматургии. Второй связан с именем Островского (см.) и выражает мироотношение наиболее прогрессивных групп русского дореформенного купечества. «Наша сценическая литература еще бедна и молода, — говорил Островский на чествовании Мартынова, — это правда, но с Гоголя она стала на твердой почве действительности и идет по прямой дороге. Если еще и мало у нас полных, художественно-завершенных произведений, зато уж довольно живых, целиком взятых из жизни типов и положений, чисто русских, только нам одним принадлежащих; мы имеем все задатки нашей самостоятельности». Этой самостоятельностью была заявка прав русского купечества, свергавшего с сценических подмостков пастораль «дворянских гнезд», отравленные кубки мелодрамы, пудренные пары маркизов и ставившего на их место «своих людей», свою «Грозу», свое «Горячее сердце» властного купеческого капитала, свои связи и быт. Драматургия Островского содержит в себе явственное осмеяние бюрократических кругов («Доходное место») и вырождающегося поместного дворянства («Лес», «Волки и овцы»).

Но острее его комедии в еще большей степени направлено на уродливые пережитки затхлого купеческого быта и прежде всего на «самодурство» главы семьи и безропотное подчинение окружающих его воле. («Бедность не порок», «Свои люди — сочтемся»). Борьба молодой любящей пары, дочери купца и бедного приказчика, с этим настойчивым гнетом среды — обычная коллизия его пьес. Любовь эта пассивна, и успешный исход ее обуславливается какими-либо особыми причинами: внезапным просветлением самодура («Бедность не порок»), случайной встречей («Правда хороша, а счастье лучше»), находкой клада («Не было ни гроша, да вдруг алтын») и пр. Купеческий патриархализм не давал Островскому средств быстрого и острого развития интриги — сюжет разворачивание протекает медленно, без особых разрывов. Но эта же специальная среда дает Островскому материал для широких бытовых зарисовок, для создания ряда характерных образов (напр. фигуры замоскворецкой свахи). Герои Островского говорят ярким и образным яз., его пьесы изобилуют рядом характерных диалогов.

Наконец третий, мелкобуржуазный, поток русской реалистической Д. возглавляется Горьким («На дне», «Дачники»). В его пьесах изображена мешанская среда конца века в двух ее вариациях — успокоившейся в своем благополучии и, наоборот, упадочной, скатывающейся на социальное дно. Первая вызывает к себе презрение художника, вторая — группа героев «дна» — глубокую скорбь об их падении. Горького неоднократно упрекали за бедность его пьес действием. Этот упрек неправилен: бедность событиями находит себе объяснение в тех социальных условиях, к-рые им изображались. Индивидуализм, нашедший себе яркое выражение в «На дне» — временное и переходное явление в творчестве Горького. От анархического индивидуализма первого периода своего творчества через критику мешанства опустившейся интеллигенции Горький приходит к поднимающемуся и борющемуся за свои идеалы пролетариату. В Д. «Враги» [1907] художник впервые рисует классовую борьбу рабочих и заканчивает ее словами: «Эти люди победят».

Реалистическая драматургия конца XIX и начала XX веков насчитывала в своих рядах второстепенных и третьестепенных деятелей: Юшкевича, Айзмана, Чирикова и др. (см. о них отдельные статьи). В большинстве случаев это была продукция мелкобуржуазной интеллигенции. Господствующие позиции в драматургии занимали в ту пору импрессионизм и символизм — направления, выражавшие психоидеологию крупной буржуазии и обломков феодального дворянства (драмы Брюсова и Блока). Октябрь окончательно выбил почву у мелкобуржуазных реалистов, превратив их в эпитонов когда-то широкого и оппозиционного движения.]

Л. Э.

НАТУРАЛИСТИЧЕСКАЯ Д. — Вторая половина XIX века в наиболее экономически развитых странах Европы отмечена бурным ростом и укреплением капитализма, завладевающего решительно всеми отраслями хозяйства. Ему сопутствовал расцвет науки и техники. Широкое применение находит себе слой технической интеллигенции, к-рая зачастую руководит огромными предприятиями и даже целыми отраслями хозяйства. Мощная интеллектуально и сравнительно влиятельная социально, она подчас чувствует себя вершительницей судеб человечества, способной посредством науки изменить современный ей общественный уклад. Научно-исследовательский метод она пытается перенести и на литературу: сначала на роман, а потом и на Д. Новое лит-ое направление — натурализм, — явившееся выражением устремлений этой группы мелкой буржуазии, развивалось в тесной связи с естественно-научными дисциплинами и общими материалистическими тенденциями эпохи. Теоретики натуралистической Д. — Эмиль Золя во Франции и Вильгельм Бельше в Германии — подчеркивают связь нового лит-ого направления с эволюционной теорией Дарвина и требуют применения экспериментального метода естествознания в лит-ре. Главным недостатком романтической Д. натуралисты считают отсутствие научности. Драматург должен быть одновременно и наблюдателем и экспериментатором: «взять факты, действовать на них видоизменением обстоятельств и никогда не удаляться от законов природы» (Золя). Эмиль Золя в своих «Le roman experimental», «Nos auteurs dramatiques» и «Le naturalisme au théâtre» дает законченную теорию натуралистической Д., основным критерием художественности которой должна явиться степень соответствия действительности. Романтическая Д., хотя и признавалась натуралистами тропинкой от классицизма к натурализму, все же была для них по преимуществу трагедией страстей, сильных характеров, далекой от научно-исследовательского показа влияния быта, среды и наследственности на человеческую психику. «Неужели, — говорит Золя, критикуя предисловие к „Кромвелю“ Гюго, — ваш аналитический метод, ваша потребность истины, кропотливое изучение человеческих документов, неужели все это сводится к смешному и чудесному?»

Рассматривая как бы под микроскопом современное общество, среду, формирующую человека, натуралист не может не увидеть социальной несправедливости этого общества. Но далекий от понимания его классовой сущности, овладевший естественно-научным методом мелкий буржуа, переносит его как панацию ото всех зол и в область общественных отношений. Он надеется все исправить посредством науки. Его социализм — утопический, а не революционный. Следствием такой веры в естествознание явилось и широкое применение биологической

теории Дарвина для объяснения человеческих поступков, а зачастую и его общественного положения. Его социальная природа трактуется как сложное историческое явление, растущее и развивающееся в биологической цепи наследственности и приспособления. Проблема наследственности становится излюбленной темой натуралистической Д. («Привидения» Ибсена, «Перед восходом солнца» Гауптмана и др.). Ею пытаются объяснить трагедию современного человека, она явилась как бы на смену идее рока. «Я отказался от идеи судьбы, — говорит Золя в предисловии к „Ренэ“, — и поставил Ренэ под двойное влияние — наследственности и среды».

Принцип документального изучения отображаемой среды из натуралистического романа переносится и в Д. Так Ибсен, работая над «Привидениями», изучал по клиническим отчетам все малейшие симптомы болезни своего героя; задумывая пьесу из эпохи крестьянских войн в Германии XVI в. «Флориан Гейер», Гауптман два года посвящает изучению быта и яз. эпохи, чтобы придать своей Д. всю возможную точность. Решительно отказавшись от традиций лит-ого вымысла, натурализм отображает гл. обр. семейные и общественные отношения современного мелкого буржуа. В центре драмы обычно ставится какая-нибудь социальная или физиологическая проблема (наследственность), чаще всего морального порядка, а вокруг нее нанизываются факты, ее иллюстрирующие (алкоголизм — «Перед восходом солнца», ложь — в «Докторе Стокмане» Ибсена и «Да здравствует жизнь» Зудермана, наследственность в «Привидениях»). Так, обр. несмотря на заверения теоретиков (Золя), что натуралистическая Д. должна явиться только регистратором человеческих документов, она в преобладающей части, особенно в начальном периоде (натуралистические Д. Ибсена), глубоко тенденциозна.

Основные принципы действия в натуралистической Д. были уже выражены Золя: «Главный интерес пьесы сосредоточивается на анализе характера, ощущения, страсти; действие — простой подлинный факт, потрясающий „героев“ и приводящий наконец к логической развязке» (предисловие к пьесе «Ренэ»). В большинстве натуралистических Д. (особенно пьесы Ибсена) почти нет действия, зрителю показывают только катастрофу, а о действии рассказывается только намеками. В противовес аристотелю натуралистическая все меньшее место уделяет отдельному герою, все персонажи равноправны, героем становится или какая-нибудь проблема или целая семья, как в «Selleckes Familie» Шляфа и «Счастье в уголке» Зудермана. Для характеристики того или иного лица вводятся целые эпизоды, не связанные с основным действием. Отдельный герой возможен только в своеобразной диалогизированной новелле («Мастер Эльце»

Шляфа). Для отображения жизни современного мелкого буржуа также ненужным становится патетический монолог, столь характерный для романтической Д. Его место занимают как выражение настроения — немая сцена или пауза и как двигатель действия — обостренный диалог и пантомима. Совершенно выбрасывается риторика и рифма. Золя вообще отрицает существование особого театрального яз.: в театре надо говорить, как дома. Декорации, к-рым придается большое значение, должны соответствовать основному настроению Д. «Декорации в театре должны играть такую же роль, как описание» (Золя).

Натуралистическая Д., сделавшая целую революцию как в области тематики, так и в области формы, прогрессивная на сценах всех европейских театров, уже в 90-х гг. начинает переживать глубокий кризис. Расслоение капиталистического общества создает все новые и новые кадры интеллигентных пролетариев, к-рые не всегда находят себе применение. Все больше и больше проникает в их среду разочарование в силу науки. Надежда на скорое разрешение социальной проблемы в рамках капитала терпит крушение. Тема социальной жалости, к-рой проникнуты почти все Д. раннего натурализма, теряет свою остроту и постепенно уступает место полному пессимизму. Также иссякает и социально-обличительная струя, столь сильная в первых натуралистических драмах Ибсена («Нора», «Столпы общества», «Союз молодежи» и др.). Начинают преобладать вопросы нравственного усовершенствования личности. Ради него герой натуралистической Д. подчас отказывается от роли вождя масс, стремящихся к социально-политическому освобождению («Иоанн Креститель» Зудермана). Все большее место в Д. позднего натурализма уделяется настроению — моменту, ставшему особенно важным позднее — в импрессионистской и символистской Д. В то время как в натуралистической Д. раннего периода был еще возможен благоприятный конец, трагическая развязка неизбежно завершает каждую Д. позднего натурализма. Мелкую буржуазию, разочаровавшуюся в возможности преобразовать существующий общественный строй, охватывает ужас жизни, и она уже готова уйти от действительности в мир голого вымысла. Характерно, что ни один почти драматург-натуралист не остался им до конца. Даже такие корифеи натурализма, как Ибсен, Гауптман, Шляф, стали провозвестниками символизма.

Кроме уже названных в статье драматургов к натурализму примыкают в той или иной степени: Додэ, Мирбо, Бернштейн, Гальбе, Бьёрсон и др.

ИМПРЕССИОНИСТСКАЯ Д. НА ЗАПАДЕ — развивается в конце XIX и в начале XX веков, в момент резкого промышленного подъема, когда мелкобуржуазная интеллигенция, теснимая наступающим капиталом, переживает болезненный кризис. Миропонимание данной классовой группы раскрывается

в импрессионизме, как в стиле культуры (см. «Импрессионизм»), характерными чертами которой являются крайний индивидуализм и субъективизм, преобладание пассивного восприятия над элементами мысли и воли, эстетизм и чрезвычайная утонченность нервной системы (подробную характеристику см. у В. М. Фриче, Проблемы искусствоведения, Гиз, 1930). Эти черты определяют импрессионистскую Д. как особое явление импрессионистского стиля культуры на рубеже XIX — XX вв., сложившееся в крупных капиталистических городах (Берлин, Вена, Париж, Лондон). Все усугубляющиеся противоречия между стремлениями мелкой буржуазии и действительностью вызывает отход Д. от натурализма к импрессионизму («последовательному натурализму») и дальнейшее ее продвижение к полному отрыву от действительности, к символизму (см. «Символистская драма»).

В первичной стадии своего развития импрессионизм выдвигает в Д. образы лирических людей, одиноких искателей, обреченных неудачников, разочарованных мечтателей и т. п. безвольных, пассивных персонажей [например драмы А. Гольца (см.), пьесы Г. Гаупмана (см.)]. Пассивность мироощущения действующих лиц вызывает замену «героев» прежних драматургических систем изображением среды, к-рая и определяет жизнь персонажа независимо от его воли. Преобладание пассивного восприятия над элементами мысли и воли ведет Д. к отказу от стройно развивающегося действия, исключает изображение внешних событий и ярких волевых конфликтов и направляет драматическое построение к анализу «настроений», к самоуглублению, к рассмотрению тонких лирических оттенков душевного состояния, что лишает Д. динамики и придает ей статичный, неподвижный характер «картины». Пьеса распадается на ряд отдельных сцен, насыщенных лиризмом и не скрепляемых между собой логическими звеньями. Диалог устремляется к передаче мельчайших, разрозненных впечатлений, к регистрации их «от секунды к секунде» (по выражению А. Гольца), вне связи с предшествующими и последующими. Указанные образы и приемы оформления выражали мироощущение обреченной на гибель мелкой буржуазии, стоящей под натиском капитализма. Но на первичной стадии развития импрессионистской Д. эта классовая группа еще боролась за свое существование и надеялась на устранение противоречий, что выражается в неполном отрыве драматических образов от реально-бытовой обстановки, в попытках овладеть социальной тематикой, освещаемой однако в пессимистических тонах, без веры в благоприятный исход социальной борьбы* (напр. ряд драм Г. Гаупмана). В Д., изображающих крушение мелкого буржуа, наблюдаются и выпады против пролетариата (напр. «У врат царства» К. Гамсуна), т. е. самое появление его кажется угрожающим мелко-производителю и пугает его идеологов.

В дальнейшем своем развитии импрессионистская драма становится асоциальной, насыщается нищезантовством, культом личности и презрением к демократии, соприкасается с настроениями богемы (см.) и эстетизмом части интеллигенции крупных городов. Обострение социальных противоречий сказывается в драме венских импрессионистов-декадентов, группировавшихся вокруг драматурга и теоретика импрессионизма Г. Бара (см.) и нашедших в творчестве А. Шницлера (см.) наиболее полное отражение своих исканий. Д. устремляется к маленьким одноактным пьесам, фиксирующим упадочные настроения в ряде быстро сменяющихся картин, рассчитанных на небольшие, «интимные» театры. Диалог дробится на мелкие, отрывочные фразы, нанизывающие непосредственные впечатления на избранную лирическую тему. Драматические персонажи не раскрываются в развивающихся образах, а лишь намечаются в беглых очертаниях, и намек на предмет заменяет его изображение в четких контурах. «Мимолетность впечатлений» становится господствующим принципом драматической композиции, и отдельные мелкие сцены повторяют основную тему в разных вариациях, как напр. в одноактной пьесе А. Шницлера «Хоровод» [1903], где в десяти диалогах вскрывается физиология любви, показанная в различных оттенках, в преломлении различных слоев городского населения (проститутка, солдат, горничная, буржуа, поэт, граф). Распыленная на мелькающие картины драма изображает усталых и пресыщенных людей, изнеженных эстетов, выдумывающих свои страсти, внутренне опустошенных и обреченных на умирание. Прикрытая красивыми фразами и изящной обработкой речи упадочническая «игра в жизнь» находит свое выражение в сценах, подкрепляемых музыкой и живописью художников-импрессионистов, вступающих в это время в театральную работу. Сочетание эстетизма, аморализма и нервно-обостренной эротики оформляется в драматической форме «королем эстетов» О. Уайльдом (см.) в его одноактной пьесе «Саломея» [1896], обошедшей все европейские сцены и обрешившей свое естественное дополнение в музыке импрессиониста Р. Штрауса (опера «Саломея», 1905). Существенный признак импрессионистской Д. — раздробление пьесы на серию мелких сцен с немногими напряженными репликами действующих лиц — характерен и для актера-драматурга Ф. Ведекинда (см.), вышедшего из лит-ой богемы Мюнхена. Но серьезность трактовки центральной для него проблемы пола (напр. «Пробуждение весны», 1892), показ разложение буржуазного общества и негодующее осуждение его отделяют Ведекинда от импрессионистов, примирившихся в своем усталом скептицизме с изображаемыми ими обывателями и сблизкает его с позднейшими экспрессионистами, во многом использовавшими технику импрессионистской Д.

ТЕХНИКА РУССКОЙ ИМПРЕССИОНИСТСКОЙ Д. представлена в двух вариантах: как форма, возникающая в процессе диалектического развития бытового реализма, натурализма, и как форма, являющаяся отправным моментом в диалектике развития символизма (о социальном различии этих вариантов см. «Импрессионизм»). Драма не является доминантным, определяющим родом импрессионизма. Импрессионизм с его субъективизмом находит себе естественное выражение в лирике. В полном соответствии с закрепленной в ней классовой психоидеологией импрессионистская Д. статична, пассивно-созерцательна. Этим основным признаком импрессионистской драмы вообще определен и ряд черт, свойственных ей и на Западе и в России. В ней нет не только захватывающей интриги, запутанной фабулы, четко выраженного сюжета, занимательного внешнего действия, динамических моментов, игрового элемента, но и внутреннего драматического действователя, определенной волевой устремленности героев, напряженных психологических ситуаций, внутренней борьбы. Тон речей лиричен, а не драматичен. Моменты более острых столкновений переносятся за сцену, на сцене даются их отзвуки (Зайцев, «Усадьба Ланиных», Чехов, «Три сестры», «Чайка» и др.). Нереализующиеся в сюжете лирические партии способствуют созданию драмы «настроения». Тому же способствует и замедленный темп действия, обесценивающий значимость самого действия и переносящий центр тяжести на состояния (иногда скрытые), его сопровождающие. Авторские ремарки постоянно подчеркивают оттенки эмоционального состояния действующих лиц. Часты эмоциональные повторы (напр. в финале «Трех сестер»). Драматический диалог-превращается в «разговор», развертывающийся ассоциативно или при помощи бытовой мотивации. Большое значение приобретает так наз. «второстепенный диалог» с незначительными поводами для речей, но вскрывающий интимные взаимоотношения лиц. Диалог часто строится не как вопрос-ответ, не как возражение, а как параллельные реплики углубленных в себя людей, иногда взаимно несвязанные. Импрессионистический принцип «множественности» выражается в отсутствии в импрессионистской Д. главного героя («Три сестры», «Дядя Ваня» и др.), четко выраженного единого действия; персонажи не сосредоточиваются на одной захватывающей их страсти, иногда нет единого кульминационного момента напряжения. В импрессионистской драме нет *Vorgeschichte*, нет и развития характера. Фиксируются отдельные моменты, а не их связи, более или менее разрозненные, перемежающиеся куски жизни. Д. распадается на сцены (подзаголовки «Дяди Вани» — «Сцены из деревенской жизни»). Импрессионизм атектоничен, «живописен», форма в нем не имеет четких граней, господствуют оттенки, переливы. В «Трех сестрах», «Чайке»,

«Усадьбе Ланиных» и других нет деления акта на «явления», четко расчленяющие большую тему; акт состоит из сцен, незаметно переходящих одна в другую. Действие драмы не имеет четких граней, пьеса не имеет, собственно говоря, ни начала, ни конца как сценически выраженных моментов. В импрессионистской драме — простейшая экспозиция, действие без ощутимой завязки, отсутствие определенного разрешения ситуации, подобно окончанию на диссонансе без разрешения в импрессионистской музыке (например «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад», «Усадьба Ланиных»). И речь персонажей часто обрывается, иногда на полуслове (Зайцев). Для импрессионистской Д. показателем этический релятивизм, отсутствие резких этических очертаний в характерах, этических противопоставлений (отмечено самим Чеховым); симпатии зрителя рассыпаются. Эмоциональный строй импрессионистской Д. не имеет резко выраженной мажорной или напряженно-минорной окраски, а имеет промежуточный характер, напоминая и этим импрессионистскую музыку: переливы настроений, приглушенные эмоции, лишь полураскрываемые, полутона эмоций. Преобладает скрытая психологическая игра. Избегаются прямые указания на мотивы поступков, чаще даются лишь намеки. Движение, характерное в Д. Чехова и Зайцева, — это деградация, замирание — *diminuendo, ritardando*. Так с каждым актом замедляется темп действия, повышается паузность в «Трех сестрах», замирает действие в *adagio* четвертых актов «Дяди Вани», «Вишневого сада». Обычно удаляющаяся, замирающая музыка. В сюжетике ту же роль выполняют мотивы расставания, отъездов.

Наиболее адекватное сценическое воплощение чеховский импрессионизм нашел в приемах Московского художественного театра. Приемы импрессионистской Д. Чехова используются в известной мере в пьесах М. Горького, оказывают воздействие на эпигонов натурализма (Найденов, и др.).

Ряд черт импрессионизма с наибольшей решительностью обнаруживается в первых трех драмах А. Блока. Для импрессионизма характерен уже самый миниатюризм этих лирических Д. В них отсутствует проекция лирической темы на быт. Это монодрамы, как бы сценически реализованная лирика. Происходящее в них — не столкновение различных волей, а проекция души одного персонажа (Пьеро в «Балаганчике», поэт в «Короле на площади» и в «Незнакомке»). Если уже у Чехова лиризм его Д. вызывает ритмизацию прозы, то у Блока в Д. вводится наряду с прозой стих, особенно в местах чисто лирического проведения темы, как бы во вставных ариях (ср. Б а л ь м о н т, Три расцвета). Повышенное значение приобретают чисто словесные средства выражения, напр. тропы, эпитеты. В действие врывается сценическая реализация метафоры (картонное небо), игра слов (коса девушки — коса смерти). Если уже

импрессионистская Д. Чехова тяготеет к создающему особое настроение, повышающему эмоциональную впечатляемость, музыкальному фону, но еще с бытовой мотивацией, то у Блока музыка открыто становится компонентом Д. (напр. музыка Кузьмина к «Балаганчику»). Стремление к музыкальности (в акустическом смысле) обнаруживается у Бальмонта в «Трех расцветах» не только во введении музыки, но и в ремарках пьесы, требующих четки нараспев. В первых Д. Блока почти вовсе отсутствует связанное действие, прагматика сюжета (как в чистой лирике). Дано лишь мельчайшие кратких эпизодов, Д. приобретает характер сюжета (типа «Карнавала» Шумана), мелькают, сменяясь от сцены к сцене, неопределенные, меняющие облики персонажи. Они не образуют ни типов, ни характеров, носят часто неопределенные наименования (он, она, первый, второй и т. д.), отсутствуют всякие виды характеристики. Авторские ремарки импрессионистской Д. не столько указания для сценического воплощения, сколько добавочное средство заразить читателя, актера, режиссера известным настроением, — отсюда в них лирико-повествовательный элемент сравнения, эмоциональные эпитеты (см. ремарки у Анненского «Фамира-Кифаред», Бальмонта — «Три расцвета», у Блока, а также в «Усадьбе Ланиных» Зайцева, «Вишневом саде» Чехова). Особенности композиции, словесного выражения драм Блока, а также Бальмонта, Анненского делают их скорее Д. для чтения, чем для сцены. Д. этих авторов, решительно порывая с основами бытового реализма, наиболее ярко выражают ряд признаков импрессионистского стиля, но в то же время в той или иной мере приближаются уже к Д. символистской.

Б. Михайловский

СИМВОЛИСТСКАЯ Д. НА ЗАПАДЕ. — развивающаяся в пределах импрессионистской культуры в конце XIX в. и во многом сопряженная с драматургией импрессионистов, — вызывается к жизни все углубляющимися социальными конфликтами и обострением классовых противоречий. Наступление промышленного капитала, теснящего мелкобуржуазные слои капиталистического общества, вызывает отход мелкой буржуазии и деклассированной интеллигенции от окружающей действительности, разочарование в «мимолетности переживаний» и крушение «философии мгновения», вдохновлявшей импрессионистов. Возрождаются философские учения немецких романтиков-идеалистов (неоромантизм), намечается влечение к мистицизму, к индивидуалистическому самоуглублению, переход в область иллюзорных отвлечений, что и ложится в основу символической драматургии. Отход драматургов от натурализма и импрессионизма к символизму наблюдается теперь у писателей, примыкавших в начале своей деятельности к натуралистической концепции Д. Так Г. Гауптман и

(см.) покидает позиции социальной драмы первого периода своего творчества и, начиная с «Ганнеле» [1892], отстывает в мир иллюзорных видений «Потонувшего колокола» [1896] и «Пиппа пляшет» [1906]. Глубокая перемена намечается постепенно и в творчестве Г. Ибсена (см.), переходящего в конце 80-х и в начале 90-х гг. от критического анализа общества к созданию символических образов последнего периода творчества («Дикая утка», 1884; «Строитель Солнечес», 1892; «Когда мы, мертвые, воскреснем», 1899) и тем самым пролагающего пути драматургам-символистам в Германии.

Рассматриваемая в целом символистская Д. представляет собой сложный художественный комплекс, внутри которого борются противоречивые классовые тенденции. Характерное для мелкобуржуазной интеллигенции колебание между буржуазией и пролетариатом объясняет контрастные, на первый взгляд, явления, наблюдаемые в пределах символистской драматургии: аристократические ее тенденции, пренебрегающие демократией, представлены в драмах Г. фон Гофманстала (см.), империалистические течения проявляются в пьесах Г. д'Аннунцио (напр. «La Nave» — «Корабль»), общественным индифферентизмом насыщены Д. Метерлинка (см.), а преодоление индивидуализма и выход из пессимизма намечаются только в пролетарских тенденциях драмы Э. Верхарна (см.) «Зори», «пророчески предвосхитившей события наших дней, родившуюся из горнила империалистической войны социалистическую революцию» (В. М. Фриче).

Отмеченные черты психоидеологии мелкобуржуазной интеллигенции находят свое выражение в образах и технике символистской Д. Уход от действительности, самоуглубление и тяга к мистике порождают распадение Д. на ряд лирически насыщенных картин; предпочтение отдается одноактной пьесе, краткой, музыкально-лирической сцене, освобождающейся от обрисовки внешних событий и погружающейся в «свободную от конфликтов человеческую совесть» (Метерлинк). Действие замирает и расплывается, волевое начало выключается. Лозунг Верлена — «музыка прежде всего» — находит свое широкое применение в Д., переходящей в драматизованную лирику (напр. лирические драмы Г. фон Гофманстала). Образы становятся туманными, действующие лица имматериализуются, за реальными обозначениями и поступками предлагается угадывать иной, мистический смысл, для вскрытия которого и предназначается техника символистской Д. с ее длительными паузами, музыкальными отзвуками, затупеванными звучаниями повторяющихся реплик и ритмическими особенностями звучащей речи, помогающими улавливать интимный лиризм чувства. Техника символистской драмы отчетливее всего разработана в пьесах Метерлинка, например — «Слепые» [1890], «Там

внутри» [1894], «Сестра Беатриса» [1900] и др., где вслушивание в «тишину», в «музыку души» и «бессознательного» оформлено в стройной системе. Метерлинк явился и главным теоретиком символистской драмы, метко охарактеризовавшим такие ее особенности, как «прогрессивный паралич внешнего действия», «второстепенный диалог», вскрывающий скрытый за произносимыми словами мистический смысл, и ирреальность образов, сближающих символистскую Д. с театром марионеток (см. сочинения Метерлинка, Погребенный храм, 1902, Сокровище смиренных, 1897, Двойной сад, 1904 и др.). Типична для символистской Д. и ретроспективность в использовании сюжетов, к-рые охотно заимствуются из отдаленных, эстетически воспринимаемых эпох (напр. Возрождение и Венеция XVIII в. у Гофманстала) или же черпаются в феодальном средневековье (у Метерлинка) из мистических легенд и сказаний и оформляются в виде сказки-феерии («Потонувший колокол» Г. Гаутмана). Темы и образы увядания, отмирания, сна и смерти, излюбленные в символистских Д., вскрывают пессимизм, присущий общественной группе, потерявшей веру в прочность бытия и обреченной на бездействие и гибель.

А. Гвоздев

РУССКАЯ СИМВОЛИСТСКАЯ Д. возникла и развивалась в среде дворянской и крупнобуржуазной интеллигенции. В эпоху предреволюционного подъема эти по существу своему реакционные группы выбросили знамя «религиозной общечеловечности». Символизм был художественной реализацией этих устремлений. От интимного, дифференцированного, миниатюрного искусства для искусства он стремился к всенародному «соборному» искусству большого стиля, подобному искусству так наз. «органических» эпох (напр. средневековья), тесно связанному со всем жизненным строем общества. Фокусом этого демократического искусства большого стиля и должно было стать синтетическое искусство Д. — «соборного действия».

Театр должен был из иллюзионистического зрелища превратиться в искусство обрядово-религиозное. Подлежали уничтожению рампа, восстановлению — оркестра, хор; зрители должны были превратиться в соучастников мистерии (ср. пьесы В. Иванова, А. Белого), где в лицах излагаются эсхатологические чаяния символистов, религиозные идеи В. Соловьева, а на сцене условными сигналами знаменуются мистические события (наступление мрака — царства антихриста и т. п.). Аналогичный, но еще более отвлеченный характер имеет «Предварительное действие» Скрябина, где участниками философско-мистической драмы являются олицетворения, как «голос мужественного», «голос женственного», «пробуждающиеся чувства», говорящие символы, как «луч», «волна» и т. п. Подобные обрядово-литургические мистерии, хотя совсем с иным содержанием, писал и Сологуб («Литургия мне», «Томление к иным

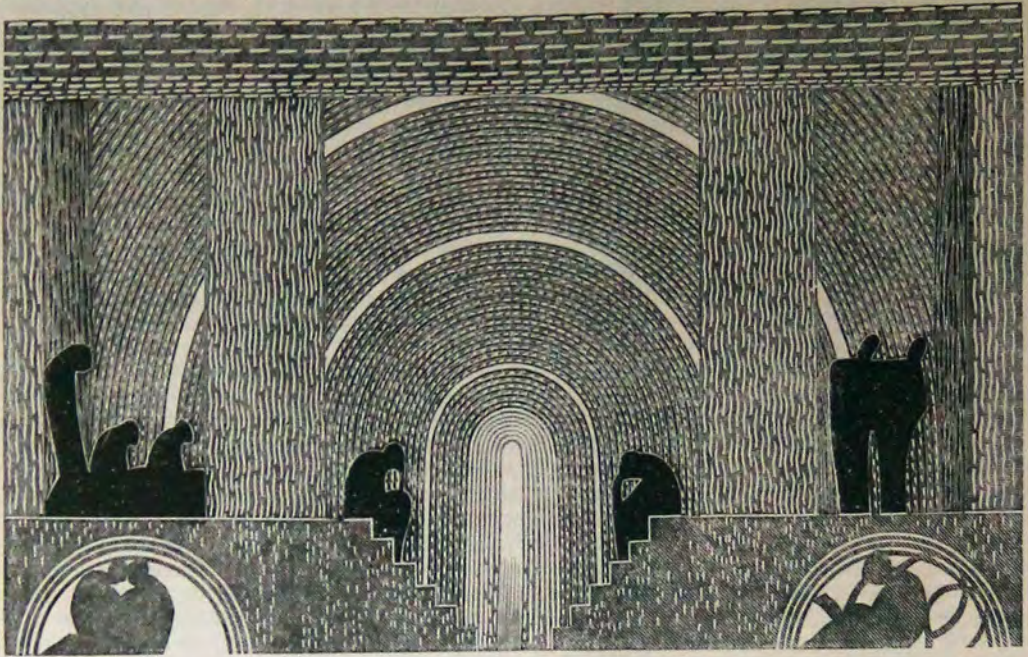
бытиям»). Сам В. Иванов искал художественной плоти и тектоники формы для своих мистерий в греческой трагедии (впрочем, его «Человек» написан вне этой стилизации). В его трагедиях «Тантал», «Прометей» — переосмысление античных мифов в духе символистской идеологии. Но и в этих трагедиях, при использовании элементов развитого античного театра, налицо скорее возвращение к истокам греческой трагедии, к драматизованному религиозному обряду. Трагедия строится не столько на драматическом диалоге, сколько на учительном монологе протагониста, на литургических возгласах и священных гимнах хора. В аналогичном жанре переосмысляемого античного мифа, в форме, приближающейся к греческой трагедии, написана также трагедия Сологуба «Дар мудрых пчел». Сюда же примыкают трагедии И. Анненского «Фамира-Кифаред», «Лаодамия», «Меланиппа-философ», но они чужды соборно-мифическим тенденциям В. Иванова и имеют характер модернизированной реставрации античной Д. с ярко-выраженной субъективно-лирической окрашенностью и приемами импрессионизма («Лаодамия» и названа «лирической трагедией»).

Полная неосуществимость театра-мистерии сознавалась и некоторыми символистами. С критикой этой идеи выступали напр. А. Белый, Эллис, звавшие Д. обратно в пределы искусства. Символистская Д. как искусство осуществлялась в творчестве Блока, Сологуба, Л. Андреева, Ремизова. Соответствующий ей театральный стиль был найден Мейерхольдом в его работах в «Театр-студии», в театре Комиссаржевской и др.

Символизм дуалистичен, он постигает мир в двух планах — имманентном и трансцендентном. Отсюда — характерная для символистской драмы двупланность: то действие протекает параллельно в двух мирах («Ванька Ключник и паж Жан» Сологуба), то действие в плане потустороннего мира обрамляет действие плана эмпирического («Анатема» Л. Андреева) или сопровождает его («Жизнь человека» Л. Андреева, «Действо о Георгии Храбром» Ремизова), то один план вторгается в другой, нарушая его связи («Победа смерти», «Ночные пляски» Сологуба, театр А. Блока). Подобно тому как в эмпирических вещах и событиях (realia) символизм видит лишь отображения мира «высших реальностей» (realiōa), так в символистской Д. персонажи, события, предметы являются лишь «ознаменованьем» иных реальностей. Предмет, становящийся эмблемой, как бы развеществляется, лишается «третьего измерения», полноты своего бытия, реального наполнения. В сценическом воплощении этому соответствует плоскостное построение сценической картины, превращение актеров в барельефы на сукнах или на декоративных панно, нарушение реальных вещных отношений, установление между вещами «ознаменательных» связей. Из

символистской Д. исчезают быт, всякая детализация, всякий пространственный или временной колорит. Место и время действия символистской драмы отвлечены, неопределенны или фантастичны. Символистская Д. не психологична, она избегает воспроизведения переживания, разработки полного психического комплекса персонажа, психологического «третьего измерения», отрывается от реальной психологии, схематизирует ее. Символистский театр избегает реальных разговорных интонаций, вместо логических

соответствующие символическому видению реального мира, как маски на потустороннем «лице». Последовательность сюжетного действия (бытового или фантастического — безразлично), отображающего связи эмпирической действительности, прерывается вторжениями из иного плана, обнаруживая тем игровую, условную, «маскарадную» природу эмпирии (Блок, Сологуб). С этим связаны и приемы «сцены на сцене», вмешательства автора, публики, реплики *a parte*. Реальная действительность, обесцененная,



«Синяя птица» Метерлинка в постановке МХАТ 1. 4-е действие. «В царстве будущего»

ударений ищет «мистических», вместо естественного жеста дает жест, не соответствующий прямому смыслу слов, но обнаруживающий их символика, вместо воспроизведения переживания, яркого обнаружения эмоции он требует холодной чеканки слов, без вибрирования, без напевности. Исчезает из символистской Д. и характер персонажа, как нечто слишком «объемное», эмпирическое, случайное. На сцене для «второстепенных ролей» (обычно характерных) применяется принцип хора, общности выражения и затуманивания индивидуальных отличий. Персонаж вообще не является организующим центром символистской Д. Соответственно символистский театр есть театр режиссера, а не актера. Задачей актера становится приближение к марионетке, знаку субъекта, отход от живого человека. Лишаясь психологического наполнения и характера, персонаж символистской Д. становится «маской» (отсюда тяготение Блока к *commedia dell'arte*, Ремизова — к личинам народного действа). В связи с этим находятся и тематические мотивы маски, арлекинады в символистской Д.,

как таковая, пред лицом трансцендентного мира, предстает в символистской Д. в свете «трансцендентальной иронии», подчас в гротескно-комическом виде. Для символистской драмы характерно сочетание лирической темы с ироническими, пародийными переборами, с арлекинадой. Это сочетание мы имеем уже у философа-вдохновителя символизма, Вл. Соловьева, в его мистерии-шутке «Белая лилия».

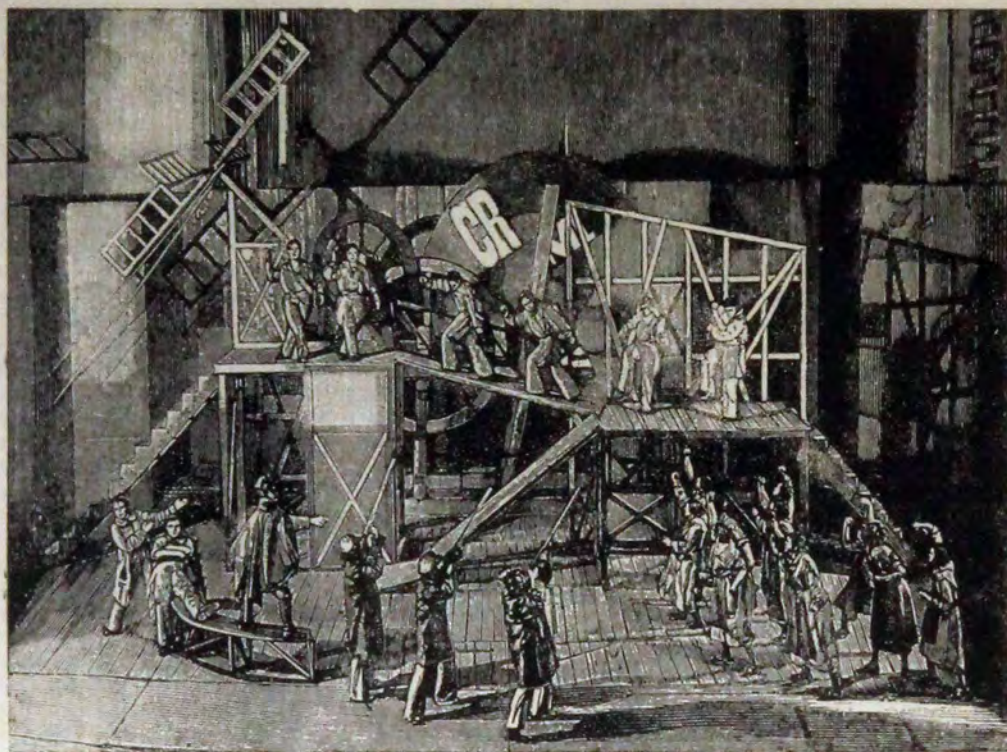
Так освобождается символистская драма от «тяжелой плоти театра» (выражение Блока), сценическое действие встает, как призрачное видение, как сон. В символистской Д. действительными, тематически значимыми становятся декоративный фон, пейзаж (интерьер, натюрморт и т. д.) В «Даре мудрых пчел» Сологуба «играет» даже занавес: белая завеса, «смерть-освободительница», закрывающая в финале сцену-мир. В символистском театре свет из простого освещения сцены превращается в выразительно-значимый компонент сценической картины, что также способствует вскрытию внутреннего смысла происходящего. В декорацию вводится символика цветов. В мейерхольдовской

постановке «Гедды Габлер» Ибсена вводятся лейтмотивные цвета (лейттона) в костюмах персонажей, лейтмотивные позы (Бракх — фавн у постамента, Гедда — царица на белом троне), также помогающие уяснению внутреннего смысла пьесы. Искание специфических средств театрального выражения, особого языка театра, возникло именно в символическом театре.

Однако обрисованный жанро-стилевой комплекс далеко не всегда находил свое

сказаний, духовных стихов и т. д., — аллегорические персонажи, характерное гротескное сочетание религиозного действия с грубым комизмом, примитивная иконописная символика на сцене (адова пасть, оковы душ, коса смерти, списки грехов и т. д.).

Некоторыми авторами-символистами был написан ряд драм, не лежащих в плане стиля символистской драмы. Так, «Маков цвет», «Зеленое кольцо» З. Гиппиус, «Кольца» Зиновьевой-Аннибал, «Будет радость»



«Великодушный рогоносец» Кроммелинка в постановке театра им. Вс. Мейерхольда [1922]

осуществление в чистой форме в отдельных символистских Д. Первые Д. Блока сильно окрашены импрессионизмом. Л. Андреева отличаются от символизма: однозначность его символики, аллегоризм, олицетворение рассудочных категорий, чрезвычайный схематизм, гиперболизм, крайнее сгущение выражения, патетическая декламация, абстрактно-эмоциональная риторика, резкая очерченность тем, самый характер некоторых тем, активность, волюнтаризм. В некоторых отношениях драматургия Андреева ближе к экспрессионизму. Своеобразна драматургия и Ремизова (см.), у которого тяготение символизма к народности и мистериальности нашло выражение в стилизации в духе средневековых мистерий и мираклей — действ народного театра. В его «Бесовском действе», «Трагедии об Иуде», «Действе об Георгии Храбром», построенных на материале патериков, эпитий,

Мережковского представляют собой традиционные бытовые, психологические драмы реального действия, снабженные лишь «эмблематическими завитками диалогов» (выражение А. Белого), наполненные рассуждениями на темы символистских «чайний», религиозной общности, мистической любви и т. п. Стиль реальной исторической Д. сохраняют и исторические пьесы Мережковского, хотя они и реализуют некоторую обобщающую концепцию в духе символистской идеологии (борьба начал Христа и антихриста и т. п.). Несколько особняком стоит и утопическая Д. Брюсова «Земля», разрабатывающая символистские темы гибели культуры и пр. и приближающаяся в некоторых отношениях к драматургии Андреева. Символистская Д., являясь центром устремления символизма, осталась в значительной мере заданием, обнаружила скорее определенные

жанро-стилевые тенденции, чем закрепила их. Рафинированность символической поэзии, смутность, разнопланность образов, принципиальная невыразимость предмета изображения, чисто словесная игра множеством возможных значений, смысловых оборотов и другие ее особенности противоречили драматической форме и сценическому воплощению. В силу диалектики символического искусства, тяготение к созданию символического театра как всенародного искусства большого стиля оставалось лишь характерной, оказывающей воздействие на стиль тенденцией, ибо искомая форма не имела для своего бытия никакой реальной социально-исторической почвы, хотя сама тенденция и имела основания в социально-групповой психологии представителей буржуазно-дворянского декаданса.

В. Музыловский

ЭКСПРЕССИОНИСТСКАЯ Д. — Если импрессионизм означал изоциренность культа пресыщенного «я», ищущего острых ощущений и в этих ощущениях видевшего основу мироздания, некоторую созерцательность покоя, то экспрессионизм означает социологически уже другое. Экспрессионизм — стиль беспокойства, стиль потерянного равновесия, стиль осознанного банкротства лозунгов империалистической войны и страха ее последствий — революции. Это анархический стиль «взбесившегося от ужасов капитализма мелкого буржуа», разочарованного во всем и ищущего спасения в какой-то изнанке вещей и явлений, в какой-то углубленной духовности, к-рая должна сменить «грубый материализм» науки и искусства. Один из теоретиков экспрессионизма, Макс Крелль, определяет его как «борьбу против самодовлеющей материи, против господства реальных фактов, против физики будней». «Должна быть, — говорит он, — протянута нить от сердца человека к космосу». «Факты, — читаем у другого немецкого экспрессиониста, Казимира Эдшмидта, — имеют значение лишь постольку, поскольку рука художника улавливает через них то, что за ними кроется». Гаузенштейн в этом смысле определяет доэкспрессионистское искусство как предметное или относительно-предметное, а экспрессионистское — как непредметное или противопредметное. Экспрессионистская Д. обращается не к целостному комплексу чувств, не к единству изображаемого действия, а деформирует эти процессы как во внешнем изображении, в словесном рисунке, так и в психологической сущности их. Она ищет какого-то водоворота страстей, какой-то космической глубины их и выражает это в примитиве почти детского рисунка, как бы обнажая биологические корни человеческих переживаний, или в стремительной атаке на все задерживающие центры традиционной логики натурализма.

Экспрессионизм продолжал в значительной мере формальные традиции импрес-

сионизма и символизма, пытаясь применить их к новым условиям, придать им этический характер. Пока еще свежи были впечатления империалистической войны и революции, экспрессионизм как характерное для психоидеологии мелкой буржуазии направление в искусстве был проникнут пафосом нравственного преобразования жизни и этой задаче подчинял художественное творчество. Но с началом стабилизации эти тенденции быстро пошли на убыль, и экспрессионизм обнаружил свое эпигонство как литературно-художественное направление. Эволюция экспрессионизма ярко отразилась в его драме. Одно из крупнейших произведений экспрессионистской Д. — «магическая трилогия» Верфеля «Человек из зеркала» (*Spiegelmann*) — проникнуто покаянными настроениями, стремлением к духовному очищению. Автор написал ее под сильным влиянием Достоевского, как и Толстого, вернее толстовства, вообще чрезвычайно близкого экспрессионизму. Воплощая столь типичное для мелкобуржуазного художника противоречие своих стремлений с действительностью, Верфель прибегает к столь же типичному для художника этой социальной группы мотиву двойничества, который получает оформление в ряде сценических образов, запечатлевающих процесс духовного развития героя трилогии — Тамала — и соответствующей трансформации его двойника — «человека из зеркала». Верфель делает здесь попытку использовать некоторые приемы итальянской *commedia dell'arte*, в частности пытается обновить приемы К. Гоцци (*см.*), поэта нисходящей итальянской аристократии, выразившего настроения деградирующей Венеции. Тот же мотив двойничества, распада — в другой драме Верфеля — «Швейгер». Но в этом произведении, как и в его последующих пьесах — «Хуарец и Максимилиан» [1925] и «Павел у иудеев» — сказывается уже некоторое примирение с действительностью, характерное для промежуточных социальных групп стабилизирующейся Германии. Оно выражается пока, правда, больше в приближении к жизни, чем в явном ее приятии (в конкретности письма, в психологизме, даже в бытовизме).

Еще заметнее эта эволюция — от экзальтированного, даже истерического протеста против буржуазного мира к подчинению ему — в творчестве другого выдающегося драматурга экспрессионизма — В. Газенклевера. Его Д. «Der Retter» (Спаситель) и трагедия «Антигона» — яркое выражение антимилитаристских тенденций мелкой буржуазии в ряде схематизированных образов. Идея нравственного подвига, жертвы, спасающей мир, выражена Газенклевером после «Антигона» в уже кинофицированной Д. «Die Menschen» (Люди). Но с комедией «Die Entscheidung» (Решение) начинается уже отход Газенклевера от радикализма. За этим отрицанием революции следует его «Jenseits» (Потустороннее), где автор

возвращается на старые позиции символизма — к идеологии и приемам Метерлинка. Дальнейшее поправление выразилось в пьесах «Убийство» [1926] и «Деловой человек» [1927] с их явным приятием буржуазной действительности.

На экспрессионистской драматургии сильно сказалось влияние кино (дробление сцен). Схематизм образов, унаследованный от символизма, сочетается с синтаксически упрощенным диалогом, с краткостью реплик. Все это должно создавать впечатление крайнего динамизма, к которому стремится экспрессионизм. Этой же цели служит и его театральная техника (движущиеся декорации, эффекты освещения). Д. экспрессионистов не разворачивается как единое целое, а распадается на ряд слабо связанных действий, вернее тенденций к действию. В период своего расцвета, до стабилизации, экспрессионизм решительно отвергал все традиции реалистической и натуралистической драмы и сцены: иллюзию действительности, правильную психологическую мотивировку и т. п. Резко упрощенные противопоставления духовного — материальному, человека — абсолюту, стремление к предельной обобщенности заставляли экспрессионистов пренебрегать всем конкретным, отождествлять его со случайным. Патетическая декламация, символический жест, крайняя стилизация являлись следствием такой установки. На этих позициях экспрессионистская Д. могла удержаться лишь до наступления стабилизации (см. «Экспрессионизм»).

Кроме указанных, видными представителями экспрессионистской драматургии являются: Т. Кайзер (к-рому принадлежит явно толстовская пьеса «Газ»), Ф. фон Унру (автор антимилитаристского экзотического сценария «Geschlecht»), Р. Геринг (Д. «Морская битва»), Э. Толлер, П. Корнфельд, Г. Эйленберг и др. (см. о них отдельные статьи и «Немецкая лит.-ра» (современная)).

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ Д. — Возникновение современной советской драматургии определяется пролетарской революцией. К власти пришел не только другой класс, но произошло и решительное изменение того теократического мышления, к-рое постулировалось частной собственностью и религией. Пролетариат в своей общественно-идеологической устремленности отрицает и то и другое, и период диктатуры пролетариата есть процесс ликвидации их на пути к бесклассовому обществу будущего, к социализму. Соответственно этому и художественный реализм пролетариата есть реализм диалектический, т. е. реализм показа человека высокой индустриальной эпохи в его классовой борьбе за коммунизм и закономерной связи с коллективом, ведущим эту борьбу. Само собой разумеется, что старая буржуазная Д., коллизия к-рой сводилась к столкновению воли разрозненных индивидуумов, как психологически замкнутых в себе данностей, должна была претерпеть резкое изменение и в существе содержания и в художественных

приемах. В противовес расплывчатости буржуазного импрессионизма в пролетарской драматургии связь с целым подчеркивается конструктивным моментом. Заостренная диалектическая логика сюжеторазвертывания заменяет прежнюю неподвижность психологизма и романтико-индивидуалистических переживаний. Подчеркнутая связь с коллективом, отказ от патетики индивидуалистической героики «над толпой», делает героя выразителем коллектива. Такова та антитеза старому содержанию и старой форме, к-рая ведет к синтезу нового пролетарского реализма. Процесс этот еще в самом начале, еще в периоде преодоления и критического использования наследия прошлых культур, но тем не менее он дает уже ощутимые ростки нового стиля. Развитие его идет дифференцированно, отражая в драматургии группировки и оттенки живой классовой борьбы.

В основном современную русскую драматургию можно разбить на три основных группы: 1. новобуржуазную, 2. попутническую мелкобуржуазную и 3. пролетарскую. Необходимо помнить однако всю условность такого деления, ибо, конечно, в такой последовательности точные границы групп не всегда легко установить. Целый ряд драматургов может быть отнесен то к одной, то к другой из них только с тем или иным приближением. В особенности это относится к группе попутчиков, сущность к-рых часто вскрывается только в диалектике развития классовой борьбы. Одни из них с обострением классовой борьбы поддаются назад и обнаруживают свою еще непорвавшуюся связь с буржуазной идеологией, другие, наоборот, с усилением социалистического наступления, более решительно приближаются к пролетарской группе (см. ст. «Попутчики»).

Отличительным признаком современной новобуржуазной драматургии является ее приспособленчество, мимикрия, способность старую сущность одевать в защитные цвета якобы сегодняшних слов, переживаний и положений. В итоге — абстрактность, лавирование между двумя берегами и боязнь пристать полностью к одному из них. Эта группа драматургов не знает, не чувствует нового быта и стройки нового человека. Она оперирует старыми трафаретами, старой, по существу, тематикой, старым стилистическим приемом, покрывая все это тонким слоем лака под сегодняшним календарным листком. Таков Ал. Толстой с его сменовеховским приятием революции как «великого бунта», которому он придает абстрактные черты неославянофильского романтизма, собрания «русской идеи» после «немецких интриг» царизма («Заговор императрицы»). В этом «бунте» есть и силы неизбывного «биологизма», власть плоти, которая «законов всех сильнее» и не может быть покорена никакой рационализацией быта, никакой властью машин, никакой

властью изменившейся идеологии («Бунт машин»). К этой же теме Толстой возвращается в «Фабрике молодости», явно намекая здесь на тишину искусственного омоложения и расценивая всякую попытку выйти из патриархального круга семейно-физиологических отношений как анекдот, не больше. Булгаков — ярый апологет дореволюционного мещанства, энергичный реабилитатор его чувств и мыслей. В «Днях Турбиных» он проводит идею «доброй семьи», защищающей с оружием в руках свой патриархальный уют против всех, кто на него

квартире», впрочем, не одно обывательское зубоскальство, в ней более глубокое жало иронии над всеми попытками социалистического устройства человеческого общежития вне рамок той же семьи за кремовыми занавесками. Та же антисоциалистическая и антисоветская ирония налицо и в «Багровом острове».

К группе новобуржуазных драматургов принадлежит и Тренев с его «Пугачевщиной», «Любовью Яровой» и «Женой». Представляя либерально-демократические тенденции 1910-х гг. с протестом против народ-



«Рельсы гудят» Киршона в постановке театра МОСПС [1922]

посягает. Во имя «кремовых занавесок», нарушенного покоя Турбины идут в рядах «белой гвардии», на большевиков. Здесь эти «уютные обыватели», озверевшие за свой «очаг», за «теплую и светлую» жизнь, за все, «что было», показывают свой хищный классовый оскал. Они вынуждены мириться с «несчастьем» только тогда, когда представилась возможность вновь зажечь елочку «в ночь под Рождество» и принять революцию под углом сменовеховско-националистической идеи «великой России», идеи, отражающей в политических масштабах по существу то же мещанское «счастье в уголке». В комедии «Зойкина квартира» Булгаков гарцует на том же коньке: вот вам дом и квартира на Садовой в Москве, посмотрите, что с ней сделали, во что она превратилась. В «Зойкиной

ной «нищеты духа» и с упованием на «воскресенье» в каком-то толстовско-непротивленческом будущем, он целиком переносит эту идею в «Пугачевщину», считая крахом пугачевщины ее несоответствие якобы свойственному русскому народу «смирению». Вегетарианская идея «человеколюбия» и «победы в духе» принимает в финале «Пугачевщины» определенно мистически-надрывную окраску. Пьесы Тренева отличаются изысканной отделкой сказа, слащавой манерностью стилизованной фразы. И в «Любови Яровой» Тренев занимает центристско-этическую позицию нейтрального наблюдения «человека» в борьбе, — плохого, хорошего, честного, нечестного, — без классовой установки, без классового отношения. Для автора существуют только просто борющиеся «люди», исторические, группово-

политические, но не классовые враги. Они могут быть, — подчеркивает Тренев, — даже в одном классе, одной семье. К этому ведет он зрителя чрез всю свою «Любовь Яровую», делая основной акцент на положительных фигурах Любови Яровой и ее мужа, эсера Ярового, и заостряя в финале пьесы внимание на последовательной героине этих персонажей. Репутация этой пьесы создана не автором, а сценическим видоизменением и толкованием ее московским Малым театром. В «Жене» Тренев ставит социально-бытовую проблему брака. Но разрешает он ее в отрыве от современности, типажем «старой выработки» и такими же драматургическими приемами. Дальше либеральных формул феминизма и традиционных комедийно-водевильных масок старого театра автор «Жены» не идет. — Надрывный психологист и анекдотист Вал. Катаев тоже во власти наследия прошлого. Через его очки и приемы он видит и сегодняшнее, видит его извращенно, то в какой-то карамазовской похоти кошмара («Растратчики»), то в гипертрофии обывательского анекдота, скользящего по поверхности высмеиваемых и вышучиваемых явлений («Квадратура круга»).

Проявлявший себя больше как беллетрист Леонов отдал дань и драматическому творчеству. Всей своей идеологической устремленностью, всеми своими формальными приемами Леонов — в прошлом, в патетике дореволюционного импрессионизма, в ответах кошмаров Достоевского, иконного сказа Лескова, интимизма Чехова. Он любит плыть по «тихой речке» этого прошлого, мимо сел, деревень и градов патриархальной глуши старой Расеюшки с ее церковным звоном и самогоном, с бабьинфернальницей, попами, попадьями, с когда-то «мечтавшим», а ныне разложившимся под водку и тренькающую гитару интеллигентом. Он — живописатель всех этих якобы «обиженных» революцией, «униженных и оскорбленных» бывших людей. Конечно их уже и нет, они выдуманы, они — умственные проекции от тех страниц лит-ой классики, к-рую густо впитал в себя Леонов. И если Леонова можно отнести к попутничеству хотя бы за финал и отдельные сцены «Барсуков» (переделанных из его же романа), то Леонов же беспросветным, глубочайшим пессимизмом своего «Унтиловска» перекликается с группой новобуржуазных драматургов.

Наибольшее количество современных драматургов входит во вторую — попутническую, мелкобуржуазную — группировку. Ее оттенки и степень колебания и приближения к пролетарской идеологии очень пестры и многосложны. Наибольшее приближение дает Маяковский («Мистерия-буфф», «Клоп»), страдающий однако мало диалектической постановкой вопроса при определенно революционной целеустремленности. Для драматургии Всев. Иванова особенно характерна его анархо-индивидуалистическая,

мелкобуржуазная концепция человека и всей суммы связывающих его отношений. В каждом человеке, независимо от того или иного общественно-классового его содержания, пессимистически настроенный автор видит непобедимую силу плоти, власть физиологизма, не поддающуюся воздействию разума. Это «звериное» подсознательное при ближайшем толчке прорывается наружу. В такой трактовке дан целый ряд фигур в «Блокаде», в такой трактовке индивидуалистического физиологизма дана сцена в «Бронепоезде» (человек на рельсах). Близок к такому мироощущению и Бабель с его остро написанной Д. «Закат», развивающей тоже достаточно пессимистические мотивы биологической смены поколений, борьбы «отцов и детей», как замкнутого круга человеческих отношений. Большой остротой стиливых и композиционных приемов отмечена пьеса Ю. Олеси «Заговор чувств» (переделанная из его романа «Зависть»), но идеологическое ее лицо трудно уловимо за ироническими противопоставлениями заговора старых чувств (ревность, любовь и др.) — рационализаторской схематичности и безэмоциональности нового человека, сильно отдающего американским делячеством. Из других драматургов этой же группы надо отметить Ромашева, пишущего в мелодраматически-бытовых тонах («Федька Есаул», «Воздушный пирог», «Конец Криворыльска», «Матрац», «Огненный мост»), Файко с его склонностью к мелодраме («Человек с портфелем») и к авантюрно-детективной манере («Озеро Люль»); к ним примыкают Никулин («Инженер Мерц»), Шеглов, дебютировавший сильной и простой «Пургой», но не удержавшийся на ее высоте в «Норд-осте», впадающем тоже в мелодраму, тяготеющий к академическим формам Волкенштейн («Спартак», «Гусары и голуби»), Третьяков с соскальзывающим в натуралистические тона «Рычи Китай» и схематически-проблемным «Хочу ребенка», Эрдман с комедийно-водевильным «Мандатом», конструктивист Сельвинский («Командарм 2»), Липскеров (исторический гротеск-стилизация «Митькино царство»), Лавренев с его «Разломом» и др.

Одним из первых советских драматургов был А. В. Луначарский (см.). Еще в 1919 он написал две исторических пьесы: «Кромвель» и «Фома Кампанелла». В 1921 Луначарский делает попытку отобразить современные политические события Запада в пьесе «Слесарь и канцлер». В 1921 он пишет первую психологически-бытовую пьесу на современную тему «Яд». Драматургия Луначарского выгодно отличается остро развернутой интригой и композиционным мастерством. Стиль его пьесы традиционно реалистический и в построении образов и в лексике. Как теоретик Луначарский является горячим защитником критического усвоения и преодоления школы Островского на пути к созданию нового психологически-бытового

пролетарского реализма. Луначарскому принадлежит также ряд трудов по марксистской социологии искусства и в частности театра.

В группе пролетарских драматургов особо заметно проявили себя Биль-Белоцерковский, Киршон и Глебов. Первому принадлежит историческая роль пионера в области пролетарской драматургии. Его хроника из эпохи гражданской войны, «Шторм», создала перелом в репертуаре советского театра и была первым опытом большой пролетарской драматургии. В этой же пьесе впервые появляется ампула «братишки», по названию одного из действующих лиц «Шторма», потом обильно повторяемого и в продукции других авторов. Следующие произведения Биль-Белоцерковского, «Штиль» (продолжение «Шторма»), «Голос недр», явившийся отголоском процесса шахтинских вредителей, и комедия «Луна слева». У Киршона в его пьесе «Рельсы гудят» самое характерное — подчеркнутость психологической зависимости человека от производственного коллектива и быта. Это и есть, по существу, тот основной признак, к-рый кладет резкую грань между субъективно изолированным и самодовлеющим психологизмом буржуазной Д. и диалектическим реализмом пролетарской драматургии. Вторая пьеса Киршона, «Город ветров», берет темой трагедию 26 бакинских коммунаров, расстрелянных англичанами. Глебов свою «Власть» называет фрагментом; это массовая хроника из эпохи ликвидации империалистической войны и борьбы за власть. Реализм здесь тоже диалектичен. Он развернут на массовом материале и детерминирован историческими событиями, а не только хотением героев. В «Инге» Глебов делает попытку дать новую женщину в ее синтезе стремлений общественной работницы и личных переживаний. Его же «Рост» — до некоторой степени предшественник киршовских «Рельсы гудят», тема — болезни роста нового фабричного быта. Пьесы пролетарских писателей — Либединского «Высоты» и Безыменского «Выстрел» — ко времени написания этой статьи еще не получили сценического воплощения. К пролетарским драматургам должны быть отнесены: Чалая, Вакс, Вагромов, Афиногенов, Гладков, Чижевский и др.

Наряду с профессиональной драматургией необходимо отметить самостоятельную драматургию литературно-театральных кружков рабочих клубов, получающую организованные формы в ТРАМах (Театры рабочей молодежи). Здесь особенно выдвинулся Ленинградский ТРАМ. Драматургия ТРАМов и представляет собой интересный по приему метод увязки деятельности драматурга со всем производственным процессом театра: пьеса складывается в порядке коллективной инициативы и растет и видоизменяется в процессе совместной работы над нею коллектива и автора.

Если нельзя еще говорить о теории и стиле пролетарской драматургии, — она находится в процессе преодоления наследия и выработки новых стилевых элементов, — то некоторые общие предпосылки и костяк нового стилевого образования уже налицо. Соответственно диалектическому материализму как мировоззренческой установке должна была естественно претерпеть изменение динамика сценического рисунка, ритмы его, в целях показа человека не в его субъективной замкнутости, а в социально-классовой детерминированности. Такое требование сюжеторазвертывания наносит сокрушительный удар теориям новобуржуазной драматургии. Показ человека фальшью усложняется, делается более заостренным, нагнетание событий — действенным. Новый реализм в своей основной устремленности — реализм диалектический, реализм в действии (а не в статике субъективного психологизма), реализм в показе исторически определяющих события причин и всей суммы вызываемых ими в данной теме драматических коллизий. В специфике сценических средств такой выразительности он получает техническое название конструктивного реализма. Уничтожая единство места и времени для каждого действия пьесы, он дает возможность разбить его на короткие, быстро чередующиеся эпизоды, включая и выключая их средствами единой сценической конструкции. Изменяется конечно и темп действия. Если службу связи в старой драматургии несло сначала медленное письмо, затем телеграмма, позже телефон, то теперь сюжетная динамика строится уже на темпе кино- и радиоритмов. Все эти предпосылки изменившихся производительных сил и производственно-классовых отношений постепенно меняют традиционную систему драматургии и театра, ставя их в функциональную зависимость от мировосприятия и миродействия революционного пролетариата.

Эм. Бескин

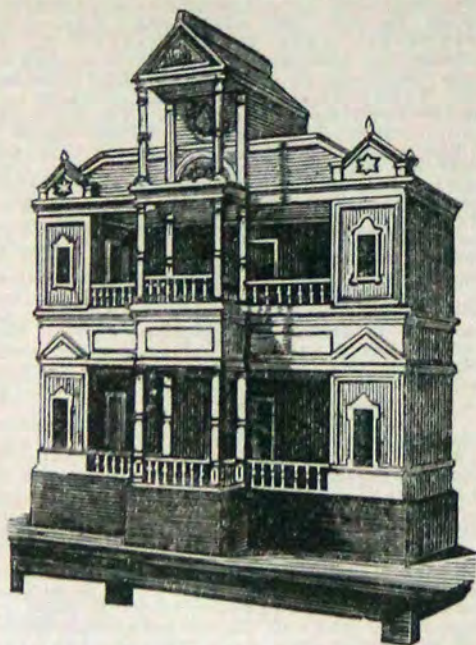
Библиография: Общая теория и история драмы. На русск. яз.: Платон, Сочин., изд. «Academia» (замечания рассеяны всюду, изл. не закончено); Аристотель, Поэтика, перев. Новосадского, изд. «Academia», Л., 1927; Горация Ф., Наука поэзии («Ars poetica»), перев. М. Дмитриева, М., 1858; Буало, Поэтическое искусство («L'Art poétique»), перев. С. С. Нестеровой, ред. П. С. Когана, П., 1914; Лессинг, Гамбургская драматургия, перев. И. П. Расоидина, М., 1893; Шиллер Ф., Письма об эстетическом воспитании человека, Сочин., т. IV, ред. С. А. Венгерова, СПБ., 1902; Его же, Наивная и сентиментальная поэзия, там же; Пушкин А. С., О драме, Сочин., т. IV, ред. С. А. Венгерова, СПБ., 1911 (и др. изд.); Аверкин В. Д., О драме, изд. 2-е, А. С. Суворина, СПБ., 1907; Пшибышевский Ст., О драме и сцене, альманах «Театр», изд. «Шиповник», СПБ., 1908; Мейерхольд В., О театре, СПБ., 1913; А ндреев Л., Письма о театре, журн. «Маска», 1913, и в кн. 22 альм. «Шиповник», СПБ., 1914; Каррьер М., Исторический очерк развития драмы, перев. В. Яковлева, «Педагогич. сб.», 1893, I—IV; Его же, Драматическая поэзия, перев. В. А. Яковлева, «Педагогич. сб.», 1892, VII—X, и отд., СПБ., 1898; Штеггер Э., Новая драма, СПБ., 1902; Морозов П. О., История европейской сцены, изд. ТЕО Наркомпроса, П., 1919; Волькенштейн В., Драматургия, М., 1923 (изд. 2-е, М., 1929); Луначарский А. В., Театр и революция, Гиз, М., 1924; М аца И., Искусство современной Европы, Гиз, М. — Л., 1926, стр. 97—115; Яковлев М., Теория драмы, Л., 1927. — На иностр. яз.: Diderot D., De la poésie dramatique, Œuvres, v. 4, 1800; v. 7, 1875; Schiller F., Die Schaubühne als eine mora-

ische Anstalt, 1784 (Werke, B. XII, 1894); Schlegel A. W., Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, 1811; Tieck, Dramatische Blätter, 2 Bde, 1826; Börne L., Gesammelte Schriften, 5 Bde, 1840; Röttscher H. T., Kunst der dramatischen Darstellung, 3 Bde, 1841—1846; Zola E., Le naturalisme en théâtre, 1881; Его же, Nos auteurs dramatiques (русск. перес., «Вестн. Европы», 1879, 1); Его же, Le roman expérimental (русск. перес., там же, 1879, IX); Faguet Emile, Drama ancien, drama moderne, P., 1898; Dehmel R., Tragik und Drama, Werke, 9 Bde, 1909; Lemaître J., Theatrical Impressions, 1924; Craig E. G., Books and theatres, 1925; Bab J., Neue Wege zum Drama, 1911; Его же, Der Wille zum Drama, 1919; Greisenach W., Geschichte des neueren Dramas, 5 Bde, 1909—1923; Kerr A., Das neue Drama, 1912; Freytag G., Die Technik des Dramas, 1912; Schlag H., Das Drama, 1917; Klaar A., Probleme der modernen Dramatik, 1921; Schlag H., Das Drama: Wesen, Theorie und Technik, 1922; Lewisoñ L., The drama and the stage, N.-Y., 1922; Rasi L., L'arte del cómico, Milano, 1923, p. 404; Nicoll A., An introduction to dramatic theory, 1923; Young S., The flower in drama. A book of papers on the theatre, 1923; Goldschmitt E. K., Das Drama. Eine problem- und formgeschichtliche Darstellung, 1923; Winds A., Drama und Bühne im Wandel der Auffassung von Aristoteles bis Wedekind, 1923; Hettner H., Das moderne Drama, 1924; Polti G., Les trente-six situations dramatiques, 1924; Jourdain E. F., The drama in Europe in theory and practice, Methuen, 1924; Hartl Robert, Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungarten, 1924; Holst H. R., De voormaaeden tot hernieuwing der dramatische kunst, Rotterdam, 1924; Ermatinger E., Die Kunstform des Dramas, 1925; Bellinger N. L., Short history of the drama, N.-Y., 1927; Bosworth H., Technique in dramatic art, 1927; Mahr A. C., Dramatische Situationsbilder und Bildtypen. Eine Studie zur Kunstgeschichte des Dramas, 1928; Clark B. H., European theories of the drama, an anthology of dramatic theory and criticism from Aristotle to the present day in a series of selected texts with commentaries, biographies and bibliographies, N.-Y., 1929; Stuart D. C., The development of dramatic art, L., 1929; Capell R., Opera, Weim., 1930. Античная драма. На русск. яз.: Эрихсен Г., Греческий и римский театр, изд. Гербек, М., 1894; Варнеке Б., Античный театр, изд. Омфалос, Одесса, 1919; Пшогровский А. И., Античный театр, об. «Очерки по истории европ. театра», изд. «Academia», Л., 1923; Клейнер И., У истоков драматургии, изд. «Academia», Л., 1924. На иностр. яз.: Bacher Th. E., Dramatische Composition und rhetorische Disposition der Platonischen Republik, 3 The, 1876; Körtling G., Geschichte des griechischen und römischen Theaters, 1897; Barnett L. D., Greek drama, 1900; Wilamowitz-Möllendorf U., v., Die dramatische Technik des Sophokles, 1917; Allen Y. T., The Greek theatre of the fifth century before Christ, 1918; Bieber M., Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum, 1920; Romagnoli E., Nel regno di Dioniso, 1923; Winterstein A., Der Ursprung der Tragödie, 1925; Bellinger A. R., Lucian's dramatic technique, 1928. Средневековая драма. На русск. яз.: Подевко П., Исторический очерк средневековой драмы, СПб., 1865; Веселовский Алексей, Старинный театр в Европе, М., 1870; Паушкин М., Средневековой театр. На иностр. яз.: Du Ménil E., Origines latines du théâtre moderne, P., 1849; Petit de Julleville, Les mystères, P., 1880; Chambers E. K., The mediaeval stage, 1903; Kretzmann P. E., The liturgical element in the earliest forms of the mediaeval drama, 1916; Bonilla y San Martin A., Las Baccantes o del origen del teatro, Madrid, 1921; Reuvall A., L'église et le théâtre. Essai historique, 1924; Baumforth R., The ethical and religious value of the drama, 1925. Возрождение. Италия: D'Annunzio A., Origini del teatro italiano, 2vv., 1891; Salvioni G. e C., Bibliografia universale del teatro drammatico italiano, 1894; Tonelli L., Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri, Milano, 1924. Англия. Елизаветинская драма. На русск. яз.: Стороженко Н., Предшественники Шекспира, СПб., 1873; Его же, Английская драма до смерти Шекспира, «Восход. востр. журн.», под ред. Корша и Кирьячкова, т. III; Варшер С., Драматургия, современные Шекспиру, там же; Его же, Школа Шекспира, там же; Аксенов, Елизаветинцы, 1916; Сильверман В., Театр и сцена эпохи Шекспира в их влияния на тогдашнюю драму, об. Ист. театр. секция ТЕО Наркомпроса, П., 1918; Очерки из истории театра и драмы, изд. «Academia», 1923 (ст. А. Смирнова); Мюллер В., Драма и театр эпохи Шекспира, Л., 1925; Шюккин Л., Социология литературного вкуса, с прилож. ст. «Шекспир как народный драматург», перев. под ред. В. М. Жиряковского, изд. «Academia», Л., 1928; Аксенов И. А., Галлет, изд. «Федерация», М., 1930 (статья: «Эпопея гуманизма елизаветинской драмы»). На иностр. яз.: Mézières, Prédecesseurs

et contemporains de Shakespeare, P., 1863; Mézières, Contemporains et successeurs de Shakespeare, P., 1864; Schelling F. E., Poetic and verse criticism of the reign of Elizabeth, 1891; Bang W., Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas, B. VII, Louvain, 1902—1912; Dramatic index, ed. by F. W. Faxon, I—III vv., 1917—1919; Reed A. W., The beginnings of the English secular and romantic drama, 1922; Schelling F. E., Foreign influences in Elizabethan plays, N.-Y., 1923; Chambers E. K., The Elizabethan stage, 4 vv., 1923—1924; Aronstein Ph., Der soziologische Charakter des englischen Renaissance-Dramas, 1924; Schelling F. E., Elizabethan playwrights: English drama from mediæval times to 1642, N.-Y., 1925; Его же, Typical Elizabethan plays, N.-Y., 1926; Mackenzie A. M., The Playgoer handbook to the English Renaissance drama, 1927; Albright E. M., Dramatic publications in England 1580—1640 L., 1927; Eckhardt E., Das englische Drama der Spätrenaissance, Berlin, 1929; Thorp W., The triumph of realism in Elizabethan drama, 1929. От реставрации и современности: Чебышев А. А., Очерки из истории европейской драмы, Английская комедия конца XVII и первой половины XVIII вв., СПб., 1897; Ward A. W., History of English dramatic literature (2 тт., посвящен. драме эпохи реставрации); Grisy A., de, Histoire de la comédie anglaise au 17 siècle; Масуляу, Comic dramatists of the restoration; Phelps W. L., Essay on modern dramatists, N.-Y., 1921; Hamilton C., Conversations on contemporary drama, N.-Y., 1924; Clark B. H., A study of the modern drama, N.-Y., 1925; Nicoll A., British drama, 1925; Goward N., Fallen angels. Contemporary British dramatists, 1930. Франция. На русск. яз.: Иванов Н., Политическая роль французского театра XVIII в., М., 1895; Чебышев А. А., Очерки из истории европейской драмы. Французская «сезонная комедия», Воронеж, 1901. На иностр. яз.: Petit de Julleville, Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge, 1885; Его же, Histoire du théâtre en France. La comédie et les mœurs en France au moyen âge, 1886; Его же, Le théâtre en France, Histoire de la littérature dramatique, 1889; Его же, Le théâtre en France, P., 1897; Lintilpaе E., Histoire générale du théâtre en France, P., 1904; Faral E., Les mimes français, P., 1910; Dussane, La comédie française, 1920; Jourdain E. F., Dramatic theory and practice in France, [1690—1808], 1921; Eуans D. O., Le drama moderne à l'époque romantique [1827—1850], 1923. Германия. Старая немецкая драма: Heinzel R., Abhandlungen zum altdeutschen Drama, 1896; Maassen J., Drama and Theater der Humanistenschulen in Deutschland, 1929. Новая немецкая драма: Friedman, Deutsches Drama des 19. Jahrhunderts, 2 Bde, 1900—1903; Durrieux G., La théologie dans le drama religieux de l'Allemagne, 1914; Das deutsche Drama, Jg. 1—5, 1918—1922; Holl K., Geschichte d. deutsch. Lustspiele, 1925; Lehmann C., Junge deutsche Dramatik, 1923; Stammeler W., Das religiöse Drama im deutschen Mittelalter, 1925; Rudin M. J., A historical and bibliographical survey of the German religious drama, 1925; Arnold R. F., Das deutsche Drama, München, 1925; Das deutsche Drama. Ein Jahrbuch, hrsg. v. Eisner R., Jg. 1, 1929; Naumann H., Die deutsche Dichtung der Gegenwart vom Naturalismus bis zum Expressionismus, 1930. Испания. На русск. яз.: Тиктор, История испанской литературы, т. I, СПб., 1883, т. II, СПб.; Петров Д. К., Очерки бытового театра. Лопе де Вега, СПб., 1901; Его же, Заметки по истории старопанской комедии, 2 тт., СПб., 1907; Келли Джемс, Испанская литература, Газ, 1923; Петров Д. К., Лопе де Вега и его сотрудники, «Очерки по истории европейского театра», изд. «Academia», Л., 1923; Смирнов А. А., Испанская сцена XVI и XVII вв., там же. На иностр. яз.: Juan Hurtado de la Serna y A. González Palencia, Historia de la literatura española, Madrid, 1921; Madrazo E. D., Introducción a las obras dramaticas, 1923; Jack W. S., The early entries in Spain: the rise of a dramatic form, 1923; Diaz de Escovar N. у Lasso de la Vega F. de P., Historia del teatro español, 2 tt., Barc., 1924; Varoja P., Critica arbitraria, Madrid, 1924. Скандинавия: Tissot E., Drama norvégien, 1893; Platen C., Skandinaviska och finska teaterarter pa utländska scener, 2 tt., 1920. Классицизм. На русск. яз.: Манциус К., Мольтер. Театр, публика, актеры его времени, Га, М., 1922. На иностр. яз.: Ebert, Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie, 1856; Desrois E., Le théâtre français sous Louis XIV, 1874; Rigal E., Le théâtre français avant la période classique, 1901; Kohlrausch R., Klassisches Drama, 1903; Ernst F., Der Klassizismus in Italien, Frankreich und Deutschland, 1924. Романтизм: Thorpese J. A., Romantik und Neoromantik, 1923; Ginisty R., Le théâtre romantique, 1923. Реализм: Merlet G., Réalisme dans la littérature 18—19 siècles, 1861. Натурализм:

Фриче В., Психология натуралистической драмы, «Правда», 1906; Martino P., Le naturalisme français, 1928. Модернизм: На русск. яз.: Фриче В., Основные мотивы зап.-европейского модернизма, сб. «Лит.-ый распад», кн. 2, СПб., 1909; Очерк развития западных литератур, М., 1927; Проблемы искусствоведения, Гиз, 1930 (стр. 129—140); Импрессионизм как стиль культуры); Коган П., Очерк по истории зап.-европейской литературы, т. II, Гиз, 1923; Троицкий Л., Литература и революция, Гиз, 1923; Аксельрод И., Литературно-критические очерки. Минск, 1923; Пеханов Г., Искусство и общественная жизнь, Социения, т. XIV; Штейгер Э., Новая драма, СПб., 1902; Театр. Книга о новом театре, изд. «Шиповник» 1908; Кризис театра, 1908 (ответный марксистский сборник). На иностр. яз.: Arnold, Das deutsche Drama, 1925; Bab Julia, Chronik des deutschen Dramas, 5 Bde [1900 — 1926], Berlin, 1926; Kerr A., Die Welt im Drama, 5 Bde, 1917; Heise W., Das Drama der Gegenwart, 1922; Symons A., The symbolist movement in literature, 1917; Ashley Dukes, Modern dramatists, 1912; Lewison L., The modern drama, 1915; Archer W., Playmaking, 1912; The old drama and the new, 1923; Chandler F., Aspects of modern drama, 1914. Новейшие течения западно-европейской драмы: Ruberti G., Il teatro contemporaneo in Europa, 2 vv., Bologna, 1920, 1921; Klaar A., Probleme der modernen Dramatik, 1921; Freuhan M., Das Drama der Gegenwart, 1922; Tilgher A., Studi sul teatro contemporaneo, Roma, 1923; Carter H., The new spirit in the European theatre, 1914 — 1924, Benn., 1925. Подробная библиография — у Clark B., A study of the modern drama, N.-Y., 1927. История русской драмы: Фриче В., Эволюция театра и драмы, сб. «Из истории новейшей русской литературы», М., 1910; Бескин Э. М., История русского театра, ч. 1, М.—Л., 1928; Всеволодовский-Виницкий, История русского театра, 2 тт., М., 1929 (там не указана и библиография). См. кроме того Белецкий А. И., Бродский Н. Л., Гроссман Л. П., Кубиков И. Н., Львов-Рогачевский В. Л., Новейшая русская литература, Иваново-Вознесенск, 1927 (богатая библиография по современной русской драме). См. также в статьях об отдельных русских драматургах.

ДРАМА ВЕРТЕПНАЯ получила свое название от вертепа — кукольного театра,



Украинский вертеп. Из собр. Г. И. Галагана

имеющего форму двухэтажного деревянного ящика, по архитектуре напоминающего сценическую площадку для представления средневековых мистерий. Началом Д. в. надо считать рождественскую драму марионеток, перешедшую в XVII в. из Западной

Европы в Польшу; в это же время Д. в. появляется и на Украине. Обычное содержание ее таково: царь Ирод узнал от волхвов, что родился Христос, претендент на его престол; желая избавиться от опасного соперника, он призывает воина и приказывает ему избить в Вифлееме всех младенцев «от двух лет и ниже»; воин выполняет приказ, но «одна старая баба Рахиль не дает своего дитенка бити». Рассвирепевший



Персонаж вертепного театра «Племяник сатаны»

Ирод повелевает убить младенца Рахили. За злодеяния Ирод платится жизнью: смерть отрубает ему голову, а черти тащат его труп в ад. После гибели Ирода — с пением, пляской, поздравительными виршами появляются, один за другим, на сцене цыган, еврей, еврейка, москаль, венгерец, дед, баба, ксендз (в польском вертепе), пономарь (в украинском), — словом все персонажи театральной интермедии XVII и начала XVIII вв. Отсюда ясно, что текст Д. в. распадается на две части: 1. собственно рождественская драма и 2. механически привязанная к ней сатирически-бытовая интермедия. Первая более или менее устойчива в своей композиции и, в зависимости от местности, видоизменяется только редакцией текста; устойчивы, в первой части и персонажи: волхвы, три царя, Рахиль, воин, Ирод; вторая же часть, преследуя цели бытовой сатиры, изменяется в зависимости как от местности, где разыгрывается спектакль, так и от находчивости и одаренности вертепщика. Число действующих лиц-кукол в Д. в. доходит до 40. В смысле драматургического Д. в. крайне примитивна: в ней нет развития действия, а есть ряд отдельных сцен, иногда спаянных, а иногда не спаянных друг с другом. Движение обуславливается появлением, исчезновением кукол, пляской и дракой; представление всегда сопровождается пением и музыкой. Средой, в которой

родилась, выросла и получила распространение Д. в., приходится считать украинское студенчество, гл. обр. киевские «спудей», которые способствовали занесению ее и на север, напр. в Сибирь. Время существования Д. в. в Польше и России исчисляется приблизительно 200-летним периодом. В первой половине XIX в. Д. в. как бытовое явление исчезает, появляясь временами в глухих



местах Белоруссии и Украины и более прочно задерживаясь в быту украинского крестьянства Восточной Галиции. Опубликованный в книге Е. Марковского текст Хорольского вертепа, записанный в 1928, свидетельствует, что Д. в. на Украине дожила до наших дней.

Библиография: Марковский Е., Украинский вертеп. Розвідки й тексти, в. I, вкл. Всеукраїнськ. акад. наук, Київ, 1929; Белецкий А., Старинный театр в России. Зачатки театра в народном быту и школьном обиходе Южной Руси-Украины, М., 1923; Петров, Южно-русский театр и в частности вертеп, «Киев. стар.», 1882, XII; Кисиль О., Украинский театр, вкл. «Книгоспилка», Київ, 1905; Галаган, Украинский вертеп, «Киев. стар.», X, 1882; Франко, До історії укр. вертепу XVIII в., I, в., «Зап. наук. т-ва ім. Шевченка», Львів, 1906, т. 71—73; Его же, Нові матеріали до історії українського вертепу, там же, т. 82, 1908; Шунин Н., Вертеп, «Вестн. Географич. о-ва», т. II, СПб., 1880; Перетц В. л., Кукольный театр на Руси (исторический очерк), «Взгляд. имп. театров», СПб., сезон 1894—1895 (приложение, кн. 1) и т. д., СПб., 1895; Виноградов П. Н., Великорусский вертеп, «Иав. Отд. русск. яз. и словесн. Акад. наук», т. XI, кн. 3 и 4, СПб., 1905 (с подробн. библиографией); Его же, Великорусский вертеп, там же, т. XIII, кн. 2, СПб., 1908; Кисиль О., Украинский вертеп, СПб., 1916 (на русск. яз.); Киев, 1918 (на укр. яз., здесь же и библиография). М. Прыгунюв

ДРАМА НАРОДНАЯ. — Под термином «народная драма» можно понимать 1. драмы, созданные «для народа», и 2. драмы, создаваемые «народом». Здесь мы будем говорить о Д. н. лишь во втором смысле этого термина. Но даже и в этом случае термин все же требует уточнений: в социологическом смысле он недостаточно четок благодаря расплывчатости входящего в него понятия «народ-

ный». Эпитет этот применялся не к определенным классовым группировкам, а к целому ряду социальных слоев, характеризовавшихся своею малою образованностью и культурной отсталостью. В социальном смысле все же под «народом» разумелись все слои крестьянства, люмпенпролетариат, меланство (ремесленники), мелкое купечество, мелкое чиновничество, низшие слои духовенства, в ранние капиталистические периоды — большая часть фабрично-заводского пролетариата.

Если понятие драмы характеризовать диалогом, предназначенным для изображения человека в действии, то элементы Д. н. мы найдем в огромном числе еще на самых первых ступенях культурного развития. Первобытный синкретизм (см.), свойственный первым ступеням творчества всех народов, в силу своей природы уже заключает в себе элементы Д. н. (как это напр. ярко показано в работах Александра Веселовского). Заклинательные обряды народов первобытной культуры, мимирующие охоту, рыбную ловлю, войну в хозяйственно-магических целях, достаточно наглядны в своем драматическом смысле.

Иногда на почве подобных обрядов вырастают уже подлинно драматические действия с развитым диалогом и даже с зачатками декоративного оформления. Таковы напр. формы камлания у алтайцев, имеющие характер драматического представления. В одних случаях в нем фигурирует грубо свернутое изображение гуся, на к-рое садится кам (шаман); на этом гусе кам поднимается в надземные сферы и ведет диалог от своего лица и от лица гуся. В других — в юрте-сцене поставлена стойкая береза, на которой сделаны девять зарубок. Зарубки эти символически обозначают слои надземного мира, на к-рые постепенно поднимается шаман. Кам, вскакивая во время камлания поочередно на эти зарубки, в глазах присутствующих поднимается постепенно с одного «неба» на другое, причем на каждом небе разыгрывается особая сцена. Кроме того, перед входом в юрту отгораживается «загон», куда шаман загоняет душу жертвенного коня, подражая сцене поимки живой лошади (ср. В. Н. Харузина, Примитивные формы драматического искусства, «Этнография», 1927).

Характер развитого массового действия носит напр. «медвежья мистерия» у народов Северной Евразии (эскимосов, чукчей, коряков, камчадалов), основанная на умиловительных обрядах, связанных с убийством тотемного зверя-отца (подробное описание см. В. Г. Тан-Богораз, Миф об умирающем и воскресающем звере, журн. «Худ. фольклор», I).

В некоторых случаях налицо и распределение ролей: так в цейлонском «якунатанава» (церемонии умиловления злых духов) участвуют несколько лиц: капорале (заклинатель), его помощники, выступающие

от лица различных злых духов (см. А. Мерварт, Индийский народный театр, сб. «Вост. театр»). О перерастании заклина- тельного обряда в театр масок см. ниже.

В большой степени пережитки первобытного синкретизма с их драматическими элементами сохраняются в малокультурных слоях даже самых образованных народов Запада и Востока. Это, прежде всего, так называемые календарные обряды, засвидетельствованные и у народов первобытной культуры (напр. индейцев), приуроченные позднее к различным праздествам религиозного характера. Таковы напр. знаменитые весенние игры средних веков, масляничные игры, из которых вырастает немецкий Fastnachtspiel (см.); многочисленные примеры драматической игры в сельскохозяйственных обрядах европейских народов приведены в известном исследовании ученика Веселовского, Е. Анчикова, «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян». Интересны параллели в грузинских обрядах (ср. Хаханов А. С., Очерки по истории грузинской словесности, I) и, в особенности, в обрядах народов исламской культуры: так полную аналогию майскому празднику Зап. Европы представляет праздник тюльпана (дола), сохранившийся до сих пор в Коканде (см. Е. Пещерева, ст. в сб. В. В. Бартольд).

В русском фольклоре элементы Д. н. были представлены очень широко как в так наз. календарной обрядности, так и в обрядах семейных, особенно свадебных. В зачаточном состоянии элементы драмы находятся уже в самых обычных деревенских хороводах и хороводных играх, при этом хороводы делятся нередко на две переговаривающиеся половины (напр. в известной песне «А мы просо сеяли», или в других хороводных играх с брачными мотивами). В иных хороводных играх (напр. «По-за городу гуляет царевич-королевич», «Подойду-подступлю я под город каменный», «Вейся ты, вейся, капустака», «Зайныка», «Воробушек» и др.) песенный текст является лишь сопроводительным пояснением весьма развитого драматического действия. Исключительно большой интерес с точки зрения лит-ой эволюции представляют те обрядовые игры, к-рые воспроизводят разные виды хозяйственных работ, как напр. хороводная игра, воспроизводящая в действии и песне весь процесс обработки льна («Под дубровую лен, лен»), или же песня, воспроизводящая в своей игре и в словесном пояснении весь процесс тканья (см. подробнее в книге Всеволодского-Гернгросса, История русского театра, т. I).

Характер драматического действия носят и многие обряды, связанные с семейным бытом, — с рождением, браком и смертью. Особенно благоприятной почвой для развития драматической игры является сложный и торжественный свадебный обряд, отражающий часто более архаические формы

брака, чем бытующие в разыгрывающем его коллективе. Так напр. у алтайских турок в свадебном обряде мимировалось похищение невесты женихом; затем один из друзей жениха извещал об этом похищении отца невесты, терпеливо вынося побои; вторым актом свадебного действия являлся обмен похвальбами между родными жениха и отцом невесты, который заканчивался вручением калыма; третий акт составляло введение невесты в юрту жениха, за которым следовало свадебное пиршество «той». Умыкание невесты мимируется и в свадебном обряде афганцев, впрочем, здесь оно соединено с целым рядом других элементов (ср. Андреев, Из этнологии Афганистана, 1927).

Сохраняемый еще до настоящего времени во многих деревнях СССР крестьянский свадебный обряд представляет собою точно так же чрезвычайно сложную игру (осознаваемую самим крестьянством — недаром распространен термин «играть свадьбу»). Игра эта делится на четкие обособленные части, как бы акты или действия, с длительностью иногда в несколько дней и с большим количеством участников. В отличие от хороводных игр, обладающих всегда твердым текстом, свадебная игра состоит из любопытного сочетания традиционных сценических положений и некоторых песенных текстов — со своеобразною импровизацией, проникающей в причитанья невесты, приговоры свадебного дружки, в условные беседы сватов с родителями невесты и т. д. Своеобразие этой импровизации заключается в том, что отдельные мотивы и характер ролей предуказаны заранее многовековым обычаем, словесная же ткань каждый раз создается запово исполнителями-авторами, в соответствии с ролью каждого из них, но в ограниченных пределах стилизового канона, присущего данному жанру и даже данной роли. В этой особенности текста — точка соприкосновения с commedia dell'arte (см.), вообще с европейским народным театром, в частности же — с русской Д. н. в собственном смысле этого слова.

Если хороводные игры являются почти полностью созданием общинного крестьянского быта, то в свадебном обряде, наряду с исконно-крестьянскими элементами, вытекающими из самих основ крестьянского хозяйства, большую роль играют и наслоения художественно-бытовой культуры других слоев феодального общества, а потом и капиталистического, что сказывается как в текстах песен и приговоров, так и в вещественном оформлении. Уже памятники древности, вроде Стоглава, отмечают активное участие в свадебных увеселениях скоморохов, этих артистов феодальной Руси, мастеров на все руки в области словесного и театрального искусства, обслуживавших разные социальные слои, от царского двора до деревни. Остатки творчества скоморохов обнаруживаются исследователями как в присловиях, так и в



Военная пляска индейцев Сев. Америки (по Ратцелю)

игре свадебных дружек, а также в специальных комических сценках, разыгрывающихся на свадьбе и уже непосредственно связанных с Д. н.

Одним из элементов свадебных увеселений служит так наз. ряженье (козой, медведем, женщины — мужчиной, мужчины — женщиной), театральная природа которого совершенно несомненна. Это же ряженье встречается в очень многих земледельческих



Актер, изображающий богиню в индийской народной мистерии (из коллекции А. М. Мерварта)

обрядках — напр. на рождестве, на маслянице, в русальную неделю, на Иванов день и т. д., — генетически восходя к пережиткам тотемизма и первобытного магизма. Техническим усовершенствованием ряжения является пользование маской. Употребление маски, широко распространенное по земному шару, связано с развитием анимистических представлений: повидимому, ее первоначальное назначение — придавать носителю ее качества того существа, к-рое она представляет. В Д. н. индейцев публо актер, надев маску, превращается, в соответствующее божество. Индейцы Северо-западной Бразилии, облекшись в маски, чувствуют себя воплощением тех демонов, которых они

изображают. Подобный взгляд на обрядовую маску распространен у большинства народов первобытной культуры; маской облегчается одержимость, т. е. переселение духа в человека; маской облегчается, разумеется, и иллюзия для зрителей. Иногда, по окончании обрядового действия, маски сжигают, чтобы освободить заключенных в них духов. Развитие обрядового действия [с применением масок тотемных животных (обрядовые пляски индейцев, меланезийцев и других народов первобытной культуры), злых и добрых духов (заклинательные обряды сингалезов «якунатанава») и, особенно часто, мертвецов (индонезийские заклинительные обряды против бездетности, меланезийские поминальные пляски и т. п.)] в подлинный театр масок наблюдается например у сингалезов (не связанные с заклинанием пляски «колама») и, в особенности, у малайцев — «топенг» (ср. А. Мерварта, Малайский театр, сб. «Восточ. театр»). О роли масок в театре Запада — см. «Commedia dell'arte»).

Зарождаясь из хозяйственно-магической церемонии, Д. н. и в дальнейшем своем развитии часто сохраняет связь с уже обособившимся религиозным действием, подвергаясь влиянию жреческого (церковного) ритуала, то усваивая его элементы, то пародируя его. В свою очередь и жречество (церковь) использует Д. н. для пропаганды своих учений.

Культовый характер присущ Д. н. Индии, сюжетника к-рой использует преимущественно мифы о Кришне (малабарские мистерии — «катакали», бенгальские — «джатра», индоостанские — «раслила», — ср. А. Мерварта, цит. ст.). Интересную параллель комическим интермедиям христианской мистерии (см. «Драма», раздел «Средневековая Д.») образуют комические интермедии восточных мистерий (например так наз. «шом» в бенгальских «джатра», где обычно выступают типы простонародья и разыгрываются сценки из повседневной жизни — ср. А. Мерварта, цит. ст.).

Проводником идей буддизма служила Д. н. средневековой Японии, так же как и ее классический театр Но (см. Н. Конрад, Японский театр, статья в сборнике «Восточный театр»).

У народов ислама тесно связаны с культом шиитские мистерии (те'зие), изображающие трагическую гибель последних потомков пророка: постановка их была приурочена к соответствующему посту (ср. Березин, Путешествие в северную Персию, подробнее см. «Мистерии»).

Точно так же на элементах западно-европейской и русской Д. н. не могло не сказаться влияние того огромного мира театральности, к-рый культивировался церковью. Это влияние, действительно, сказалось как в языке Д. н., так и в отдельных образах и некоторых мизансценах. Но в русской Д. н. воздействие это было значительно

меньше, чем на Западе, и воспринято было гл. обр. пародийно (см. например комедии «Маврук», «Пахомушка» и эпизодические роли попов в др. пьесах). На Западе же католичество широко развернуло театральное воздействие на население, так что широкие народные массы были вовлечены в драматическую игру мистерий (см.) в различных их видах — *Weinachtsspiele* (рождественские представления), *Osterspiele* (пасхальные представления), *Passionspiele* (великопостные страсти) и т. д. Насколько глубоко подобная церковно-драматическая традиция, созданная еще в средние века, внедрилась в церковный быт масс, свидетельствуют сохранившиеся еще до настоящего времени «страсти» в Оберамергау, правда искусственно поддерживаемые иезуитским школьным театром. Не только религиозный театр, но и театр реалистической комедии Запада неизмеримо больше связан генетически с церковью, чем русская народная комедия. Церковное воздействие на народное театральное творчество России сильнее сказывается уже по окончании средневековья, на почве влияния католической церкви, шедшего через Польшу, прежде всего в Юго-западную Русь. Влияние это сказалось через юго-западную духовную школу. Уже в самой Польше иезуитская школьная драма, разрабатывавшая библейские и церковно-легендарные сюжеты по всем правилам схоластических латинских пиитик, в качестве образца избиравших пьесы Плавта и Теренция, допускала так. наз. и н т е р м е д и и. Интермедии — комические бытовые сценки, разыгрывавшиеся уже не на латинском, а на народном языке, зачастую даже не на польском, а на украинском или белорусском.

В этих интермедиях польской школьной драмы нельзя не видеть еще новых элементов народного театра. Школяры — ученики иезуитских коллегий — провинциалы, иногда украинского или белорусского происхождения, связанные с бытовой жизнью низшего духовенства и крестьянства, были, с одной стороны, проводниками национальных «простонародных» моментов в школьных драмы, а с другой стороны, очень сильно содействовали популяризации драмы в народной толпе, устраивая — правда, в упрощенном виде — спектакли в селах и деревнях. Интермедии Киевской академии, а впоследствии и других духовных школ на Украине, в Белоруссии и даже в Великороссии, еще более усилили тот же процесс. Влияние школьного театра с чертами средневековых мистерий и с характерными чертами только что указанных комических интермедий следует приписать возникновение у нас так наз. «вертепа» (см.), — народно-религиозной кукольной драмы, — называемого у поляков «шпокой», у белоруссов «бетлейкой» (см. «Драма вертепная»). Этот кукольный театр, просуществовавший до XX в., переходил, подменяя кукольных артистов живыми, в так наз. «живой вертеп» — один из видов

Д. н. в собственном смысле этого слова. Влияние вертепа сказалось на «Царе Максимилиане» и др. народных пьесах. Носителями вертепного театра были демократические слои низшего духовенства и школьники-бурсаки, а затем крестьянство и городское мещанство. Параллель «живому вертепу» представляют еврейские «пуримшиль», зародившиеся в позднем средневековьи.

Из вертепа вышла и форма ра й к а, распространившаяся по всей России в



Пахлаван качаль, герой среднеазиатского театра (из коллекции М. Ф. Гаерилова)

XVIII и XIX вв. Сцена была заменена картинками, приводящимися в движение валом, диалог действующих лиц был заменен пояснениями раешника, преимущественно комического характера, в стихотворной форме. Содержание стихов раешника нередко принимало социально-пародийный характер. Высмеивались иногда и власть и баре: «А вот город Париж, как введешь, так и угоришь, сюда наша русская знать едет денежки мотать, отправляется с золотом мешком, а возвращается с палочкой пешком». Совершенно аналогичные формы театра картин (правда, исключительно серьезного), не имеющие, разумеется, никакой связи с вертепом и райком Европы, засвидетельствованы и на Востоке (так наз. «валитг-бебер» у малайцев, где «раешник»-даланг иллюстрирует свой драматический рассказ развертываемыми в ящике картинками). Ближе к комическим сценам вертепа и присказкам раешника стоят балаганные представления, конечно имеющие общую историю

с европейским балаганом, но в России, в словесной области, выработавшие свой балаганный стиль, к-рый чрезвычайно походил на язык расешника. Из репертуара этих народных балаганов в России начала XVIII в. очень популярна была «Комедия о царе Максимилиане и непокорном сыне его Адольфе» и др. Буржуазия постепенно распространяет свое влияние и на балаганы и использует их как театр для народа, особенно на маслянице и пасхе. Репертуар этих балаганов во второй



Китайский театр теней (из коллекции Русского музея в Ленинграде)

половине XIX в. представляет собой большей частью переделки и приспособления или в весьма патристически-национальном духе, вроде «Суд божий в царствование Иоанна Грозного», «Взятие крепости Геок-Тепе», «Белый генерал», «Минин и Пожарский, или освобождение Москвы», «Иван Сусанин, или жизнь за царя», «Князь Киевский Олег Вещий под стенами Царьграда», или в религиозно-назидательном жанре — «Красное Солнышко, или падение язычества на Руси», «Вражья сила, или не так живи, как хочется, а как бог велит», или мелодрама и феерия — «Страшная ночь, или Васык Ус», «Путешествие вокруг света», «Тайна волшебного грота и сказка Шехерезады», и, наконец, в анекдотически-водевильно-бытовом жанре — «Русский купец с шаром поднялся и к диким на остров попался», «Суматоха в булочной, или наказанные довеласы» и т. п. К сожалению, балаганные сцены очень слабо изучены. В книжке Петра Богатырева «Чешский кукольный и русский народный театр» (Берлин, 1923) дается, между прочим, подробная програм-

ма по собиранню сведений о балагане и представляемых в нем пьесах.

Одним из излюбленных балаганных увеселений являлось кукольное представление так наз. «Петрушки». Представление его в России зафиксировано еще в 1636 Адамом Олеарием. По приведенному Олеарием рисунку можно определить и сюжет виденной им сценки. Это знакомая традиционная сценка продажи лошади цыганом Петрушке. Сценка с цыганом, а также и другие — с «доктором-лекарем, из-под Каменного моста аптекарем», с немцем, с татаринном, с квартальным офицером или с унтером, наконец с собачкой-пуделем — при разнообразии вариаций в основном довольно устойчивы и эпизодически совпадают с Д. н., с к-рыми театр Петрушки находился в сильном взаимодействии. Самый образ Петрушки, повидимому через аналогичные образы немецкого театра, восходит к итальянскому прототипу, знаменитому Полишинелло, воспринятому французским, а также английским народным театром. В последнем имя кукольного героя — Понч. В чешском театре соответствующий образ шута — Кашпарек. В настоящее время в СССР народный кукольный театр почти вымер. Интересный вариант Петрушки, однако с некоторыми привнесениями революционной эпохи (упоминается «милиционер», «живецкая церковь», «самогон», некоторые подробности голодных годов и денежной инфляции), записан в 1924, в Воронеже (см. ст. А. Путинцева в «Воронежской лит-ой беседе», Воронеж, 1925). Но это уже очень редкий



Китайский театр теней (из коллекции Русского музея в Ленинграде)

случай. Если в настоящее время у нас Петрушка почти совершенно исчез из быта, то историческое значение его в развитии русской Д. н. очень велико. В Западной Европе кукольный театр еще живет, а в Чехо-Словакии даже процветает: в 1923 насчитывалось свыше тысячи народных кукольных театров. Широко воспользовались кукольным театром для педагогических целей школы и просветительные общества: при них находится свыше двух тысяч кукольных театров (см. указанную

выше книжку П. Богатырева). Полной жизнью живет кукольный театр на Востоке, где он засвидетельствован в весьма разнообразных формах. Так напр. в Средней Азии бытуют две формы кукольного театра: «чадыри-хайяль», или «палатка призраков», представления которого происходят с участием кукол, подвешенных на нитках, и «даст-курчак» или «кол-курчак» (ручные куклы), соответствующий русскому Петрушке (ср. М. Г а в р и л о в, Кукольный театр Узбекистана, 1926). Различные варианты кукольного театра существуют в Персии (Пахлаван качаль, соответствующий Петрушке), в Китае (где он почти вымер, как и в Японии); особенно продуктивен этот театр в Индонезии, где можно проследить и эволюцию его сюжетики — от культового представления-мистерии — вызывания теней предков — через торжественную историческую тематику к чисто увеселительному зрелищу и развитию его форм от плоской марионетки к круглой. Существование театра марионеток у многих народов полупервобытной культуры (индейцев, гавайцев, древних мексиканцев) и использование его в культовых представлениях заставляет искать истоков кукольного театра в анимистических представлениях первобытного человека (подробнее см. «Кукольный театр»).

С театром марионеток тесно связан театр теней, вырастающий, как и первый, из мистерии культа мертвых. Формы его многообразны: в то время как яванский ваянг, являясь смешанным (кукольно-теневым), сохраняет в значительной степени ритуальный характер, китайский театр теней (точнее неясных силуэтов) не сохраняет никаких следов религиозного происхождения, а турецкий Карагёз представляет подлинно уличное, базарное развлечение (ср. А. М е р в а р т, цит. ст.; Н. М а р т и н о в и ч, Турецкий театр Карагёз, «Живая старина», 1909).

Уже в комической тематике Петрушки и Карагёза звучат сатирические нотки; но реакция народных масс на всевозможные притеснения и обиды со стороны господствующих классов выражается еще ярче в формах далекой от обрядовости и культа народной комедии. Иногда эта комедия все же приурочивается к определенным празднествам (таковы напр. средневековые немецкие Fastnachtspiele), даже включается в состав культовых представлений (ср. выше об интерлюдиях мистерий); но по мере ослабления власти церкви и жречества над сознанием народной массы народная комедия все больше приобретает права на самостоятельное бытие (ср. «Драма», разд. «Драма средневековая»). Обычно она переходит в руки странствующих актеров-профессионалов, к-рые, переходя из деревни в деревню, дают свои представления, разыгрывают небольшие сценки, осмеивающие различные типы населения, перемежая их пением, плясками и т. п.

Подобного рода представления известны и у большинства культурных народов Востока. Представления эти особенно показательны для породившей их психоидеологии крестьянства и мелкого мещанства: поразительно иногда сходство между Западом и Востоком — совершенно так же, как западная народная комедия XV—XVI вв. осмеивала попов и приказных, осмеивает брахманов и судейских народная комедия Индии. Впрочем, современный Восток знает еще притеснителей другого типа, чем средневековый Запад, — в народной комедии, напр. яванцев (топенг-бабакан), одним из постоянно осмеиваемых типов является европеец.

Перечисленные выше драматические элементы: обрядовые земледельческие и семейные крестьянские действия, хороводные игры, виды скоморошьяго творчества, церковная служба, школьный духовный театр с его интермедиями, вертепные сцены, сказки раешника, балаган и театр Петрушки — все это вместе дало необходимый драматургический материал для создания русской Д. н. в собственном смысле. Репертуар русской Д. н. невелик: всего несколько пьес с точки зрения сюжетной. Но надо принять во внимание импровизированный характер Д. н., приводящий к большому числу вариаций одной и той же пьесы. Наиболее известная русская Д. н., «Царь Максимилиан», зарегистрирована свыше чем в двухстах вариантах, зачастую значительно расходящихся друг с другом.

Происхождение «Царя Максимилиана» до сих пор еще не выяснено. Некоторые исследователи, напр. В. В. Каллаш, предполагали, что пьеса эта является драматической переделкой жития мученика Никиты, сына гонителя христиан Максимилиана, подвергнутого Никите мучениям за исповедание христианской веры. Другие (П. О. Морозов и акад. А. И. Соболевский), основываясь на иностранных именах в пьесе (Максимилиан, Адольф, Брамбеул или Брамбеус, Венера, Марс), предполагают, что эта Д. н. восходит к какой-либо школьной драме первой половины XVIII в., в свою очередь основанной на какой-нибудь переводной повести конца XVII, начала XVIII века. Но от этих возможных своих прототипов, повести и школьной драмы, «Комедия о царе Максимилиане и сыне его Адольфе» должна была сохранить во всяком случае лишь очень немногое — может быть только сцены, где царь-язычник требует от сына-христианина поклонения «кумирчским богам». Остальное же содержание насыщено сценами, заимствованными повидимому из каких-либо интермедий (одна уже установлена — «Об Анике-воине и борьбе его со смертью»), эпизодами из вертепа, Петрушки, а также из других народных пьес, родственных «Царю Максимилиану»: «Шлошки», «Барина» и т. д. Сверх того текст «Царя Максимилиана» переполнен отрывками из народных песен и романсов, а также искаженными цитатами, народными

переделками стихотворений Пушкина, Лермонтова и др. поэтов. Как видно, импровизационный принцип использован в пьесе весьма широко. В своем первоначальном виде, в начале XVIII века, пьеса «Царь Максимильян» могла восприниматься с политической остротой: в ней (таковы предположения Щеглова, Виноградова и др.) современники могли усматривать сатиру на отношение Петра Первого, женившегося на лотеранке и боровшегося со многими традициями церкви, к царевичу Алексею (по пьесе царь Максимильян женится на «кумирической богине»).

Вторая по степени распространенности народная русская драма носит разные названия: «Лодка», «Шлюпка», «Шайка разбойников», «Атаман», один из осложненных вариантов — «Машенька». По основной своей схеме пьеса эта очень близка к традиционному зачину нескольких разбойничьих песен, часто приурочиваемых к имени Степана Разина: описывается плывущая вниз по реке (Волге, Каме) лодка с сидящими в ней разбойниками и стоящим посередине лодки атаманом. Содержание пьесы заключается в следующем: атаман расспрашивает есаула, что виднеется вдали. В разных вариантах драма осложняется вводными эпизодами, напр. заимствованиями из третьей народной пьесы «Мнимый барин», или «Голый барин». Последняя пьеса основана на популярном народном анекдоте о барине и старосте, к-рый доносит помещику, что у него все благополучно, «только... маменька померла, дом сгорел, скотина подохла» и т. д. Пьеса «Барин» представляет собою пародийную сценку барского суда и покупки барином коня, быка и людей. Повидимому пьеса возникла в среде помещичьей дворян. В пьесе «Конь», или «Ездок и коновал», правда в очень путанной форме диалога между всадником (первоначально — барином) и коновалом, тоже пародийно обрисовываются отношения к помещикам и разному начальству. Пьеса «Маврух», представляя народную переделку песни «Мальбрук в поход собрался», заключает в себе сатиру на церковное отневание покойника и на быт духовенства. Записанная в 1926 в Заонежье научной экспедицией Государственного института истории искусств пьеса «Пахомушка» при всей внешней грубости очень интересна как пародия на традиционные крестьянские свадебные обряды и на церковное венчание (см. книгу «Крестьянское искусство севера», изд. Гос. инст. истории искусств, Л., 1927).

Со стороны своей композиции и стиля Д. н. могут быть охарактеризованы следующими чертами: построение каждой пьесы определяется очень бледно намеченным сюжетным стержнем (еще четче других стержень этот в «Царе Максимильяне», где дана по крайней мере интрига борьбы отца с сыном). В «Шлюпке», или «Лодке», предуказанные требования сюжета ограничиваются только мотивом поездки разбойников в лодке

и встречами по пути с есаулом, со стариками и т. п. В «Барине» дан лишь мотив комической покупки барином разных предметов и людей. В «Коне» сюжет — встреча коновала с ездоком. В «Мнимом барине» — встреча барина со старостой, комический доклад последнего о состоянии имения. Следовательно драматический интерес пьес вызывается не сложным развитием и внутренним переплетением действия, но или быстрой сменой сцен, наизнанных одна на другую (в «Царе Максимильяне»), или же просто комическим диалогом (в «Барине» и в «Мнимом барине»). Комизм диалога базируется на немногих, весьма несложных приемах. Одним из излюбленных приемов служат так наз. оксюмороны, построенные на соединении в одной или в нескольких фразах противоречащих друг другу понятий или образов, могущих создавать при этом комическое впечатление нелепости: «Я искусно лечу: из мертвых кровь мечу, ко мне приводят здоровы, от меня уводят слабых» («Царь Максимильян») или: «Всех нас, добрых молодцев, перемочило, так что не оставило ни одной нитки мокрой, а все сухие» («Шлюпка»). «Мнимый барин» почти целиком построен на оксюморонах. Часто встречается также еще более внешний прием комизма — метатеза, т. е. перемена слов местами в одной или нескольких фразах, в результате чего — «барыня поколевет», «лошадь умирает» и т. п. («Мнимый барин»). Широко распространен и прием игры омонимами (т. е. одинаково звучащими, но разными по смыслу словами) и синонимами (близкими по смыслу, но отличающимися друг от друга по форме). Часто игра омонимами усиливается и облегчается мотивом глухоты одного из действующих лиц. На последнем приеме напр. основана целиком сцена с двумя стариками-гробокопателями в «Царе Максимильяне»: «Васка-старик, иди к царю. — К какому косарю? — Да не к косарю, а к царю» и т. п. Используется и прием реализации метафор (понимание их в буквальном смысле): «Это полковник? — Поднимай выше. — Так уж не тот ли, который ходит по крыше?» («Царь Максимильян»). Эти незамысловатые приемы комизма чрезвычайно контрастируют с напыщенно-втиеватой речью ряда действующих лиц, причем получаемое при этом гротескное впечатление не всегда осознается как таковое самими участниками и зрителями Д. н. В речах царя Максимильяна слышны бываюот отзвуки церковной и казенно-канцелярской речи. Что касается направления сатиры в русской Д. н., то ее стрелы гл. обр. направляются, как и вообще в русском фольклоре, на две социальные группы: на помещиков и духовенство (ср. «Барин», «Мнимый барин», «Лодка», где затрагиваются помещики, и «Маврух», где выводятся попы). В некоторых вариантах «Царя Максимильяна» и др. пьес эпизодически затрагивается офицерство и сравнительно редко купечество, что, опять-таки, соответствует удельному весу

этих персонажей в общем сатирическом фольклоре — в сказках и песнях. Наблюдения собирателей-этнографов (Ончукова, Виноградова и мн. др.), а также анализ содержания и стиля Д. н. заставляют предполагать, что данные пьесы, возникшие, может быть, первоначально в среде школяров, наибольшее распространение получили в среде солдат и части крестьянства, отрывавшейся от деревни благодаря отхожим промыслам, тем более, что условия казарменной или же артельной жизни, предполагающие скопление в одном месте большого количества бесемейных людей, естественно способствовали созданию своеобразных театральных коллективов. Выученные в городе или на заводе пьесы разносились по деревням, включаясь обычно в число святочных забав, невольно вбирая в себя драматические элементы традиционного обрядового фольклора.

Нельзя в заключение не отметить уже довольно многочисленных опытов перенесения форм Д. н. (в частности «Царя Максимилиана») на школьную сцену (см. напр. книжку М. А. Рыбниковой «Царь Максимилиан»). В последние десятилетия, особенно за годы революции, многие традиционные формы Д. н. вытеснены новыми зрелищами: клубными и иными общедоступными театральными сценами и гл. обр. кино, которые техническими усовершенствованиями затмили и кукольный театр, и балаган, и раек. Однако в еще очень многих местностях для некоторых социальных слоев традиционные формы Д. н. могли бы быть использованы в пропагандистских и политико-просветительных целях. Но практических попыток в этом направлении сделано сравнительно мало (ср. например все же настойчивую работу московских художников-«кукольников» Ефимовых). Принципиальная же возможность советского кукольного театра, насколько нам известно, не подвергается оспариванию.

Библиография: Ровинский Д. А., Русские народные картинки, СПб., 1884; Морозов П. О., Очерки из истории русской драмы, СПб., 1888; Перетц В. Н., Кукольный театр в России, «Известия императорских театров» за 1894—1895; Ончуков Н. Е., Северные народные драмы, СПб., 1911; Виноградов Н. Н., Народная драма «Царь Максимилиан», с предисл. акад. А. И. Соболевского, СПб., 1914 (см. Отделения русского языка и словесности Акад. наук, т. ХС, № 7); Филиппов В., Задачи народного театра и его прошлое в России, М., 1918; Ремизов А. М., «Царь Максимилиан» по своду В. В. Бакуридзе, Гиз, 1920 (с библиографией); Пикасов Н. К., Театральный семинарий, «Культура театра», журн. Моск. акад. театров, М., 1921, № 6 (здесь обстоятельная библиография); Богатырев Петр, Чешский кукольный и русский народный театр, Берлин, 1923; Всеволодский В. (Герн-про-се), История русского театра, предисл. и общая ред. А. В. Луначарского, Л.—М., 1923; Веселовский А. Н., Старинный театр в Европе; Харузина В. Н., Примитивные формы драматического искусства, журн. «Этнография», 1927, №№ 1 и 2, 1928, №№ 1 и 2; Крыжидский Г., Экологический театр, Л., 1927; Галунов Р. А., Начавшаяся — персидский театр Петрушки, журн. «Иран», изд. Академии наук СССР, Л., 1928, в. II; Марр Н. Я., Кое-что о Пейшаван кочеле и других видах народного театра в Персии (там же); «Восточный театр», под ред. А. Мерварта, Л., 1929 (с биб.); Сагеман К., Игры народов, П., 1923; Бертельс Е., Персидский театр, Л., 1924; Самойлович А. Н., Кукольный театр в Туркестане, 1927; Крымский А. А., акад., Персидский театр, Київ, 1925; Jacob G., Geschichte des Schattentheaters, Hann., 1925; Абрамшвили М. и.

Древний грузинский театр, Тифлис, 1926 (по-грузински). См. также литературу в тексте и по огд. упомянутым в ст. жанрам и литературам.

Юрий Соколов и Р. Шор

ДРАМА ШКОЛЬНАЯ. — Специфические особенности Д. школьной как самостоятельного жанра в драматической продукции XVI—первой половины XVIII вв. определяются как ее педагогическим заданием в деле внедрения классического образования, так и ее активной миссионерской установкой. В обязанности воспитателя юношества — а таковыми в католических странах являлись преимущественно иезуиты — входило умение сочинять, или по крайней мере скомпилировать из отрывков признанных образцовыми латинских авторов пьесу, к-рая могла бы послужить *propaganda fidei*. Школьная Д. остановилась на римских комедиях Теренция и Плавта, считая их образцами как латинского языка, так и драматургического построения. К XV в. спектакли становятся уже обязательным педагогическим атрибутом школьного воспитания. Постепенно в латинский текст школьных пьес начинают вставляться интермедии или интерлюдии («*Lustige Zwischenspiele*» у немцев, «межувброшенные забавные игралыща» у нас), написанные уже на национальном яз.; впоследствии школьная Д. целиком пишется на национальном яз. Сюжеты школьных пьес обычно заимствовались из Библии, но в них было много аллегорических картин-символов и элементов оперы и балета. Постановки иезуитских школ отличались большой роскошью, особенно в дни, когда ставились так называемые *ludi caesarei* — панегирические пьесы в честь коронованных особ. «Пиитика» школьной драмы, разработанная главным образом в известном пособии иезуита Якова Понтана и руководстве Скалигера, учит, что Д. должна состоять из трех частей: пролог (*prologus, inductio*), который обыкновенно произносил сам автор пьесы. В прологе объяснялась кратко основная идея пьесы (*oratio ad spectatores, rem proponens*) и вытекающее из нее нравоучение. Насчитывалось пять форм пролога: 1. монолог — обращение к зрителям, 2. диалог, 3. предсказание астролога, 4. символическая картина — изображение идеи пьесы, 5. пение (муз или Аполлона). За прологом шло краткое изложение содержания пьесы (*periacta или argumentum*), произносившееся одним из исполнителей (*argumentator*). Самая пьеса делилась на акты, число к-рых должно было быть не меньше трех и не больше пяти. Акты делились на сцены, к-рых в одном акте полагалось не более девяти, причем число лиц, участвующих в сцене, не могло превышать 14. Иногда каждому акту предшествовал свой небольшой пролог. Заканчивался акт хором (влияние греческой драматургии), развивавшим нравоучительную мысль, вытекавшую из представленного акта. Вся пьеса заканчивалась эпилогом (*epilogus, Beschlussrede*), где выражалась благодар-

ность зрителю за внимание и испрашивалось его снисхождение к спектаклю. Эпидлог произносился или автором или одним из действующих лиц (conclusor). Школьная Д. писалась почти всегда стихами. Различались — 1. простая, соблюдавшая единство действия и не допускавшая перехода от трагического к комическому; 2. сложная (implexa или turbata), где действие меняет свой характер и сопровождается вставками и эпизодами вне основной фабулы; 3. нравоучительная (morata), посвященная изображению нравов и моральным поучениям, и 4. смешная (ridicula), — рассчитанная на смех, обильно пользующаяся остроумиями и шутками. По строению сюжета и трагедия и комедия школьная делились на четыре последовательных части: protasis — в котором зрителю уже уяснялась сущность сюжета, но развязка оставалась еще скрытой (в трагедии protasis заменял обычный пролог), epistasis — развитие сюжета и начало замешательства, catastasis — главная часть пьесы, где действие, интрига достигает наивысшего напряжения, и catastropha — развязка, в трагедии печальная, в комедии благополучная. Пьеса смешанного, печального и веселого, содержания называлась трагикомедией или комикотрагедией, в зависимости от характера развязки. Сюжет мог быть или вымышлен или взят из Библии, из церковной истории, из «благочестивых легенд», из «жития святых» или из древней греческой или римской истории. Так. обр. мы имеем в школьной Д. по существу то же содержание, что и в средневековой мистерии или мистакле, но приспособленное к новой классической форме.

Первые зачатки школьной Д. в России относятся к Киевской духовной академии и предшествуют появлению светского театра. Эти Д. разыгрывались еще, подобно мистериям, под открытым небом, а не в помещении школы. Феофан Прокопович рассказывает, что «обычный устав» академии «от лет многих» предусматривал устройство представлений на масленице и в течение летних каникул, причем обязанность сочинять «комедии» (общее обозначение пьесы) возлагалась на преподавателя пиитики. Первый дошедший до нас памятник киевской школьной Д. — «Действо об Алексее божьем человеке», поставленное в 1673 и напечатанное в 1674. В постановке этого действия мы имеем еще типичную мистериальную сцену с адом внизу и раем наверху. Как в средневековой мистерии, здесь каждое действующее лицо при появлении рекомендует себя. Пьеса делится на два «деяния»: первое деяние заключает в себе пять явлений, названных «видоками» или «видениями» (в печатном экземпляре — «нахождениями»), второе — шесть; в пьесе две интермедии — одна написана и изображает собой «играние свадьбы» Алексея, где мужики, поданные римского сенатора, пьют водку, названную аковите (aqua vitae), при-

чем один из них, оставшись «будто иных меньше пьян», просит прощения у публики.

«Хмель — не вода, як кажутъ, панове, побачте,
А на их пьяныхъ за то дивоватъ не рачте.

Вторая интермедия просто обозначена «ту игралнице» и вероятно предоставлялась инициативе школы. Начинается пьеса прологом, обещающим показать «ото на сем пляцы» божьего человека. Кончается пролог славословием царю Алексею Михайловичу:

«Будет то и на славу пресветлому и благочестивому царю
Алексю,

Который, в бове и в снятыхъ каючи наедем,
З неприятелемъ креста Христова дело зачинаеъ,
Але, яко Костянтин, нигде не програтья.

Эпидлог в печатном экземпляре назван «скончевателем».

Из других школьных Д. Киевской духовной академии дошли до нас: «Действие, на страсти Христовы списанное», «Мудрость предвечная», в полном титуле гласящая «Мудрость предвечная, во едемском душе разумную вертограде наздавшая, самоизвольне же в плен ада восхищенную от погибели вечной в первому раю блаженству любви божия дозветворением возведшая, через благородных России младенцев в училищном Коллегиуме Киево-могилянском стихотворном сложении 1703 явствовася». Эта же тема о «мудрости предвечной» повторяется и в ряде других школьных Д. — в ростовской школе в обработке Дмитрия Ростовского, Сильвестра Ляскоронского, Митрофана Довгалева и др. По сюжету — это аллегорический рассказ о том, как Мудрость повелевает призванной ею к бытию разумной Душе не вкушать плода от древа познания добра и зла и жить в согласии с Разумом и Волей, но по внушению Гордости, Безумия и прочих страстей Душа «вкушает», и за это «Мудрость предвечная» отводит ее в ад (типичное средневековое «моралитэ»). В Москве школьная Д. насаждалась в Славяно-греко-латинской академии и в школе при госпитале на Язуе. Кроме названных авторов школьной драмы наиболее известны Симеон Полоцкий, Дмитрий Ростовский и Феофан Прокопович.

Библиография: Тихонов Н., Русские драматические произведения 1672—1725 гг., 2 т., 1879; Петров Н., Киевская искусственная литература XVII — XVIII вв., «Труды Киевск. духов. академии», 1909; Резанов В. И., Из истории русской драмы. Школьные действия XVII—XVIII вв. и театр незуитов, 1910; Егоров, К истории русской драмы. Эпиграфы в области театра незуитов, 1910; Егоров, К истории русской драмы. Повтика Сарбениского, «Сб. Истор.-фил. о-ва Везинск. института», 1911, VIII; «Старинный театр в России», сб. ст. под ред. В. Н. Перетца, изд. «Academia», Л., 1923; Резанов В. И., Школьная драма и театр незуитов. Старинный театр в России XVII — XVIII вв., 1923; Адрианова-Перетц В., Библиография русской школьной драмы и театра XVII—XVIII вв., сб. «Старинный спектакль в России», изд. «Academia», Л., 1928; Егоров, Сцена и постановки в русском школьном театре XVII—XVIII вв., сб. «Старинный спектакль в России», изд. «Academia», Л., 1928; Weiller E., Die Leistungen der Jesuiten auf dem Gebiete der dramatischen Kunst, 1864 — 1865; Nessler N., Dramaturgie der Jesuiten Pontanus, Donatus u. Masenius, 1905; Bahmann P., Das Drama der Jesuiten, «Euphonia», II, 1928; см. также библиографию к ст. «Драма» Эм. Беккин

ДРАХМАН Гольгер [Holger Drachmann, 1846—1908] — выдающийся датский поэт. Первоначально занимался живописью; его импрессионистские картины — морские пейзажи; страстную любовь к морской стихии он сохранил на всю жизнь. В 1870 посылал из Лондона очерки о датской живописи. Вращаясь в английских рабочих кругах и в среде французских коммунаров, Д. увлекся революционными идеями, о чем свидетельствуют стихотворения: «Английские социалисты», «Король Моб», «На равнине Сатары», вошедшие в первый сборник его стихов [1872]. Демократические симпатии Д. ярко сказались и в его рассказах из жизни датских моряков («Paa Sømands Tro og Love» и др.). В написанных в 70-х гг. романах и повестях и даже лирических стихотворениях Д. — верный последователь Брандеса, один из столпов политического и лит-ого радикализма. Д. ненавидит современный общественный строй, но, потеряв надежду на то, что «последний час европейской буржуазии пробил», как типичный представитель мелкой буржуазии отворачивается от реальной действительности. Д. восстает против гегемонии реализма; в виде протеста против него пишет две пьесы, в которых романтически трактуются сказочные мотивы.

В 1883, в книге «Skyggebilder» (Силуэты), Драхман открыто порывает с модернизмом в искусстве, умственным течением в Дании, возглавляемым Брандесом, и пытается создать особое движение, основанное на идее патриархального национализма; его творчество того времени проникнуто национальным пафосом. Однако в 90-х годах намечается новый отход Драхмана от современного общества, выразившийся в игнорировании существующих моральных норм: образ женщины-соблазнительницы (куртизанка Шейтан в «Турецком Рококо», Сулейма в «Книге песней») и шантанная певица Эдит в романе «Forskrevet») становится у Д. центральным; поэт отдается культуре сладострастия и истерических экстазов; «опьянение и война» прославляются как благодетельные силы жизни. Главные лица произведений этого периода — люди, стоящие по ту сторону «общества»: средневековые ваганты, лондонские проститутки, странствующие школяры и т. д. Современности выносится строгий приговор: культура XIX в. обманула людей, привела старшее поколение к «фривольному романтизму», а лучших представителей молодого поколения — к «разъедающей иронии». Так метался Д. от социализма к патриархальному национализму и от последнего — к моральному анархизму. В последние годы жизни он написал несколько лирических мелодрам и стихотворений, проникнутых резиньяцией. Д. — один из самых крупных лирических поэтов Дании. Как прозаик и драматический писатель он много слабее; его романы и драмы ценны лишь постольку, поскольку насыщены лиризмом. Их мир — романтически воспринятые средневековье.

Библиография: I. Puel and Virginte under nord, «Bredde», 1879. На русск. яз. переведено: Тысяча одна ночь, Драматическая, перев. А. Галлея, изд. Спиритизма.

II. Скриба (В. А. Соловьев), Возрождение романтизма, газ. «Новости», 1897, № 320; Т. ван дер К., Датско-русские исследования, в. II, 1913; V e d e l V., Holger Drachmann, 1909.

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА — см. «Греческая лит-ра».

ДРЕВНЕЕВРЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА.

1. ДРЕВНЕЙШАЯ — см. «Библия».

II. ДРЕВНЯЯ — обнимает последние пять веков до и первые пять веков после начала христианского летосчисления. В начале и середине этого периода завершается работа по редактированию книг Библии, а под конец его — фиксируются записи Мишны [II в. христ. эры] и Гемары (Талмуд иерусалимский в конце IV, вавилонский — в конце V в. христ. эры). До III в. христ. эры центром библейской культуры является Палестина, хотя ее основные элементы складываются уже в Персии («Вавилоне»).

Начало рассматриваемого периода протекает под знаком борьбы с маздеизмом (дуалистической религиозной системой Ирана). Отражение этой борьбы мы находим уже в Библии (у Исаия II), а позже — в Мишне и Талмуде; той же борьбе с парсизмом мы обязаны одним из наиболее значительных апокрифов — книгой Товии (конец III в. до христ. эры, сохранилась только в греческом переводе), к-рая по своим художественным достоинствам, по цельности и стройности своей архитектоники превосходит библейские повести и идиллии (Эсфирь, Руфь, Иона).

Ценнейшей из апокрифических книг (если не считать I книги Маккавеев) является книга Иисуса сына Сирахова; по своему содержанию она приближается к так наз. «Притчам Соломона», вошедшим в Библию, а по языку — это один из древнейших образцов библейской Д. е. л. Другие апокрифы сохранились только в греческом (и, отчасти, в сирийском) переводе, и почти все носят явные следы позднейшей греческой культуры. Первоначальные следы влияния эллинизма встречаются еще в Библии: в «Песне песней» и в «Екклесиасте». В последней книге видно знакомство с греческим яз. и с греческой философией, а яз. ее является как бы переходом к яз. Мишны. Последняя возникает из записей правовых норм, складывавшихся в течение 6—7 столетий: крайнее обострение и усложнение общественных отношений, в связи с ростом имущественного неравенства и междуплеменными конфликтами, вызывают и в Палестине и в Персии усиленное развитие права. Иегуда га-Наси [135—219 христ. эры] собирает эти записи и данные «устной традиции» в «6 сборников Мишны» (впрочем, вставки в текст Мишны делаются и после Иегуды га-Наси, вероятно до конца III в.). В Мишне прежде всего обращает на себя внимание ее яз.: древнееврейская основа обрастает новыми формами, четкий и ясный слог приближается к складу сирийско-арамейской речи, заметна также примесь иноязычных слов (греческих, латинских).

Огромный материал, накапливающийся при разработке и толковании Мишны, начинает собирать при Ездигерде II Рав-Аши [352 — 427], но труд этот заканчивается лишь под самый конец V в. Равиной и сыном Аши (Мар-бар-рав-Аши). Эта исключительная энциклопедия, получившая название «Вавилонского талмуда», содержит и богатый лит-ый, культурно-исторический и собственно-исторический материал — особенно по истории борьбы социальных групп и партий в начале христ. эры. В «Агаде» (см.) Мишны, ее «Дополнении» («Тосефты») и Талмуде рассеяно многое из художественного творчества данной эпохи.

III. ЛИТ-РА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ (V — XV вв.). —

В начале этого периода центром культурного творчества еврейства является обширная область, входящая в состав Персидской монархии и получившая в еврейской письменности название В а в и л о н и и. Область эта примыкает к древним великим торговым путям; еврейское население, сосредоточенное гл. обр. в центральной части, в долинах рек Тигра и Евфрата, — земледельческое и ремесленное. Язык его — разные наречия восточно-арамейского диалекта; в то же время еврейское население Палестины говорило на разных наречиях западно-арамейского диалекта, который иногда в еврейской письменности называется «сурским». На первом из этих диалектов остались литературные памятники в виде арамейских частей «Вавилонского талмуда» и «респонсов гаонов», на втором из них до нас дошли переводы Библии — Таргумы и арамейские части «Палестинского талмуда» (см. «Арамейские языки и литература»). О народной словесности «вавилонского» еврейства мы знаем очень мало; известны лишь и с т о к и е г о л и т - р ы — это к н и ж н о е наследие, полученное еще из Палестины.

В общем организация и культурный облик средневекового еврейства складываются именно в «Вавилонии». Европейское еврейство в средние века благодаря его связи с Востоком сохраняет и древнееврейско-арамейский язык как язык своей письменности и самую талмудическую (раввинскую) письменность, как непосредственно связанную с бытом и общинными судебными и фискальными органами, хотя особые условия европейских стран значительно видоизменяют внутренний строй жизни еврейского населения и накладывают свой отпечаток и на развивающуюся в каждой из них Д. е. л.

До появления на политической арене арабов авторитет центров умственной жизни «вавилонского» еврейства (Суры и Пумбадиты) непоколебим. Извне проникают разные наслоения персидской культуры, а местами ощущаются греко-христианские веяния. Распространение арабского владычества в областях, ранее входивших в состав Персидской и Восточно-римской империй, в первое время усиливает воздействие «Вавилонии» на все еврейское население христианского Востока и Сев. Африки, а покорение

арабами Испании [в начале VIII в.] подчиняет этому воздействию и Южную Европу (правда, вскоре центробежные тенденции, обнаружившиеся в халифате, сказываются и в еврействе: старые руководящие центры «Вавилонии» все более и более теряют свое значение, гегемония в пределах Востока переходит к Сев. Африке, а в Европе — к Испании). Развитие арабской государственности и культуры на основе овладения торговлей на Средиземном море, в к-рой евреи играют видную роль, дает могучий толчок развитию Д. е. л. и в значительной мере определяет и характер и направление этого развития. Вплоть до XIV в. Д. е. л. развивается под непосредственным влиянием литературы арабской, и характер ее в каждой стране определяется степенью и близостью этого влияния. Нагляднее всего эта зависимость может быть прослежена на Востоке и в Испании; переработки и переводы с арабского составляют ядро Д. е. л. в Провансе, а еврейская письменность Сев. Франции и Германии, лишенная непосредственного соприкосновения с могучим умственным движением в Европе, является весьма бледным отражением «вавилонского» творчества до основания халифата.

Единственная область, в к-рой заметно обратное влияние — Д. е. л. на арабскую, — это «Halacha». Автономная организация внутренней жизни стимулирует развитие в еврействе правовых построений, литературным выражением к-рых и является Талмуд (вставки в его текст делались до первой половины VII в. включительно). Его многочисленные комментарии и, наконец, р е с п о н с ы — ответы на запросы о случаях, не предусмотренных существующими нормами (сборники респонсов последних руководителей Сурской и Пумбадитской академий — «г а о н о в» — *Teschuboth ha-Geonim*) — представляют исключительный культурно-исторический интерес, т. к. отражают жизнь и быт средневекового еврейства на протяжении VII — XI вв.). «Halacha» развивалась формально в связи с правовыми догмами Библии; в связи с повествовательными произведениями Библии и библейской поэзией разрослась так наз. «Агада» (см.) — область поэтического вымысла, сказаний и легенд. «Галаха», испытав сильное влияние римского права, получила свое дальнейшее самостоятельное развитие в персидской «Вавилонии», а перенесенная затем на европейскую почву, она все более разрасталась в ширину и теряла в глубине. «Агада» развивается из п р о п о в е д и, и на всем протяжении своего развития она остается, как и сама проповедь, областью в о л ь н о г о, не стесняемого, но и не регламентируемого традицией творчества. Ее первоначальные формы — п р и т ч а, б а с н я — близко смыкаются с народной словесностью, в нее проникает множество странствующих сказаний и повестей мировой литературы, главным образом индийской, затем арабской и персидской,

а впоследствии — и из словесности европейских народов. Агадический элемент имеется уже в самом Талмуде и в древнейших чисто галахических произведениях, как «Sifro», «Sifri» и «Mechilta», но, так сказать, в чистом виде «Агада» дана в сборниках «Med-gasch», по форме являющихся комментариями к Библии. Важнейшие «Medrasch'i» созданы между VII и XII вв., но они сохранили и более древний материал. Своеобразное место занимают непосредственные переводы Библии — Targum'y; по тендеции и своей они строго согласованы с традицией, с данными Галахи (в особенности канонизованный Targum Onkelos), но помимо буквального перевода они дают и агадический материал. От Targum'ов ведут свое происхождение комментарии («Peruschim»), а развитием последних являются глоссы («Tosfoth»). Комментарийская лит-ра разрослась в средние века, особенно в Германии и Сев. Франции. Классический комментарий Соломона Ицхаки (Раши, 1040 — 1105) к Библии и Талмуду приобрел исключительную популярность во всех странах; его рассматривали до XIX века как единственный канонизованный комментарий. Комментарий Раши к Библии — первое еврейское печатное произведение; он влиял на всех последующих еврейских интерпретаторов и переводчиков Библии (а косвенно и на перевод Лютера).

Собственно философской Д. е. л. до средних веков мы не знаем; центр тяжести библейских книг Иова и Екклезиаста — исключительно в этике; Талмуд ограничивается опасливой предостережением от умствований и увлечений «греческой мудростью». Творцы Мишны и Талмуда, праведы по преимуществу, интересуются только правилами («Midoth») формальной логики, необходимыми для умелой интерпретации норм и ведения состязательного процесса. Лишь в средние века появляются зачатки философской лит-ры, в виде так наз. «тайного учения», гностики (поводом для нее является космогония первых глав кн. Бытия и «Видение» I гл. кн. Иезекииля). Первый известный нам крупный памятник этой лит-ры — «Sefer Jezigah» (Книга творения) — появляется, как полагают, еще в VIII в., но «тайное учение» долгое время остается уделом немногих, и место в еврейской письменности оно завоевывает себе лишь после того, как слабые веяния христианской гностики сменяются длительным влиянием арабской философии, через посредство к-рой средневековое еврейство знакомится с Платоном и Аристотелем.

В XIII и последующих веках древнее «тайное учение», одновременно углубленное и вульгаризованное, обогащенное слишком 300-летним опытом еврейской и арабской философской мысли, но в еще большей степени уснащенное магией и хиромантией, воскресает в виде Каббалы; выступая реакцией против рационалистической философии, эта смесь из христианской гностики, неоплатонизма и неопифагореизма, воплощенная в

книге «Зогар», приобретает популярность, далеко выходящую за пределы еврейства.

Первым выдающимся писателем в области древнееврейской философии можно считать Саадия Гаона [892 — 942], перенесшего в нее арабский калам, но и Саадия и другие еврейские мыслители, в том числе Маймонид [1135—1204] и Иегуда Галеви (см.), до XII в. писали гл. обр. по-арабски, и их произведения только переводились на древнееврейский язык. Из видных авторов, писавших по древнееврейски, можно назвать Леви-бен-Гершона (Ралбаг, 1288 — 1344) и Иосифа



Страница из рукописного молитвенника XVIII в., хранящегося в синагоге м. Волны

Альбо [в XV в.]: «Milchamoth Adonai» первого отмечается как серьезная оригинальная работа в области собственной философии, а «Pkarim» второго — как попытка систематизации еврейской догматики.

Изучение древнееврейского яз. начинается, конечно, задолго до образования арабской государственности (начало так наз. Masorah, т. е. работа по установлению официального текста Библии, относится еще к V в.), но оформляется лишь после того, как арабский язык становится господствующим на всем протяжении от Персидского залива до Красного моря. И в грамматике и в стихосложении учителями евреев выступают арабы, и лишь под конец рассматриваемого периода в Италию и Прованс древнееврейская поэзия проникается местными мотивами и приобретает подлинный местный колорит. К какому времени относится начало влияния арабов на Д. е. л.,

вряд ли можно установить (согласно одной гипотезе даже «Книга Иова» — арабского происхождения), но в средние века это влияние было исключительно благоприятно.

Ранняя поэзия восточного (внепалестинского) еврейства мало известна. «Вавилония» знает уже литургических поэтов. У Иосе-бен-Иосе мы находим акрости, Янай вводит рифму, Элизер га-Калир [начало IX века] из-за рифмы искажает даже самый яз. (недаром «Oz Kojzez» га-Калира и поныне является нарицательным именем тяжеловесного яз.), но поэзия, в точном смысле слова, появляется на древнееврейском яз. лишь после того, как грамматик Дунаш-бен-Лабрат из Феца [в X веке] вводит арабский стихотворный размер.

Золотым веком древнееврейской поэзии является эпоха владычества арабов в Испании. Стих Самуила га-Нагида [993 — 1055] еще слаб, но уже в философских стихотворениях Соломона Ибн-Габирыла (Авицеброна, 1021 — 1070), в творчестве Авраама Ибн-Эзры [1093 — 1167], в интимной лирике Моисея Ибн-Эзры [р. около 1070], а в особенности у Иегуды Галеви (см.) он приобретает исключительную силу.

Ряд крупных поэтов Испании замыкает Иегуда аль-Харизи. Его «Machberoth Itiel» не лишены культурно-исторического интереса, но более всего известно его произведение «Tachkemoni», написанное легкой рифмованной прозой в форме арабской драматической повести — макама.

Конец XII и начало XIII в. ознаменованы появлением сатирической повести. Из представителей этого жанра можно отметить: Иосифа Ибн-Сабора (его «Sefer Schaa-schum» пользовался в свое время успехом), Иегуду Саббатаи («Minchath Jehudah Sone ha-Naschim» — «Повесть о женофобстве» — и «Milchemeth ha-Chachmah weha-Oscher» — «Борьба Мудрости и Богатства»), Иедаия га-Пенили — автора философско-поэтического произведения «Vchinath Olam» — выступившего против «Повести о женофобстве» написанной в том же духе «Ohew Naschim» (Женофилом). К этому жанру примыкают и сатиры поэта Калонимоса бен-Калонимоса («Ige-reth Baale-Chajim» — сюжет заимствован из арабской литературы; «Masecheth Purim» — остроумная пародия на Талмуд — и др.). Сатирой по преимуществу пользуется и известнейший из еврейских поэтов Италии Имануил Римский, в поэзии которого как бы слились художественные достоинства арабского Востока и христианской Италии. Сонеты Имануила Римского с перемежающимися рифмами принадлежат к лучшим произведениям его времени. В XV веке Моисей из Ризте [1388 — 1430] дал в своем «Mikdash meat» интересную литературную хронику, написанную терцинами.

В Южной Франции Д. е. л. — литература научных переводов (в особенности весьма ценны переводы и работа над созданием научного языка в древнееврейской письменности семьи Ибн-Тиббон в XII — XIII вв.)

и языковедческих сочинений. В отношении поэзии древнееврейская литература там примыкает к литературе Испании.

В Северной Франции и Германии разрабатывались гл. обр. Halacha (Peruschim, Tosphoth, respnsy) и дидактическая лит-ра, из которой выделяется написанный в XIII в. «Sefer Chasidim» Иуды из Регенсбурга. Светская лит-ра (рыцарские песни, повести, роман) возникает у евреев Германии [в XIII — XVI в.] уже на разговорно-еврейском языке. (Jüdisch-Deutsch, Jidisch).

В Италии в X в. появилась и древнееврейская переделка книги Иосифа Флавия, полная легендарного материала, под названием «Josiphon».

От средневековья дошли до нас книги путешественников: «Книга Элдада га-Дани» [конец IX в.], «Путешествие Вениамина из Тудель» [1166 — 1173], «Кругосветное путешествие» («Sibub») рабби Петахья из Регенсбурга [1170 — 1180].

IV. ПЕРИОД ДЛИТЕЛЬНОГО УПАДКА (XVI — XVIII вв.) — наступает в связи с изгнанием евреев из Испании [1492] и Португалии [1497].

Древнееврейская поэзия вплоть до XIX в. ни разу не поднимается до уровня еврейско-испанской. Светская поэзия развивается в Италии, а отчасти в Голландии и на Востоке, но она везде весьма легковесна. Крупнейшим поэтом среди сефардских выходцев Востока является Израиль Наджара [XVI в.]; многие из его гимнов вошли в литургию, в собрание субботних застольных песен («Zmiroth»); среди последних весьма популярен написанный на древнееврейско-арамейском яз. и распеваемый на несколько ладов «Jah Ribon Olam». В своих звучных стихах он разрабатывает ходкие — зачастую и нееврейские — мотивы. На творчестве древнееврейских поэтов Италии все более и более сказывается влияние итальянской изящной лит-ры. В XVII в. появляются первые опыты драмы: «Jessod Olam» и «Tofteh Aruch» Моисея Закуто [1625 — 1697], — последняя написана в 5-строчных строках и разрабатывает мотивы из Данте, — и 3-актная аллегорическая драма Исаака Пенсо «Assire ha-Tikwah» — первая из напечатанных на древнееврейском яз. драм. В 4-актной идиллической драме «Migdal Oz» М. Х. Луцатто [1707 — 1747] (см.) и в его же аллегорической «La-Jescharim Tehilah» видно большое мастерство яз.; религиозные настроения и склонность к мистицизму роднят М. Луцатто с его веком, но по своему стилю он принадлежит уже новой литературе.

Сефардские изгнанники на Востоке культивируют гл. обр. Галаху и Кабалу. В области первой кодекс Иосифа Капо, «Schulchan Aruch» [1550], еще при жизни автора становится исключительно популярным во всех странах с более или менее значительным еврейским населением. Из многочисленных же сочинений XVI — XVII вв. по Кабале нет ни одного, к-рое могло бы хоть в какой-либо мере сравниться с «Зогаром» и др. произведениями XIII в.

В XVI в. заслуживают быть отмеченными исторические сочинения: «Schewet Jehudah» Иуды, Соломона и Иосифа Ибн-Берга [1554], хроника А. Закуты «Sefer Juchasin», летопись Давида Ганса «Zemach Dawid» и первая критическая работа по философии еврейской истории «Meor Enejim» Азарии деросси [1504 — 1578]. Первая крупная библиографическая работа по Д. е. л. относится к XVII в. («Sifte Jeschenim» Саббата Ясса, 1680), а крупнейший био-библиографический словарь — к XVIII веку («Schem hagedolim» Азулаи).

V. НОВАЯ ЛИТ-РА возникает в XVIII в. в Италии, где имеется некоторая традиция светской древнееврейской письменности. С общеевропейской литературой она смыкается прежде всего в области стихосложения. В произведениях Франко Мендеса [1709 — 1792] сказывается уже новейшее литературное направление — классицизм («Gmul Athaljah» Франко Мендеса — перевод «Аталии» Расина).

Классицизм в новейшей Д. е. л. ориентируется не на древнюю греко-римскую письменность, а на древнейшую гебрайскую литературу, гл. обр. на Библию (см.), и является направлением реакционным как с точки зрения тематики, — поскольку приковывает читателя к древности, а самую древность изображает, исходя из примитивно-рационалистических представлений о ней, — так и с точки зрения формы, ибо игнорирует формальные достижения средневековой древнееврейской поэзии и прозы.

В германских и славянских странах переход к светской лит-ре совершается значительно труднее и медленнее. В связи с оживлением торговых связей между сев.-зап. окраиной России и Германией, в «Литве» (Белоруссия, Жмудь, Прибалтика) возникает светская Д. е. л., главным образом научная. В центре ее — вопросы естествознания. Типичным произведением той эпохи является энциклопедическая книга «Sefer ha Brith» [1797] П. Гуревича. Влияние этой лит-ры невелико, оно охватывает лишь верхушки тогдашней еврейской интеллигенции.

Сильнейший толчок развитию Д. е. л. дает Гаскала («Haskalah» — «Просвещение») — просветительное движение, зародившееся в Зап. Европе (гл. обр. в Германии) в конце XVIII века и проникшее в Вост. Европу в начале XIX в. Это движение длилось здесь до 70 — 80-х годов. Движение это отразило стремление еврейской буржуазии примкнуть к общему капиталистическому «прогрессу», вклиниться в состав коренной буржуазии в целях общей эксплуатации «отечества». Гаскала — еврейский либерализм, прогрессивное движение еврейской буржуазии в период ее расцвета. Подобно тому как общественное и политическое самоопределение буржуазии вообще сопровождается переоценкой феодальных идеологических ценностей, так и политическое самоопределение еврейской буржуазии требует пересмотра идейного багажа еврейского средневековья. Гаскала

энциклопедична, универсальна; ее деятели (так наз. «Маскилим») отличаются разнообразностью умственных интересов, разнообразием знаний, исповедуют, как и большинство мыслителей периода буржуазных революций в Европе, рационализм.

В Западной Европе, при общей малочисленности еврейского населения и преобладании в нем зажиточных элементов, Гаскала была умственным течением лишь маленькой интеллигентской верхушки еврейской буржуазии. В классической стране зап.-европейской Гаскалы, в Германии, переход от еврейского яз. к яз. государственному совершается быстро. Воздем германской Гаскалы считается Моисей Мендельсон (менделесоновский перевод Библии на немецкий яз. в 70-х гг. XVIII в. был событием в истории еврейского просвещения). Мендельсон — воплощение умеренности, оппортунизма, эклектизма.

Политический идеал Гаскалы — просветительный абсолютизм. Программой-манифестом Гаскалы является «Diwre schalom weemeth» посредственного поэта Н. Виссели. В ней даны основные положения просветительского движения еврейской буржуазии: модернизация, приобщение к государственному яз., европейской науке и культуре, нормализация быта и воспитания. Просветители Германии издают [1784 — 1811, с перерывами] сборники «Ha-Measef», вокруг к-рых группируются лучшие еврейские литературные силы того времени. Художественная лит-ра в «Ha-Measef» весьма малоценна, а научная устарела, но эти сборники — интереснейший исторический памятник умственного и политического движения еврейской буржуазии в эпоху ее самоопределения.

В Галиции и Гаскала развивается своеобразным путем. Крайняя бедность и отсталость еврейского населения, количественная слабость еврейской буржуазии и то обстоятельство, что государственный яз. (немецкий) не был яз. местного населения (польского и украинского), — все это ослабляет Гаскалу и превращает ее из общего Kultur-Kampf'a в длительную борьбу в самых верхних этажах надстройки. Галицкие просветители выдвигают из своей среды мыслителя-гегелианца Н. Крохмалю (см.), «More Nebuche ha-Zman» которого является крупнейшим и глубочайшим произведением этого периода. Им же Д. е. л. обязана и сатирическими произведениями. «Megaleh Tmirin» Иосифа Перля и «Ha-Zofeh le-Beth Israel» И. Эртера — классические произведения этого жанра на древнееврейском языке. Веру отсталой хасидской толпы в чудесное и таинственное Перль высмеивает, мастерски имитируя язык самих хасидских писаний.

В Россию влияние западных или, как их здесь называли, «берлинских» просветителей проникает еще в XVIII в., но размах движения при наличии многочисленной отсталой еврейской бедноты суживается, подобно тому как суживается и политическая

борьба еврейской буржуазии; заметным оно становится лишь в XIX в., по мере укрепления и развития еврейской буржуазии и буржуазной интеллигенции России. Крупная еврейская буржуазия и буржуазная интеллигенция — настоящая социальная база Гаскалы, хотя в развитии своем движение охватывает и выходцев из низов. «Маскилим» поддерживают политику Александра I, Николая I и Александра II по отношению к еврейскому населению, совершенно не понимая подлинных мотивов «просветительных» мероприятий царского правительства. И. Б. Левинзон — «Российский Мендельсон» — проповедует программу Гаскалы с исключительной страстностью, включая в нее и лозунг перехода к производительному труду, в частности к земледелию, но и он не мыслит себе осуществления своих чаяний иначе, как при помощи царского правительства. В специфических условиях России видоизменяется развитие Гаскалы: 1. Модернизация и вклинивание еврейской буржуазии в состав коренной буржуазии происходит с трудом ввиду феодально-крепостного строя России. 2. Просветительное движение еврейской буржуазии разворачивается в России в то время, когда в стране, наряду с либерализмом, уже дают себя чувствовать более крайние течения («нигилизм», затем народничество).

Берлинское просвещение проникает вместе с немецким яз., с Клопштоком, с идеализмом Фридр. Шиллера и др. Д. е. л. художественная наводняется стихотворчеством, выпяченной риторикой; в ней господствует сентиментализм. Сентиментальность является и лирика Лебенсона-отца («Adam ha-Kohen») и проза М. А. Гинзбурга. В лирических стихах Лебенсона-сына, в исторических романах А. Мапу — «Aha-wath Zion» и «Aschmath Schomron» — сентиментализм уступает место романтизму.

Собственно российская Гаскала начинает сказываться в Д. е. л. лишь с 50-х и 60-х гг. Влияние немецкой и еврейско-германской лит-ры идет на убыль, усиливается влияние русской лит-ры, в частности русских критиков. «Просветители» обзаводятся еженедельниками («Ha-Magid», «Ha-Meliz», «Ha-Karmel»), в к-рых ведут отчаянную борьбу с темными сторонами еврейского быта. Романы А. Мапу — «Хамелеон» (Ajit Zowha) — и С. Я. Абрамовича (см. «Менделе Мойхер-Сфорим») — «Отцы и дети» — публицистическая деятельность М. Л. Лиллиенблюма, поэмы И. Л. Гордона, крупнейшего поэта периода Гаскалы, преследуют одну и ту же цель — борьбу с отсталостью масс, с отсталым бытовым укладом жизни, с нелепыми предрассудками.

В Д. е. л. России 60-х гг. — боевой задор, явственный отклик русской лит-ры того времени (идеалом поэта для И. Л. Гордона является Некрасов, а М. Л. Лиллиенблюма вдохновляет Писарев). По своей политической ориентации многие представители Д. е. л. умереннее даже российского либерализма, хотя все же восприимчивы к новым веяниям

русской лит-ры: еврейский капитал, привлекаемый к участию в общем развитии российского капитализма, при некоторой «терпимости» правительства Александра II к еврейскому населению, питает тягу к «прогрессу».

Расслоение в среде еврейской интеллигенции приводит к тому, что собственно буржуазная ее прослойка (Оршанский, Маргулис и мн. др.) связывается с русской культурой; Kultur-Kampf в еврейской среде продолжают вести представители мелкого мещанства и духовенства. В Д. е. л. тон задают именно выходцы из мелкой буржуазии, но они обнаруживают полную идейную беспомощность. И. Л. Гордон провозглашает свою знаменитую формулу «будь человеком на улице и евреем дома», требуя этим принятия европейской (в частности российской) культуры при сохранении преемственности и связи с еврейским прошлым. В области лит-ры формула эта оказывается несостоятельной уже в 60-х гг. Еще не осознано то обстоятельство, что при специфических условиях еврейской жизни в России еврейская буржуазия не может не ассоциировать выход в «люди» с разрывом с «евреем», но уже остро чувствуется, что Д. е. л. — наглядный символ преемственности еврейской докапиталистической культуры — явно не может удовлетворить «человека» эпохи Александра II.

В 1860 Менделе в «Mischpat Schalom» осуждает Д. е. л. до 60-х гг., ее оторванность от жизни, бедность ее тем, убогость и раздражительный характер ее форм. В том же духе пишет А. Паперна. Крайнее крыло «маскилим» (А. Ковнер, О. Лернер) под влиянием Писарева подвергает уничтожающей критике всю Д. е. л. XIX в.

В 70-х годах, по мере проникновения в среду еврейской интеллигенции народнической агитации, социалистические идеи находят отражение и в Д. е. поэзии: поэмы И. Иегалеля (Левина) «Kischron ha-Maaseh», стихотворения И. Каминера по своей идейной насыщенности и социальной целеустремленности — исключительное явление в Д. е. л. А. Либерман, Л. Цукерман, М. Винчевский группируются вокруг социалистического журнала «Ha-Emeth», а по закрытии и этого журнала — в «Asephath Chachomim» Родкинсона.

Еврейская буржуазная журналистика встречается крайне враждебно и «Ha-Emeth» и статьи Либермана и его товарищей. Такое отношение к немногим представителям соц. идей в Д. е. л. еще больше усиливается в 80-х гг. в связи с погромной политикой царизма и русской буржуазии.

К концу 70-х гг. в Д. е. л. назревает кризис: переход еврейской буржуазии к государственному языку — уже совершившийся факт, и среди радикальных выходцев из мелкой буржуазии уже возникают сомнения в самой целесообразности древнееврейской литературы (Ковнер); Гордон грустно вопрошает: «Для кого я тружусь?»

В 80-х и 90-х годах, при Александре III и Николае II, еврейская буржуазия остается на тех же патриотических позициях, но либерализм и радикализм еврейского мещанства исчезают без остатка. Для еврейской буржуазии попрежнему остается излишней вторая часть указанной формулы Гордона, а мелкой буржуазии не под силу ее первая часть: паризм лишил еврея возможности выйти в «люди». По мере того как усиливается и растет антисемитизм в среде царского правительства и российской буржуазии, еврейская мелкая буржуазия проникается националистическими настроениями, и Д. е. л., базой к-рой с 80-х гг. становится мещанство, вся пропитывается национализмом, становится палестинофильской, а с конца 90-х гг. — сионистической.

Глашателем национализма является П. Смоленский (1842 — 1885) в своем романе «Nekam Brith» и в ряде статей в журнале «Ha-Schachar». На путь национализма переходят М. Лилленблюм, И. Л. Гордон, Иегаль (Левин) и многие из тех, кто в свое время отстаивал «прогресс» в духе воззрений русских шести- и семидесятников.

Начало 80-х гг. выдвигает посредственных поэтов — М. Долицкого, М. Инбера (1856 — 1909) — автора сионистского гимна «Ha-Tikvah».

В конце 90-х гг. выдвигаются реаллисты: новеллист Бен-Авигдор (Шалкович) и романист Гольдин. Тенденции реалистического изображения еврейского быта продолжает в XX в. Бершадский.

Менделе с конца XIX в. пишет больше на еврейском яз., но те же мотивы (см. «Менделе Мойшер-Сборим»), которые побуждали его писать на яз. еврейской массы, побуждают его и к реформе древнееврейского яз. Яз. древнееврейских произведений Менделе впоследствии становится образцом для всех древнееврейских прозаиков: своеобразная комбинация древнееврейского и арамейского языка приобретает некоторое подобие ритма живой речи.

Д. Фришман в своих «Письмах о лит-ре» высмеивает убожество Д. е. л. и призывает ее следовать за «Европой» (т. е. за немецкой литературой). От Фришмана ведут свое начало эстетизм, ценящие в Д. е. л. гл. обр. язык, форму. Эстетство и культура формы в Д. е. л. XX в. — одно из наиболее резких проявлений отрыва Д. е. л. от действительности. Эстетствующая поэзия достигла крайнего развития в XX в. в творчестве С. Черниховского, З. Шнеура и др.

Антисемитизм, усиливая реакцию в еврейской среде, суживает кругозор еврейской мещанской интеллигенции, сюжеты и мотивы Д. е. л. Но параллельно с ростом антисемитизма, как крайней формы групповой («национальной») конкуренции, идет также рост капитализма; последний, проникая в еврейскую среду, разлагает старый еврейский быт и деформирует тем самым базу Д. е. л. — бытовой уклад еврейского мещанства. Еврейская интеллигенция не может

не подвергаться воздействию нового хозяйственного строя, но новая жизнь ее пугает, ибо она несет с собой гибель докапиталистической еврейской культуры и самого мещанства. Порождением этих настроений надрыва и мучительного надлома («Kera scheba-Lew»), «вечного» конфликта между «человеком», приемлющим капитализм и современную культуру, и «евреем», не могущим расстаться с обреченным на смерть бытовым укладом эпохи, является поэзия Файерберга (важнейшее из его произведений «Leop?» — «Куда?»), М. Бердичевского (см.), и Бреннера (см.).

Произведения И. Л. Переца (см.) 90-х гг. (позже он писал гл. обр. по-еврейски) по своей тематике продолжают Гаскалу, но в трактовке тем сказывается сильное влияние русского народничества. Древнееврейские писания Переца в Д. е. л. конца XIX в. стоят особняком, но и он отдал дань национализму («Manginoth ha-Sman» и др.).

Конец XIX и начало XX в. — период расцвета литературной деятельности Ахад Гаама, Х. Н. Бялика (см.) и вообще новой гебраистской литературы. Талантливый публицист, хотя и с ограниченным философским кругозором (его сведения шли не дальше английских позитивистов), приверженец умеренно-правых политических воззрений, Ахад Гаам однако имел огромное влияние на всю еврейскую интеллигенцию. Он игнорирует материальную нужду и нищету еврейских масс; его занимает гл. обр. проблема «еврейского стиля» и «самобытного» еврейского культурного творчества. «Духовный сионизм» Ахад Гаама рекомендует создание в Палестине «духовного центра», как общего «центра подражания» для еврейской интеллигенции, но отказывается от разрешения вопроса о социально-экономическом положении еврейских масс. Трибуной его в 1896 — 1902 был редактировавшийся им журнал «Heschiloach». Его «Al Potoschath Drochim» — крайнее выражение политической «мудрости» еврейской средней буржуазии, консервирования «самобытного» «духа юдаизма».

Х. Н. Бялик (см.) — ученик Ахад Гаама. Недожинный дар поэта, новеллиста, критика, исключительное мастерство яз., — все это он отдал на службу национализму.

В связи с распространением сионистских иллюзий в широких кругах еврейской мелкой буржуазии растет культ древнееврейского языка, возникают специальные курсы и кружки для его изучения, «образцовые хедера», богатая учебная и детская литература. Литературному оживлению способствуют в немалой степени издательства «Гушпи» и «Ахисаф».

Еще в 1904 — 1905 на древнееврейском яз. выходит 4 ежедневных газеты («Ha-Melitz», «Ha-Zefirah», «Ha-Zofeh», «Ha-Sman»), но с 1906 начинается быстрое увядание Д. е. л. Накануне войны 1914 — 1918 гг. Д. е. л. уже явно хиреет.

VI. НОВЕЙШАЯ (ПОСЛЕВОЕННАЯ) ЛИТ-РА
в настоящее время имеет своей базой почти

одну Палестину. Вся она — под знаком сионизма, еврейского фашизма. Тиражи книг и газет на древнееврейском яз. ничтожны. На всех этих писаниях лежит печать посредственности. Многие из беллетристов и поэтов пишут одновременно и на еврейском языке («идиш»).

Библиография: Маркпетекской истории Д. е. л. вет. Для справок можно пользоваться след. лит-рой: Steinschneider M., Jüdische Literatur; Кагрелес G., Geschichte der jüdischen Literatur (русск. перев. под ред. А. Гаркави, 2 тт., СПб., 1896); Клаузнер И., Новоеврейская литература XIX в. (1785 — 1898), литературно-историч. очерк, Варшава, 1900; Кац Б., Toldoth Haskalah Ha-Jehudim, «Назма», 1905, кн. I—III; Марек П., Очерки по истории просвещения евреев в России, М., 1909; Цинберг С., История еврейской печати в России в связи с общественными течениями, П., 1915; Лилленблум, Aloth Ha-Haskalah, сб. «Ахнасаф», VIII; Гейлиман Т., История еврейских общественных течений в Польше и России, М., 1930.

Авербуз (А. Хашиш) и М. Герр

ДРЕВНЕЕВРЕЙСКИЙ ЯЗЫК, или древнеизраильский, на к-ром говорили древние евреи Палестины XV—XIV вв. до христианской эры, принадлежит к системе семитических языков и является наиболее известным нам наречием древнееврейско-финикийского или ханаанейского языка. Наиболее важные и наиболее многочисленные памятники Д. е. яз. сохранились в Библии. С появлением на Ближнем Востоке в качестве крупной экономической и политической силы арамейцев, владевших главными торговыми путями, Д. е. яз. начинает постепенно вытесняться арамейским, в особенности начиная с персидской эпохи, когда арамейский язык стал официальным языком западной части персидского государства. Значительно быстрее процесс вытеснения Д. е. яз. пошел со времени Александра Македонского, когда евреи, эмигрировавшие из Палестины, стали говорить в Египте и Малой Азии на греческом языке, а в Месопотамии — на арамейском. В Палестине же процесс вытеснения шел несколько медленнее. В эту эпоху Д. е. яз. уже несколько изменился; в нем появляются новые морфологические и синтаксические факты, много слов, заимствованных из арамейского, греческого и латинского яз. Однако в I веке до христианской эры и здесь еврейское население городов говорило уже по-арамейски, за исключением небольшой прослойки, имевшей отношение к культу и религиозным школам. Земледельческое же население, жившее натуральным хозяйством и оторванное от городов, продолжало говорить на Д. е. яз. значительно дольше; об этом свидетельствует богатая сельскохозяйственная терминология, встречающаяся в Мишне и других сборниках II и III вв. Начиная с IV в. Д. е. яз. окончательно перестает быть разговорным. В качестве же яз. литературного и письменных сношений он продолжает употребляться и в последующие века и отчасти до последнего времени (см. «Древнееврейская лит-ра»).

По характеру своих корней Д. е. язык довольно близок к арамейскому, однако содержит много элементов, сближающих его с вавилонским яз. По типу развития, особенно

по количеству гласных в слове, он занимает среднее место между классическим арабским и арамейским; в то же время в нем сохранилось много черт значительно большей древности, чем в этих последних языках. Следует однако заметить, что традиция нам сохранила Д. е. яз. в том виде, в каком он был незадолго до IV в.; в более древние времена он был гораздо богаче грамматическими формами, что видно из составных собственных имен и из некоторых сохранившихся в древних выражениях.

ГРАФИКА Д. е. яз. состоит из 22 согласных букв так называемого квадрата Гошрифта, выработавшегося постепенно из древнеарамейского алфавита, который

ДРЕВНЕЕВРЕЙСКИЙ АЛФАВИТ

Начертание	Название	Значение	Начертание	Название	Значение
א	'Aleph	·	ל	Lamed	l
ב	b	ב	מ	Mēm	m
בֿ	Bêth	bh	נ	Nūn	n
ג	g	ג	ס	Samekh	s
גֿ	Gimel	gh	ע	'Ajin	·
ד	d	ד	פ	Pē	p
דֿ	Daleth	dh	פֿ	Ph	ph
ה	Hē	h	צ	Ṣādē	ṣ
ו	Wāw	w	ק	Qōph	q
ז	Zajin	z	ר	Rēs	r
ח	Hēi	h̄	ש	Śin	ś
ט	Tēth	t	שׂ	Ṣin	ṣ
י	Jōd	j	ת	Thaw	t
כ	Kāph	k	תֿ	th	th
כֿ	kh	kh			

в свою очередь произошел из старофиникийского. Гласные обозначаются системой знаков, ставящихся под и над буквами, так называемой пунктиацией, изобретенной не раньше VI века после христ. эры. Древнейшие надписи начертаны старофиникийским алфавитом.

Библиография: Гезениус В., Еврейская грамматика, перев. К. Коссовича, СПб., 1874; Крымский А., Семитские языки и народы, ч. 1, М., 1903; Stade V., Lehrbuch d. Hebräischen Grammatik, Лpz., 1879; Nöldescke Th., Die Semitischen Sprachen, Лpz., 1899; Gesenius W., Hebräische Grammatik, ungearbeitet von E. Kautsch, 28 Aufl., Лpz., 1909; Baer G., Hebräische Grammatik, Sammlung Göschen, Berlin, 1915; Bauer H. und Leander P., Historische Grammatik d. Hebräischen Sprache, Halle, 1916.

В. Гранда

ДРЕВНЕИНДИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА — см. «Индийская лит-ра».

ДРИЭ ЛЯ РОШЕЛЬ Пьер [Pierre Drieu La Rochelle, 1893 —] — французский писатель послевоенного периода. На творчестве его наиболее полно отражается послевоенный

кризис буржуазной интеллигенции. Эклектизм, растерянность и гамлетизм являются отличительными чертами всех его литературных опытов. Воспитание Д. получил в католическом колледже, а затем в Высшей школе социальных наук, где готовился к дипломатической карьере. Его товарищами по школе были Вайян-Кутюрье и Реймон Лефевр, впоследствии примкнувшие к коммунизму. Последний оказал на Д. сильное влияние, приобщив его к новым течениям французской литературы и политическим вопросам. Но помимо этого Д. увлекался публицистикой Мориса Бареса, Леона Додэ и зачитывался произведениями реакционных идеологов и беллетристов от Жозефа де Местра до П. Бурже. Война застала Д. в период самого острого интеллектуального брожения, когда ему было 20 лет. Вначале ему казалось, что она в какой-то степени оздоровит французские нравы и разрешит заодно некоторые из волновавших его социальных вопросов. Но война кончилась, и он понял, что она никаких вопросов разрешить не могла, а явилась лишь одним из моментов социального кризиса всей капиталистической Европы, глубоко заострившего вопрос о судьбах всего буржуазного общества и западно-европейской культуры. Опыт Октябрьской революции показался Д. наиболее логическим следствием этого кризиса. Но как типичный представитель буржуазной интеллигенции он испугался логики событий и не сумел понять закономерности диалектики исторического процесса. У него начались обычные зигзаги от злой критики буржуазного общества к самому яркому национализму, от революционного радикализма к идеям мракобесного консерватизма. Впоследствии Д. стал одним из идеологов французского фашизма, и вся буржуазная печать приветствовала в нем нового Бареса — Бареса послевоенного периода. Как поэт и романист Д. развивал под влиянием Рембо и Клоделя и отчасти эстетических идей сюрреализма, к которому одно время примыкал.

Главные публицистические опыты Д. собраны в сборниках: «Mesure de la France», «Suite dans les idées», «Genève ou Moscou». Из беллетристических произведений Д. для него особенно характерен «Пустой чемодан» из сборника «Жалоба против неизвестного».

Библиография: Interrogation, 1917; Fond de Cantine, 1920; État-Civil, «N. R. F.», 1921; Mesure de la France, Grasset, 1923; Plainte contre inconnu, 1924; L'Homme couvert de femmes, «N. R. F.», 1925; Suite dans les idées, 1926; Sans pareil, Biches, Grasset, 1928; Genève ou Moscou, 1928, «N. R. F.». С. П.

ДРОЖЖИН Спиридон Дмитриевич [1848 —] — поэт. Р. в дер. Низовке, Тверской губ., в семье крепостного помещика Безобразова. Бедность отцаского хозяйства заставляет поэта с 12 лет идти в город мыкать по «местам», и с этого времени его жизнь на долгие годы раздваивается между городом и деревней. Возвращается Д. на родину для постоянного жительства только после того как достигает широкой литературной известности. Д. — один из первых самоучек-зачинателей поэзии деревенской

бедноты и последний представитель ее своеобразного «народнического» этапа.

Социальное бытие деревенской бедноты в 70-е гг. и последующие десятилетия, время писательской деятельности Дрожжина, было таковым, что она не могла осознать классовой структуры общества, классового пути пролетариата, а тем более его роли в отношении деревни. Отсюда в поэзии Дрожжина, с одной стороны, самые общие мотивы недовольства, жалобы на тяжкую долю «труженика-народа», на «мрак» и «стон за стенами тюрьмы», с другой стороны — такие же общие мотивы смутных чаяний «света», веры в лучшее этого «труженика-народа». Конкретные черты этого идеала «свободной» жизни — сытость и довольство мелкого собственника, труженика-одиночки.



В своей тематике Д. не ограничивается сельской природой, бытом, трудом и долей бедняка, он поет и о жизни рабочего. Понятно, что и в этих песнях — такая же, как и к доле деревенского бедняка, жалость, только усугубленная черными красками огромного каменного завода, «где адский горн во тьме пылает и шип змеинный издает».

Среди шума больших городов,
Иль в далекой гаухой деревушке,
Пошди ты дружка бедняков
Среди фабрик, палат и дворцов,
По подвалам иль в душной лагушке,
Там услышишь ты вдохи и стоны,
Угманной, надорванной груди,
Где в неволе работают люди
И поворность вменяют в закон.

(Монолог)

Поэт не видит путей развития рабочего класса: «ничтожны люди пред страшной силою машин» («Из песни рабочего»). Социальное бытие деревенской бедноты определяло не только мотивы жалоб, надежд, но и мотивы бунтарства, злобы и ненависти, как напр. у С. Подъячева. Но этих настроений мы не найдем в творчестве Дрожжина, они приглушены у него мотивом

толстовского всепрощения, навязанным ему буржуазной идеологией: «И зло любовью победим» («Ночные думы»).

Стихи Д. с формальной стороны по большей части подражательны. Он подражает Пушкину («В столице», «На память пережитых дней», «Трава, как бархат, зеленеет»), Колдцову («Залевка», «В страду», «Рожь»), Некрасову («К песне»), Никитину и народной песне. Для ряда этих подражаний написана музыка. Изобразительные средства Д. скудны. Рифма безыскусственная, бедная: прочь — ночь, свет — бед, народ — вперед, ждет — гнет, лет — привет, отдана — страна, переменилась — возродился и т. д. Поэтические сравнения так же бледны, невыразительны: казалось грешники в аду кипят в смоле; как в склепах питерских могил; как тараканы по углам; словно коршун грудь терзает; трава, как бархат, зеленеет.

Но все же, обладая талантом непосредственного, правдивого выражения переживаний его социальной группы, Д. возвышается над многими поэтами «из народа» конца XIX и начала XX вв. Как зачинатель крестьянской поэзии он имеет несомненные заслуги и свое место в истории русской лит-ры.

Библиография: I. Стихотворения, 1866—1888, с записками автора о своей жизни и поэзии, изд. Вольфа, СПб., 1889 (изд. 3-е, значительно исправленное и дополненное, с портретом, М., 1907); Поэзия труда и горя, новое собр. стихотв. [1889—1898], с библиогр. указателем Н. Горбунова-Посадова, изд. Салтына, М., 1901; Новые стихотворения [1898—1903], с приложением песен из старой тетради, М., 1904; Заветные песни, Стихотворения [1904—1906], с портр., изд. «Посредник», М., 1907; Новые русские песни, М., 1909; Баян, Стихотворения, М., 1909 (изд. 2-е, исправленное и дополненное, со вступит. статьей Н. Власова, Тверь, 1920); Автобиография с приложением набранных стихотворений, предисловие Н. Шебуева, М., 1923; Песни, Гиз, 1928 (с портр.); Исповедь матери, Поэма, Гиз, 1928 (с иллюстр.).

II. Словарь членов О-ва любителей рос. словесн., М., 1911; Венгеров С., Источники словаря русских писателей, т. II, СПб., 1910; Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, 1924; Его же, Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, 1928.

А. Ревкин

Дроздов Александр Михайлович [1896 —] — беллетрист. Несмотря на то, что произведения Д., написанные за рубежом и в СССР, полярно противоположны по тематической и идеологической установке, их все же роднит нечто общее — это стремление написать рыночно-рентабельную вещь. Эмигрантские писания Д. — посредственные вариации на темы о роковых женщинах, влюбленных гимназистках и студентах в коворотках, рассчитанные на потребление мещанства. Поверхностный эстетизм Д. достаточно выражают слова одного из его героев: «искусство выше жизни — оно прекрасно. Вот почему я ушел в него, в его прекрасные обманы» («Антонов огонь»).

Библиография: I. Книги Д.: изданные за рубежом — см. Владиславлев И., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928; в СССР: Елиная страсть, Рассказы, изд. «Современные проблемы», М., 1924; Пухонский словарь, изд. ЦУИ ВОНХ, М., 1925; Сыл палача, Повесть, «ЗИФ», М., 1926; Человек шагает, Рассказы, «ЗИФ», М., 1926; Лохмотья, Роман, изд. «Пролетарий», Харьков, 1928; Мальца-аодотье очи, Роман, изд. «Недра», М., 1928; На мосту, «ЗИФ», М., 1929; для детей: Вишн комунгара, Повесть, Гиз, М., 1926 (то же, изд. 2-е, Гиз, М., 1929); Неудовольний, Повесть, Гиз, Л., 1927; Чукувало,

Гиз, М. — Л., 1928; Цыганская новь, Повесть, Гиз, М. — Л., 1928.

II. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928.

ДРОСТЕ-ГОЛЬШОФ Аннетта, фон [Droste-Hülshoff, 1797 — 1848] — немецкая поэтесса и новеллистка. По происхождению принадлежала к родовой рейнской земельной аристократии (католической). В своем творчестве противопоставила растущему промышленному городу идиллию дворянского поместья. Но, с другой стороны, намечающиеся глубокие противоречия эпохи, в частности оскудение дворянства, вызвали в ее творчестве раздвоенность между патриархально-дворянскими традициями и новыми великими бюргерской мысли, между глубокой религиозностью и скептицизмом; в художественном отношении эта раздвоенность выразилась в борьбе двух стилей: романтизма и раннего реализма. Лирические произведения Д.-Г. («Dichtungen», 1837, «Gedichte», 1844 и религиозные песни «Das Geistliche Jahr», 1852) принадлежат к лучшему, что создано на немецком яз. Большой известностью пользуется также ее новелла «Judenbuche» [1842] и большое эпическое произведение с историческим сюжетом из жизни г. Мюнстера, родины Д.-Г., «Битва при Ленербрехе» (Die Schlacht am Loener-Bruch), 1838), рисующее с большим художественным мастерством и реалистической силой сцены из эпохи 30-летней войны.

Библиография: I. Ges. Schriften, von Levin Schücking, 3 Bde., 1879 и ил. др. (нов. изд., 2 тт., 1923); Sämtl. Briefe, 1909.

II. Schücking Levin, A. von Droste als westfälische Dichterin, 1897; Zottmann, Deutschlands größte Dichterin, 1897; Reuter G., A. von Droste, 1905; Heitmann, A. von Droste als Erzählerin, 1914; Pfeiffer, Die Lyrik der A. von Droste, 1914; Bianchi Lorenzo, Von der Droste bis Lilienconr, 1922.

ДРУЖИНИН Александр Васильевич [1824 — 1864] — критик и беллетрист. Р. в состоятельной чиновничьей семье, образование получил в Пажеском корпусе. Служил офицером в гвардейском полку, затем числился в канцелярии военного министерства. С 1851 окончательно оставил службу и отдался литературной работе. Стал широко известен повестью «Полянка Сакс» [1847], которая пользовалась исключительным успехом. Здесь выдвинут женский вопрос, правда, не как общественная проблема. Д. интересуется лишь право женщины на самостоятельность в области чувства. Фабулу и основные мотивы повести Дружинин заимствовал из «Жака» Жорж Санд. Затем следовали: «Лола Монте» [1848], «Рассказ Алексея Дмитрича» [1848], «Жюли» [1849] и др.

В темные годы русской лит-ры (период реакции после 1848) Д. занимал руководящее место среди западников, тем самым демонстрируя оскудение критики и публицистики. В «Письмах иногороднего подписчика» Д. доходит до совершенного равнодушия к общественным вопросам. Подчеркивая, что он из «хорошего общества», часто распространяясь о «хорошем тоне джентльмена», он от русской лит-ры переходит к кухонным рецептам, затем опять возвращается к лит-ре и снова переходит к анекдотам из жизни

охотника за львами. Весьма характерно и его «Сентиментальное путешествие Ивана Чернокужника по петербургским дачам», которое печаталось в «Современнике» в 1850. Здесь пустое, подчас скабрезное, остроумие отражает непритязательный вкус автора. Характерна и речь Д. — бойкая и легкомысленная. Подъем лит-ой жизни во второй половине 50-х гг. заставил Д. стать серьезнее. Выступая в этот период в качестве лит-ого критика, Д. развивал «артистическую» теорию искусства, к-рую он и группа критиков (Анненков, Дудышкин) противопоставляли «дидактической», по Д., теории разночинцев (Чернышевского, Добролюбова и др.).

Сущность ее сводится к немногим положениям: 1. искусство должно быть свободно и не служить «минуте»; 2. оно выражает вечные идеи красоты, добра и правды; 3. искусство не утилитарно. Но разночинцев заставил эстет а видоизменить свою теорию, пробил брешь в его воззрениях; в «артистической» системе появились под конец чуждые ей признания. «Теория независимого и свободного творчества вовсе не исключает здравого и даже современного поучения». Более того: «Здравомыслящий и практически развитый поэт, отдавшись дидактике, может произвести много полезного для современников».

Д. — сторонник чистого искусства — боролся за традиции художественной школы Пушкина, видя в ней идеальное выражение своих взглядов, и противопоставлял Пушкина гоголевскому направлению («натуральной школе»). Сатирическое направление школы Гоголя граничит с дидактизмом, а то и переходит в явный дидактизм. Но общественным интересам, по мнению Д., нет места в числе задач искусства. Оно ставит себе не временные, а «вечные» цели. Понятно после этого, как Д. расценивал творчество писателей-современников. Тургенев для него «пленительный идеалист и мечтатель, слишком поэтический, чтобы серьезно взяться за роль чьего-либо продолжателя». «В Толстом мы видим, — говорит Д., — правильное движение современной изящной словесности в сторону истинного понимания искусства». Иначе расценивал критик Островского и тем более Салтыкова-Щедрина, к-рых считал представителями одностороннего «дидактизма».

Так выступал в 50-е гг. критик-эстет. Его система воззрений отражала вкусы аристократической верхушки дворянства. Эта группа, утратив прежнее положение в экономике, теряла силу и в лит-ре, и в критике. Свою эстетическую теорию она должна была дополнить чертами, вносившими двойственность в систему. В художественной литературе она не могла противодействовать дидактизму и гоголевскому направлению. Пытаясь пропагандировать Пушкина как свой идеал, пытаясь ликвидировать в критике Белинского и его последователей, ставивших утилитарные цели искусству, Д. и его группа не могли успешно бороться с дидактизмом, с разночинцем и были обречены

на бессильный протест против той новой жизни, которая шла мимо них. И понятен тот завет, который оставил Д. писателю своей группы: «Для поэта может существовать только один протест — гордое молчание. Для художника нет мелкой войны и мелких страниц публициста. Пока слово его может раздаваться в сфере искусства, оно должно быть вполне независимо, в этом самом независимом слове и доля, и заслуга, и значение художника».

Из критических работ Д. следует отметить еще, кроме статей о русских писателях, его этюды по английской литературе (о Вальтере Скотте, Краббе, Ричардсоне, Шеридане, Дизраэли и др.). Дружинин известен и как талантливый переводчик Шекспира («Король Лир» и др.).

В области лит-ой жизни Д. оставил память как основатель «Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым» — «Литературного фонда» (см.).

Библиография: I. Собр. сочин., изд. под ред. Н. В. Гербеля, 8 тт., СПб., 1865—1867. Критические статьи вошли в т. VII. В т. II — эссеюк сочин. Д., сост. Гербелем.

II. Кирпичников А., Забытый талант, Очерки по истории русской литературы, т. I (нек. изд.); Григорьев в А.п., Социал., I. История русской литературы, изд. «Мир», т. II, М., 1909; Венгеров, Социал., т. V, СПб., 1911; Вельчико в Н., П. В. Анненков, А. В. Дружинин и С. С. Дудышкин — в «Очерках по истории русской критики», под ред. А. Луначарского и Вал. Полянского, т. I, М. — Л., 1929.

III. Кроме упомянутого выше эссеюк сочин. Д. см. еще: Венгеров С. А., Критико-биографический словарь русских писателей и ученых, т. V, СПб., 1897; Мезьер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включит., ч. 2, СПб., 1902; Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. II, СПб., 1910; Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, М. — Л., 1924. П. Вельчико в

ДРУЖИНИН Павел Давыдович [1890—] — современный поэт, член литературной группы «Перевал». Р. в крестьянской семье Пензенской губ. Отношение Д. к крестьянству может скорее всего быть охарактеризовано как л ю б о в а н и е отдельными моментами деревенской жизни. Традиционная тальянка, лубочная «любовь» парней и девушек, сермяга, лирический пейзажик, — вот тематика, характерная для творчества Д. Труд как мотив в поэзии Д. почти отсутствует. Не чужд Д. и чисто народническое «жаления» крестьянина. Последнее сочетается в Д. с идеализацией и поэтизацией косных пережитков, рассматриваемых им как атрибуты национального русского «духа». Определенные ш о в и н и с т и ч е с к и е настроения, узко национальная ограниченность, свойственные Д., в свое время были вскрыты Н. Бухариным (см. ст. «Злые заметки»). Часто наша деревня представляется Д. совершенно не изменившейся по сравнению со старым укладом жизни (см. стих. «Дороги, кочки и ухабы...»). Для обще-народных устремлений Д. примечательны стих. «Жизнепеснь» — проповедь всеобщей любви и умиротворения.

Образы Д. не отличаются оригинальностью. Следует отметить большую зависимость от Есенина как идеологическую, так и стилистическую. Не последнее место занимают образы церковного происхождения («сривы нив»,

«судит, как благовест соборный, в полях зеленая весна»). Большой художественной ценности творчество Д. не представляет. Изобразительные средства его до крайности штампованы («родимые поля», «васильковые глаза», «шелковые волосы»). Д. можно считать выразителем настроений и стиля консервативной, зажиточной части деревни.

Библиография: Песни самоучки, изд. Турк. Гиз, Ташкент, 1920; Соломенный шум, Гиз, М., 1924; Деревня Самолетово, изд. ОДВФ, М., 1925; За кровь, Раенна, изд. ЦК МОПР, М., 1927; Черный хлеб, изд. «Федерация», М., 1928. А. Т.

ДРУИДЫ [галльское druidae, древнеирландское druid] — жрецы и поэты у кельтских народов, организованные в виде замкнутой касты и тесно блокировавшиеся с королевской властью. У галлов Д. были хранителями героических преданий и мифологических поэм, к-рые они передавали молодежи изустно. Школы Д. существовали и у островных кельтов. Однако у ирландцев и бриттов Д. рано утратили свою функцию поэтов, а после введения христианства [IV—V вв.] быстро выродились в деревенских знахарей. Весьма возможно, что институт Д. перешел к кельтам от первобытного, яфетического населения.

В новой западно-европейской лит-ре образ Д. вводится и широко используется поэзией романтизма (и близких к нему течений) как мотив национальной экзотики и фантастики. Ср. «Барды».

Библиография: D'Arbois de Jubainville H., Introduction à l'étude de la littérature celtique, tt. I—X, 1883, 1901; Его же, Les druides et les dieux celtiques à forme d'animaux, 1906; Воуик I., Irish Druids, 1894; Mac Culloch, The Religion of the Ancient Celts, 1911; Sharp E. A. and Matthey I., ed. Lyra celtica, 1924. А. Смирнов

ДРУМЕВ Василий (Архимандрит Климент Тырновский) [1841—1901] — болгарский писатель, драматург и политический деятель. В юности участвовал в революционном движении, даже бросил на некоторое время семинарию, чтобы в легионе Раковского в Белграде готовиться к борьбе за болгарскую свободу. В 1873 Д. становится епископом и активно участвует в политической жизни Болгарии, выступая за ограничение избирательных прав и поддерживая царскую политику в Болгарии. Все лит-ые произведения Д. написаны в молодости, до принятия духовного сана. Лит-ую известность он приобрел повестью «Несчастливая фамилия» [1860] и драмой «Иванко, убиец Асеня» [1872]. Повесть, написанная в духе сентиментального романа, посвящена горькой участи болгарской семьи, ставшей жертвой мстительности турецкого бека. Несмотря на малую художественную ценность, это произведение произвело огромное впечатление на читателей. Сентиментально-слезливый роман соответствовал вкусу болгарского «третьего сословия». Драма «Иванко, убиец Асеня» почерпнута из истории Болгарии XII века. Вельможа при дворе болгарского царя Асеня I, Иванко, убивает Асеня по наущению «коварного грека» Исака и его дочери. Это произведение тематически гармонировало с национально-буржуазным движением

(длительная борьба против греческой патриархии в Константинополе за самостоятельную церковь, за духовное освобождение Болгарии, явившаяся значительным этапом на пути к политическому освобождению).

Несмотря на свой исторический сюжет, «Иванко» содержит очень много злободневного. Как художественное произведение пьеса является высшим достижением болгарской драматической лит-ры до освобождения Болгарии. Друмев высоко ценится шовинистически настроенной болгарской буржуазией до сих пор.

Библиография: I. Друмев В., Сочинения. II. Ангелов Б., Болгарская литература, ч. 2, София, 1924; Трифонов Ю., В. Друмев — Климент Брацици и Тырновски, София, 1927; Климент Тырновски — Васил Друмев. За 25 годишнина от смърта му, под ред. на проф. А р н а у в М., София, 1928.

ДРЮМОНД Вильям [William Drummond, 1585 — 1649] — шотландский поэт школы Спенсера. Отличался большой ученостью (превосходно знал латинскую, греческую и древнееврейскую лит-ру, а также и современную ему английскую, французскую, испанскую, итальянскую и др.). Мотивы его лирики по большей части мистико-меланхолические. Д. стал знаменит гл. обр. благодаря оставленной им записи своих бесед с Бэн Джонсоном (см.), к-рый посетил его в 1618. Запись эта вызвала много толков у историков лит-ры в связи с исследованием эпохи Шекспира. В печати появилась в 1711, переиздана в 1842, но в полном виде, тщательно сверенная с уцелевшими рукописными копиями, вышла только в 1923. Между прочим С. Л. Стэйнер в своей работе «Бэн Джонсон и Дрюмонд» [1925] доказывает, что «Запись» является подделкой. Другие ученые считают это мнение недостаточно обоснованным.

Библиография: I. Поэмы Дрюмонда изданы для Maitland Club [1832], by P. Cunningham [1833], W. B. Turnbull [1857], W. C. Ward [1894], Prof. L. E. Kastner, 2 vv. [1913]; Drummond of Hawthornden, Ben Jonson's conversation with, by R. E. Paterson, L. 1923.

II. Life of Drummond W., by Prof. Masson [1837]; Whibley, Literary Portraits [1904].

ДУБОВСКОЙ В. [1874 —] (псевдоним П о п о в а В е н и а м и н а С е р а ф и м о в и ч а) — критик, публицист, член ВКП(б). Р. в Донской области, в семье казачьего офицера. Печататься начал с 1901 (газ. «Донская речь»). Участвовал в журналах «Русское богатство», «Современный мир» (рассказы) и большевистских органах 1906 — 1907 (критика и др.), в революционных газетах 1904 — 1905 и «Правде» [1914]. Со времени Октябрьской революции редактировал ряд периодических изданий. Ныне состоит членом редакционной коллегии «Правды» по культурному сектору. Поместил в ней ряд фельетонов и статей по искусству, общественно-политических и пр.

Библиография: Большевистский дождь, Пьеса, изд. «Круг», М., 1923; О полевтаревской литературе, Наброски, изд. «Новая деревня», М., 1923; Смелые и сильные, Повесть для подростков, изд. «Новая Москва», М., 1924; Бог и Матреша, Антирелигиозная пьеса, изд. журн. «Воспитание и станка», М., 1927.

ДУБРОВНИЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА — лит-ра гор. Дубровника (Рагуза), существовавшего

в качестве независимой или автономной республики около 1500 лет. Государственное устройство Дубровника имело форму аристократической (типа Венецианской) республики, население которой (по преимуществу хорватской) делилось на три класса: властителей (патриции), горожан и поселян. Вся власть была сосредоточена в руках незначительного числа патрициев. Географическое положение Дубровника (на берегу Адриатического моря) способствовало развитию торговли и мореплавания. Особого могущества и экономического расцвета Дубровницкая республика достигает в XV и XVI вв., когда в ней развилась значительная промышленность (фабрики сукон, шелка, варка соли, обработка металлов и пр.). Благодаря тесным торговым связям с Европой, Азией и Африкой, а также влиянию итальянских республик, в Дубровнике получили большое развитие науки и искусства, в том числе и лит-ра.

Начало развития этой лит-ры связано с деятельностью итальянских гуманистов в Далмации в конце XIV в., у которых училась дубровницкая молодежь. Уже в начале XV в. появляются выдающиеся дубровницкие поэты-гуманисты (писавшие по-латыни), как Илья Криевич (Aelius de Crueua, 1463 — 1520), который настолько выдвинулся среди римских гуманистов, что римская академия наградила его званием «Poeta laureatus» и торжественно венчала в Квиринале лавровым венком, и поэт Юрай Шишгорич — автор многих элегий и песен. Из лит-ых форм раньше всего на хорватском яз. появились трубадурские песни и стихи. Первые хорватские стихи написаны в Дубровнике в 1421. Уже во второй половине XV в. появляются выдающиеся поэты, писавшие на родном яз. Основоположниками Д. л. являются: Шинко Менчетич [1457—1526], Джоре Држич [1461—1501]; их произведения сохранились в рукописном сборнике 1507 года и состоят из 600 стихов. Большинство из них написано под влиянием Петрарки. Известностью пользовался также Андрия Чубранович [1480—1530], главным образом своей поэмой «Едюпка» (египтянка, цыганка), и Мавро Ветранич [1482 — 1576].

В XVI в. в противовес итальянскому влиянию в Д. л. создается новая школа, старающаяся изжить манерность итальянской. Эта школа обращается к первоисточникам гуманизма — классическим поэтам Греции и Рима. Ее основатели и вожди: Динко Раньин [1536 — 1607] и Динко Златарич [1558 — 1609] — большие знатоки древнеримской и греческой поэзии. Раньин — автор 445 хорватских песен, напечатанных во Флоренции под заглавием «Pjesni razlike» (Разные песни). Им впервые были написаны пасторальные песни. Такой же характер носила и поэзия Златарича, автора многочисленных песен, эпитафий (его 26 эпитафий изданы в Венеции в 1597) и сатирических стихов.

Расцвет Д. л., под влиянием общего экономического преуспеяния, относится к XVI —

XVII вв., когда все виды литературы, существовавшие в соседней Италии, — лирика, эпика, драма, сатира, шутейная поэзия — получили и в Дубровнике законченное развитие. Этот расцвет связан с именами выдающихся хорватских поэтов: Ивана Гундулича [1588 — 1638] и Юния Пальмотича [1606 — 1657]. Гундулич прославился своей идиллической драмой «Дубравка», впервые поставленной в 1628, и гл. обр. эпической поэмой «Осман», сюжетом для которой послужила судьба турецкого султана Османа II. Поэма, написанная под влиянием «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо, ходила долгое время по рукам в многочисленных рукописях. В последнее время она была обработана проф. Богославичем и издана в Белграде в форме романа. Пальмотич развивался под влиянием Гундулича. Под влиянием его «Дубравки» он написал пьесу «Аталанта» (поставлена была в 1629). Остальные произведения Пальмотича можно разделить на две группы: к первой относятся драмы, сюжеты которых заимствованы из древнеримской и греческой истории и обработаны в духе Тассо и Ариосто, а ко второй — драмы из дубровницкой жизни, как «Павлимир», «Даница», «Каптислава» и «Бисерница». Необходимо назвать и талантливого Ивана Буничу Вучевича [1594 — 1658], от творчества которого сохранился сборник лирических поэм «Пландованье» (безделушки). Из позднейших поэтов выделяется своими 20 песнями «Воруженный Дубровник» Яков Пальмотич [1623 — 1680].

В XVIII ст., в связи с общим экономическим и политическим упадком Дубровника, наблюдается и упадок Д. л., несмотря на то, что число поэтов увеличивается и создаются даже две новых академии. Хорватский (сербский) яз. достигает своего высшего развития. В Риме создается Accademia della lingua slava [1719 — 1725], задачей которой является изучение хорватского яз. и письменности. Из писателей XVIII ст. известное значение приобретает Игнат Джорджич [1675 — 1737], автор смелых, темпераментных, иногда даже фривольных любовных поэм и значительных трудов по истории Дубровника и его лит-ры. В конце XVIII в. Д. л. как самостоятельное явление исчезает и вливается в общее русло хорватской (сербской) лит-ры. Несмотря на то, что Д. л. является типичной лит-рой крупных торговых городов эпохи Возрождения и носит подражательный характер, в истории славянской словесности она играет большую роль не только как проводник итальянской, древнеримской и греческой культуры, но и как очаг новой славянской культуры.

Библиография: Пыпин А. и Спасович В., История славянской литературы, изд. 2-е, СПб., 1879; Степович А., Очерки истории сербо-хорватской литературы, Киев, 1899; Попович Павел, Обзор истории сербской литературы, СПб., 1912; Stari pisci hrvatski — Поэты Дубровника в изд. Загребской академии; Rzażewski A., Złoty wiek lit. Dubrownika, Krakow, 1935; Stojanović J., Dubrovačka književnost, Dubrovnik, 1900; Jireček K., Die Romanen in d. Städten Dalmatiens während des Mittelalters, Wien, 1901 — 1904; Попович П., Преглед српске

книжечности, 1910; Máchal Jan, Slovenské Literatúry, Dil. I, Praha, 1922.

ДУДАРЬ Алесь [1904 —] — белорусский поэт, б. член лит-ой группы «Польмя». На лит-ое поприще выступил в 1921. Вышли его сборники: «Шанхайскій шоук», «Вежа», «Гзалацiсьцей i сталевей» и ряд др. Мелкобуржуазный характер творчества Д., национал-демократические убеждения и идеологическая враждебность автору делу пролетарской революции завершились в 1929 переходом Дударя в лагерь контрреволюции, что выразилось в создании и распространении контрреволюционных произведений. Под псевдонимом Годар Глыбоцкий Д. известен как литературный критик, на протяжении нескольких лет спекулировавший именем пролетариата; прикрываясь марксизмом, он старался разложить пролетарскую лит-ру.

ДУДЫШНИН Степан Семенович [1820 — 1866] — журналист и критик, сотрудничал в «Отечественных записках» (см.); после смерти Валериана Майкова заведывал критическим отделом этого журнала, а с 1861 был его фактическим редактором. Д. — автор целого ряда критических и публицистических статей, в к-рых он выступает сторонником «эстетической критики». Вместе с Анненковым и Дружининым Д. представлял дворянское направление в критике 50-х гг., достаточно умеренное и мало оригинальное.

Библиография: I. Статьи о Фонвизине, «Отеч. записки», 1847, №№ 8 и 9; о Кантемире, «Современник», 1848, № 11; о Тургеневе, «Отеч. записки», 1857, №№ 1 и 4. Д. было издано одно из собранных сочинений Лермонтова с характеристикой его творчества, СПб., 1860 и 1862 (два изд.).

П. Григорьев А., Сочин., т. I и II, СПб., 1876, стр. 535, 598; Писарев Д. И., Сочин., т. I и IV, СПб., 1894; Панаев И., «Литературные воспоминания» и «Воспоминания о Белинском», СПб., 1876, ч. 1, гл. 6; Старчевский А. В., Один из забытых литераторов, Воспоминания, «Исторический вестник», 1886, кн. II; «Очерки по истории русской критики», т. I, М., 1929 (ст. Н. Ф. Бельчикова).

III. Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. II, СПб., 1910.

ДУЛАТОВ Мэр-Жакуб [1885 —] — крупный современный казахский поэт, журналист, лидер партии «Алаш». Р. в семье казака-скотовода, образование получил сперва в аульной школе, затем в Гаурганском 2-классном русско-киргизском училище; был аульным учителем. Начало лит-ой деятельности Д. относится к 1906. В 1909 он выпустил первый сборник стихов «Оян, казак» (Проснись, казак), через год роман «Бахтсыз Жамал» (Несчастная Жамал), который изображает угнетенную казахскую женщину. В 1913 вышел второй сборник стихов Д. под названием «Азамат» (Юноша), в к-ром, наряду с оригинальными произведениями, напечатаны переводы на казахский язык стихотворений: «Спор» Лермонтова и «Роза» Пушкина.

Д. занимался также публицистикой, сотрудничал в ряде казахских периодических изданий: «Казак», «Брлик-Тун», «Ак-жол», «Айкаб», «Шолпан», «Сана» и др.

Являясь одним из идеологов молодой казахской буржуазии, Д. в своих произведениях воспекает национальное возрождение казахского народа, необходимость перехода

к культурному образу жизни, улучшения положения женщины и т. д. После Октябрьской революции Дулатов является одним из организаторов буржуазно-националистической партии «Алаш», а затем и правительства «Алаш-Орда». Он не отказался от своих взглядов и после советизации Казахстана. Как литератор в данное время Д. находится на правом фланге казахской лит-ры.

Библиография: Оян, казак, Казань, 1909; Бахтсыз Жамал, Казань, 1910; Азамат, Казань, 1913.

ДУМЫ — украинские исторические песни особой формы (свободные по ритму и лишённые строфического членения), созданные в казацкой среде XVI—XVII веков и записанные в XIX в. от профессиональных певцов (кобзарей); как пережиток прошлого сохранились в УССР до наших дней. Название «дума» подобно великорусской «былине» — позднейшего происхождения, хотя с иным значением встречается у польских писателей в применении к украинскому песенному творчеству еще в XVI в. (Сарницкий в своей летописи под 1506 говорит напр. об «элегиях, которые у русских называются думами», но имеет в виду вероятно похоронные песни-причитания). В старейших записях Д. именуются просто «повестями»; в кобзарском обиходе — козацкими, лыцарскими, молодецкими песнями; впервые в 1827 Максимович назвал (вероятно, под польским влиянием) думами «героические песнопения о былинах (т. е. о событиях)», относящихся по преимуществу ко временам гетманства до Скоропадского [1709]. Большинство Д. по своему жанру — лиро-эпические песни (т. е. песни, в основе которых лежит эпический мотив, но в лирическом эмоциональном его освещении: тип, представленный в лит-ре старинным испанским «романсом» или сербскими песнями о битве на Коссовом поле и под.). Однако от прочих лиро-эпических и в частности исторических песен Д. довольно ясно отличаются способом передачи и формой. Песни поются, Д. исполняются мелодийным речитативом; форма песни более или менее устойчива — Д. (подобно былине) импровизируется, причем даже при повторном исполнении одной и той же Д. детали текста могут видоизменяться; стих Д. — свободный, причем следующие друг за другом стихи обычно неравносложны; песни делятся на равные по количеству стихов строфы, в Д. такого деления нет, и возможно подметить лишь членение на неравносложные периоды или тирады, замыкающие определенный образ или законченную мысль.

Когда и при каких обстоятельствах возникла в украинской лит-ре форма Д. — в настоящее время еще трудно сказать с полной определенностью. Были попытки связать ее с поэтическими формами феодальной Украины — Руси XII в., напр. со «Словом о полку Игореве», где имеются сходные с Д. мотивы и приемы. В издании украинских исторических песен Антоновича и Драгоманова

[1874—1875] «Слово» названо «Д. XII столетия»; однако «Слово» — продукт единоличного творчества, произведение книжное, тогда как Д. дошли до нас путем многовековой устной передачи, и момент индивидуального авторства в них резко не выступает. Прямой связи с великорусской былинной у Д. нет, хотя в тематике Д. и былины попадают незначительные черты сходства; однако сама память о «киевских богатырях» ко времени возникновения Д. на Украине почти бесследно исчезла. Высказывалось предположение (Дашкевич, Сумцов) о возникновении Д. под южно-славянским влиянием, последнее однако доказать не удалось. Отмечалась близость мелодийного речитатива Д. к речитативам церковного богослужения (исследования Ф. Колессы) и вместе с тем связь Д., особенно с музыкальной стороны, с похоронными причитаниями («голошиня») — низшей ступенью того «речитативного стиля», к-рый так пышно развился в Д. Связь Д. с этими памятниками устного творчества несомненна, но в стиле Д. есть черты, отсутствующие в них. Наиболее распространенной теорией происхождения Д. остается теория (Житецкого), рассматривающая Д. как своеобразный синтез творчества «народного» и книжно-интеллигентского и выходящая в основе Д. «народное песно», оформленную влиянием школьных syllабических вирш XVI—XVII веков. Язык думы изобилует архаизмами, славянизмами; отдельные мотивы и стилистические формулы Д. находят себе параллель в схоластической проповеди, в панегирических (хвалебных) виршах, в старинной школьной драме и т. д. Книжный элемент в историческое песно мог быть внесен бродячими школярами в XVII веке, игравшими на Украине роль посредников между школьной культурой и народными массами (ср. подобное явление в феодальной и торгово-капиталистической Западной Европе). Участники казацких походов, бродячие школяры. «мандровані дяки» были близки к «нищей братии», инвалидам казацких войн, к-рая призревала в больницах-богачельях (в шпиталях «для людей рыцерских, от неприятелей в разных битвах покалеченных»), и к-рая в свою очередь была хранительницей исторических воспоминаний и традиций козачества. В школах и «шпиталях» старинной Украины сосредоточивалась полународная, полукнижная среда, объединявшая на время умственные интересы духовенства, козаков и «посполитого» люда (т. е. городско-мещанства и селян): из этой именно среды и выходили творцы Д. С течением времени они выработались в особый тип войсковых кобзарей или бандуристов, к-рые сопровождали козачество в его походах, а по окончании походов разносили славу о них по всей Украине, обслуживая не только эстетические запросы широкой и разнообразной аудитории, но и задачи социально-политической агитации и пропаганды. Таким образом эпохой окончательного сложения думы

является эпоха, когда организованное козачество, выросшее в крупную общественную силу, становится вождем городского мещанства и селянской массы в их борьбе с польским крупновладельческим панством и стремится к созданию своей козацкой державы. Д. явились козацкой основой поэзии, воспевающей славные деяния козацкой старшины, проагандирующей идеи военного товарищества, утверждающей руководящую политическую роль козачества на Украине.

Социальное расслоение, разделившее уже в середине XVII в. (особенно резко после козацкой революции 1648 — 1654) козачество на три группы (козацкой старшины, тянувшейся к землевладению, козаков-сечевиков, чьим занятием были походы, торговля, ремесла, — и козацкой «дрібноти», восставшей против всяких привилегий и искавшей социально-экономического уравнивания), в Д. почти не нашло отражения, — некоторый отголосок его можно видеть лишь в «Д. про Ганджу Андыебера». Но это социальное расслоение именно и приостановило дальнейшее развитие Д. В XVIII—XIX вв. Д. уже не слагаются, консервируясь в корпорациях слепых певцов, кобзарей и бандуристов, преимущественно на территории левобережной Украины. Певцы эти называются к о б з а р я м и — от слова «кобза» — музыкальный струнный инструмент с небольшим корпусом и длинной шейкой, заимствованный видимо от татар; б а н д у р и с т а м и — от слова «бандура» — сходного типа инструмент, но с короткой шейкой и со струнами из желтой меди, числом от 12 до 28 (в настоящее время названия бандура и кобза прилагаются к одному и тому же инструменту) и л и р н и к а м и — от «лиры» — струнно-клавишно-смычкового инструмента (в репертуаре лирников Д. впрочем встречаются реже). Среди кобзарей XIX в. были выдающиеся художники, как напр. Андрий Шут, Остап Вересай, Иван Крюковский, Хведир Холодный и др.; о них мы имеем восторженные отзывы, но детальное изучение быта профессиональных певцов началось уже в эпоху упадка их дела. Опыты такого изучения (напр. работа академика М. Н. Сперанского о кобзаре Пархоменке) вскрыли картину жизни певческих товариществ, составляемых кобзарями. Каждое товарищество располагало определенной территорией, на к-рую оно старалось не допускать лиц, не принадлежащих к его составу; у товарищества имелся свой центр — обыкновенно определенная церковь данной местности; неписанный устав предусматривает работу выборного правления и общих собраний, а также общую кассу, состоящую из членских взносов. Товарищество давало право учительства и контролировало успешность особым экзаменом; прием нового члена обуславливался наличием профессиональных знаний, умением играть на бандуре или лире, знанием определенного количества песен и условного профессионального языка

(«лебийска мова»). Самый прием в членство обставлялся особым ритуалом, напоминающим отчасти ритуал приема старинных ремесленных цехов.

Репертуар профессиональных певцов, исполнителей думы, охватывает в общем три-четыре десятка сюжетов [точную цифру указать трудно, так как жанровое отграничение думы от прочих исторических песен — дело сравнительно новое в науке: в одном из новых, популярных сборников, составленном видным специалистом вопроса, ак. Ф. Колессой (1920) помещено 49 дум], из которых каждый представлен немалым количеством вариантов. По своей тематике Д. обыкновенно делятся на две большие группы. В первой, старшей по времени, изображается борьба козачества с турками и татарами, в к-рой козаки представлены то в активной роли борцов, то в пассивной — страдальцев в турецкой неволе. Последние темы преобладают, почему и вся группа носит иногда название невольничьих Д. Сюда же относятся и некоторые Д. дидактически-бытового характера. Изображая тяжкие страдания пленников, обращаемых в рабство, превращаясь порой из эпической песни в лирический плач, Д. этим самым возвеличивают социально-этическую ценность козачества, высоту его подвигов и связанных с ними страданий. Именно к этим думам более всего приложима новейшая теория происхождения Д. ак. Ф. Колессы, утверждающая, что Д. ответвились от поэзии похоронных причитаний и, в частности, что Д., описывающие смерть козака, могли быть своеобразным поминанием павших в бою безвестных козаков. Эти же Д. могли служить и целям агитации населения за выкуп украинских пленников из турецкой неволи. Основы козацкой этики в этих Д. построены на тесной связи каждого члена боевого товарищества со всем коллективом, на уважении к семейной спайке, на своеобразной «вере христианской», опять-таки понимаемой прежде всего как средство отличить «своих» от «чужих», на глубокой привязанности к родине, к-рая из неволи представляется в особенно нежных красках («ясні зори, тихі води, край веселій, мир хрещений»). Наиболее популярны из данной группы Д. о Марусе Богуславке, о Самуиле Кошке, о победе трех братьев из Азова, об Олексии Поповиче, о буре на Черном море.

Д. о Марусе Богуславке открывается образом мрачной темницы, где уже тридцать лет томится 700 невольников, не видящих ни божьего света, ни праведного солнца. Приходит к ним Маруся, поповна из города Богуслава, также когда-то взятая в плен, но потурчившаяся «для роскоши турецкой, для лакомства несчастного», и напоминает невольникам, забывшим дни, что сегодня «великодня суббота», а завтра святой праздник, «Великдень» (Пасха). Козаки проклинают Марусю, что поминанием о празднике она увеличила

их страдания: но Маруся, жена турецкого паши, принесла тайно взятые ключи от темницы и освобождает своих одноплеменников. Ей самой уже не вернуться «з віри бусурменської» домой, и пусть ее родные не собирают и не посылают выкупа. В образе Маруси Богуславки, как указывают историки, воплощено типичное для XVI—XVII вв. явление: известен целый ряд пленных украинцев, ставших женами турецких султанов (одна из наиболее известных, так называемая Роксолана, жена Сулеймана I) и приобретавших этим власть и влияние. Дума о Марусе окрашена в густой лирический колорит. Д. о Самуиле Кошке (Самійло Кішка), напротив, отличается развитым эпико-драматическим сюжетом. Самійло Кішка — лицо реально существовавшее: это кошевой атаман конца XVI начала XVII веков. Известно, что в начале XVII в. он был в турецком плену, но о бегстве его из плена ничего неизвестно. Исследователям удалось разыскать итальянский рассказ 1642 г. о том, как знатный офицер-русин, по фамилии Симонович, при помощи ренегатов-одноплеменников, овладел турецкой галерой и освободил свыше двухсот невольников «из польской Руси». Это событие видимо и легло в основу думы. Главное ее действие происходит на большой турецкой галере (дается ее описание), плывущей из Трапезунда в Козлов (Евпаторию). Здесь среди трехсот пятидесяти невольников, к-рых истязает и мучает Алкан Паша, начальник галеры, томится Самійло Кішка — гетьман запорожский, Марко Рудній — судья військовий и Мусій Грач — військовий трубач, а надзор за ними поручен бывшему переяславскому сотнику, ляху Бутурлаку, к-рый, не выдержав в свое время мучений плена, потурчился и стал свободным. В ряде эпизодов с драматически нарастающим действием Д. рассказывает о том, как, обманно похитив у Бутурлака ключи от цепей в отсутствие Алкана Паши, пирующего в Козлове у своей любовницы «дівки Санжаківни», Самійло освободил товарищей, вместе с ними перебил турок, оставив в живых только Бутурлака, как затем, преодолевая опасности, галера приходит в Сечь, где начинается веселый дележ добычи: одну ее часть жертвуют на монастыри и церкви, другую оставляют себе, третью пропивают. Д. кончается славословием героя. В ней много действия, ряд характерных для эпохи деталей (вещий сон Алкана Паши, плач покинутой Санжаківни) и характерное для эпоса отсутствие индивидуальных черт в обрисовке действующих лиц. Д. о победе трех братьев из Азова носит лирико-драматический характер: двое братьев убегают на конях, третьему — меньшему — коня нехватало, он бежит за конными пешими, сечет свои козацкие ноги о корни и камни, заливает кровью следы, молит братьев подождать, дать коням отдохнуть, довести его до христианских городов. Средний брат, более мягкий, готов уступить,

но ужас преследования берет верх: братья покидают младшего в поле, и он гибнет от голода и усталости в безлюдной степи, на Савур-могиле (курган), над к-рой кружатся вороны, слетаются сизоперые орлы, ожидая своей добычи. Конец Д. неодинаков в различных вариантах: в одних — братья гибнут, наступившие турками; в других — братья возвращаются домой, и родители проклинаят бессердечного старшего брата.

Д. об Алексии Поповиче исследователями рассматривалась как иллюстрация к широко распространенному в старину обычаю приносить жертвы морю во время опасной для мореплавателей бури и к вере в то, что присутствие грешника на корабле вызывает бурю. Это верование, отразившееся в ряде религиозных легенд, лежит между прочим и в основе одного эпизода былины про Садка-богатого новгородского «гостя»; с другим былинным богатырем, Алексеем Поповичем, у героя украинской Д. общее только одно имя. На Черном море козак застигла страшная буря (дается пейзаж разбушевавшейся стихии, среди к-рой высятся белый камень, а на камне сокол жадно «квилить», глядя на море); старшина велит всем козакам каяться, чтобы узнать, за чьи грехи поднялась буря; все молчат, кается только один Олексій Попович, пирятинец; перед отъездом он не попросил благословения у родителей, не уважал старшего брата и старшей сестры, проежая мимо сорока церковей не снимал шапки, не делал крестного знамения, не вспоминал отцовско-материнской молитвы, потоптал своим коном триста душ маленьких детей и т. д. По окончании исповеди, буря утихает, Олексій Попович выходит на палубу, берет «святое письмо» и поучает козаков о значении отцовско-материнской молитвы, к-рая приносит великую помощь «у купецтві, і в ремстві, і на полі, і на морі». Новейшие исследования, отделяя Д. об Алексии Поповиче от сходной по теме Д. о буре на Черном море, указывают, что тогда как Д. о буре выражает традиционное родовое мировоззрение, Д. об Алексии отражает взгляды профессиональных мореходов: грехи Олексия — нарушение правил, от которых зависит счастье в дороге.

Вторая большая группа Д. посвящена эпохе Богдана Хмельницкого и ближайшему к ней времени — т. е. эпохе союза козачества с городским мещанством и «посполитым» людом для борьбы с польским панством. Большинство дум этой группы носит крестьянский характер: в области чисто-козацких и церковных интересов находятся только Д. о Хмельницком и Барабаше (о том, как Хмельницкий, подпоив Барабаша, похитил у него грамоту короля Владислава, в 1646 году возвращавшую козакам издавшие привилегии), о походе в Молдавию и о смерти Хмельницкого. Думы эти с большим правдоподобием передают настроения козачества в эпоху наивысшего

подъема его сил: исследователь (И. Франко), сопоставив их со свидетельствами современных им летописей, приходит к выводу, что они составлены на основании козацких летописцев. Любопытно, что такой крупный исторический факт, как соглашение Хмельницкого с Москвой, не нашел отражения ни в одной Д. (как вообще ни в одной песне). Зато песня уделила много внимания борьбе, возникшей на национально-сословной и религиозной почве: в ярких красках изображается грабительство польской шляхты и евреев-арендаторов.



Гайдамак с бандурой (козак Мамай)

равно как и расправа козаков с ними. Дума о Корсунской битве напр. рассказывает о том, как взятый в плен «коронный гетман» Потоцкий отдается козаками в невольники крымским татарам, как спасаются бегством еврей-арендаторы, как пана Яна вяжут, как барана, а пана Якуба вешают на дубе и т. д. (ср. также другую Д. о притеснении арендаторов ио козаком восстании 1648 г.). Вообще эпоха козацкой революции была, видимо, эпохой большого подъема песенного творчества. Однако, разрастаясь количественно, качественно новый песенный эпос уже не поднимался до эстетического уровня старших невольничьих дум, хотя в Д. младшей группы мы и найдем новые черты, черты юмора, переходящего порою

в иронию, то горькую, то злую. Начинается распад козацкого единства и вместе с ним и упадок козацкого авторитета в массах. На место героических образов, обаянных романтической стариной, дума про козацкое житье напр. рисует образ козака-неяги (неудачника), проводящего мирное время в корчме: его хата соломою не покрыта, на дворе ни полена дров, плетень развалился; козацкая жена всю зиму ходит босой, носит воду горшком и поит из него детей единственной в доме деревянной ложкой. Еще более выразительную картину дает Д. про Ганджу Андыбера, не так давно открытая ак. Возникла в старинной записи конца XVII в., а в устной передаче известная с давнего времени. В Д. выступает козак-неяга в подбитой ветром шапке, в сапогах, из к-рых выглядывают и пятаки, и пальцы, в свитке из самого простого сукна. Приходит он в корчму, где сидят «дуки-срібляники» — Войтенко, Золотаренко и Довгополенко, представители новой нарождающейся на Украине земельно-торговой аристократии; его пробуют выгнать в шею, но сделать это с упрямцем не так легко, и Довгополенко, смягчившись, бросает ему денежку: пусть козак на нее выпьет пива. Хозяйка велит девке Насте принести кружку самого скверного пива; по ошибке ли или преднамеренно, девка наливает напротив наилучшего и несет, приторно отворачиваясь, — «свій ніс геть одвертає, будто те пиво воняє». Выпив, козак хмелеет и начинает буйствовать. Он уже грозно кричит на «дуков» (называемых также «ляхами»): «гей ви, ляхове, вразкі синове. Ік порогу посувайтєсь. Мені, козаку-неягі, на покуті місце попускайте. — Посувайтєсь тісно. Шоб було мені, козаку-неягі, де на покуті із лаптями сісти». Дуки потеснились: впрочем, когда неяга, вытаскивая ценный кивкал, бросает его хозяйке в заклад за ведро меду, они высказывают сомнение, сможет ли когда-нибудь бедняк выкупить его обратно. Тогда козак снимает пояс и высыпает из него на весь стол золотые червонцы. Отношение к нему сразу меняется: хозяйка начинает за ним ухаживать, дуки умолкают; на зов козака приходят его товарищи и надевают на него драгоценные одежды. Дуки в смущении поняли, что под видом козака-неяги среди них находится Фесько Ганджа Андыбер — гетман запорожский. Они начинают наперевы его угощать горилкою и медом, и Ганджа принимает угощение, но не пьет, а выливает все на свои одежды: «эй, шати мої, шати (богатые одежды) пийте-гуляйте: не мене шанують (почитают), бо вас поважують — як я вас на собі не мав, то й чести од дуків-срібляників не знав». Он велит своим козакам наградить двух «дуків-срібляників» розгами и шадит лишь Довгополенка, не пожалевшего для него денежки. Является ли Ганджа реальным историческим лицом, изображен ли в лице героя Д. один

из кандидатов на гетманскую булаву после смерти Хмельницкого, Иван Брюховецкий (предположение М. Грушевского) — не так важно: существенно то, что в основе Д. лежит определенная социальная идея, и самое превращение козака-неяги в гетмана — только наивный прием для возвеличивания общественной ценности козацких низов, к-рыми Д. вдохновлена. Она, если не исторически, то психологически замыкает цикл козацкого эпоса Д.: новые песни слагаются уже среди иных исторических условий, в иной социальной среде и не принимают формы Д. На уничтожение гетманщины в 1764 устное творчество не откликнулось («Ой горе-біда — не гетманщина, недокучила вже вража панщина»); напротив, уничтожение Запорожской сечи в 1775 «вражей матерью», Екатериной II, вызвало взрыв негодования и сожаления в песнях, но песни эти стоят уже вне поэзии Д. Это — «песни об общественных делах» (как назвал их в сборнике 1881 Драгоманов). Жизнь Д. закончилась вместе с постепенным переходом козацкой старшины на положение «малороссийских дворян». Однако, перестав существовать как факт живого устного творчества, Д. продолжала жить уже в иных общественных слоях — как предмет этнографического и эстетического интереса.

История собирания и изучения Д. имеет значение отнюдь не только как страница из истории украинской науки: Д. стали предметом «народной гордости», одним из краеугольных камней, на которых сперва украинское мелкопоместное дворянство, а затем средняя и мелкая буржуазия Украины XIX—XX вв. мечтали основать здание национальной культуры. Это общественное, научное и художественное «переживание» и осознание эпоса Д. в новое время можно разделить на три эпохи. Первая — охватывает начальные десятилетия XIX в. и в области издания текстов представлена сборниками М. Цертелева «Опыт собирания старинных малорусских песней» (СПб., 1819, первое печатное собрание десяти Д.), изданиями Максимовича («Малороссийские песни», 1827), П. Лукашевича («Малорусские и червонорусские народные думы и песни, 1836) и «Запорожской стариной» Срезневского [1833—1838]. Под влиянием общеевропейского романтического интереса к народности и народной старине, а в частности под влиянием незадолго перед сборником Цертелева вышедших «Древних российских стихотворений» Кирши Данилова (первая публикация былинных текстов 1818), собиратели из дворянской среды мечтают открыть у себя новую Илиаду или второе Слово о полку Игореве. Певцы Д. представляются им в образе скандинавских скальдов или менестрелей. Результаты собирания их несколько разочаровывают: «это безобразные развалины, свидетельствующие о красоте разрушенного здания», говорит Цертелев в предисловии к своему сборнику; отсюда —

желание подправить, дополнить растерянные странички из великой книги кобзарного эпоса и диктуемая патристическими соображениями фальсификация Д. Особенно постаралась в этом отношении «Запорожская старина» Срезневского. Нередки бывали случаи, когда любители старины из дворян учили кобзарей Д. собственного сочинения, стараясь направить творчество профессиональных певцов по определенному руслу. Результаты этих стараний были невелики. О научном исследовании Д. в этот период говорить не приходится: оно ограничивается замечаниями Максимовича при изданиях текстов, а в области анализа не идет дальше голословных эстетических оценок такого напр. рода: «Голоса древних Д. Малороссии проникают душу каким-то неизъяснимо томным впечатлением: они соединяют в себе тоску по родине и неукротимую месть славянина, когда его несчастью перешли меру человеческого терпения. Сии шестистопные и даже восьмистопные песни исходят из широкой груди Русин так гибко, так мелодически, как будто самые нежные романсы Жуковского или Пушкина» и т. д. (Лукашевич).

Второй период начинается с 40-х гг., по мере проникновения на Украину веяний буржуазного романтизма, вызванных наличием подходящих социально-экономических условий: усилившимся кризисом помещичье-крепостного хозяйства, ростом капитализма и т. п. С этим периодом совпадает рост эстетического интереса к Д., чье влияние резко бросается в глаза в художественном творчестве писателей 40—50 гг. Достаточно указать на широкое использование Д. в «Тарасе Бульбе» Гоголя, в историческом романе Гребенки «Чайковский» (герой романа — пирятинский попавич Алексей, а в текст вставлена в русском переводе выше пересказанная Д.), в романтических поэмах Т. Шевченка, в стихотворениях П. Кулиша: последний делает даже попытку дать сводку Д. в связное целое (подобное напр. финской «Калевале» Ленрота) — в поэме «Украина. Од початку України до батька Хмельницького» [1842], попытку впрочем неудачную. Другая характерная для времени черта, стоящая в связи с общим ростом индивидуализма и интереса к человеческой личности — это пробужденные интереса к личности профессиональных певцов-кобзарей, восторженное внимание к ним: в лит-ре впервые появляются их имена (Андрій Шут, Остап Вересай и др.), даются о них биографические и иные сведения. Главными деятелями в области собирания и издания Д. в это время были Метлинский («Народные южно-русские песни», 1854) и Кулиш («Записки о южной Руси», 1856—1857). Обнаружено большое богатство новых вариантов Д.; спроектированы правила для их собирания; положено начало научного отношения к Д.; сделаны (в работах Буслаева, 1850, и Костомарова «Об историческом значении русской

народной поэзии», 1843) первые шаги к изучению Д. как исторического памятника. Еще в 80-х гг. западный эстет гетмановил В. Горленко в своих статьях и собирательской работе является продолжателем тенденций и настроений данного периода по отношению к Д. Романтическое увлечение эпосом Д., проникающее украинскую историческую драму и трагедию (почти до предоктябрьской эпохи), создано и взлелеяно опять-таки в данный период. Однако, издания и исследования Д., сохраняющие до сих пор научное значение, появились все же лишь в третий период, с 60—70-х гг. XIX в., когда социальной группой, творящей украинскую культуру, сделалась радикальная мелкобуржуазная (разночинная) интеллигенция. Народнический уклон заставлял ее видеть в Д. продукты общенародного творчества, живущего до сих пор в селянской массе, к-рой, с их точки зрения, должно принадлежать будущее. Отсюда желание уже отнюдь не «подновить», и не только сохранить, но поддержать и возродить самобытное народное творчество. Событием эпохи явилось издание «Исторических песен малорусского народа» В. Антоновича и М. Драгоманова (К., 1874—1875, 2 т.) — издание, ставившее целью продемонстрировать историю украинского народа, как она рассказана им самим в поэтической форме, доказать, что в украинском народе сохранились воспоминания обо всех стадиях его исторической жизни, начиная с Киевской Руси (и что следовательно неправы русские великодержавцы, утверждавшие позднее сложение украинской народности). Несмотря на свою тенденциозность, издание было крупным вкладом в науку: впервые отделены были в нем от подлинных текстов подделки, каждая Д. представлена наличием всех известных тогда вариантов, впервые к текстам Д. дан широкий исторический и сравнительно-литературный комментарий, ценный для изучающего Д. и историческую песню и до сих пор. В области исследования Д. таким же трудом, сделавшим эпоху, были (резюмированные выше в основном) «Мысли о народных малорусских Д.» П. Житецкого (К., 1893). Начало XX в. ознаменовалось новым подъемом интереса к профессиональным носителям Д. — бандуристам, кобзарям и лирикам — в связи с XII археологическим съездом в Харькове [1902]. Съезд, организовавший музыкальный «смотр» кобзарей, прошедший у публики с чрезвычайным успехом, внушил мысль об устройстве кобзарских концертов в разных городах Украины: за дело энергично взялся известный украинский писатель и знаток народной музыки Г. М. Хоткевич, но администрация, зорко и опасно следившая за всякими проявлениями «украинофильства», уже в 80-х гг. преследовавшая выступления кобзарей на базарах и ярмарках с Д., — приостановила и эту волну увлечения народным искусством. Почти нелегально в 1908, на средства,

пожертвованные гл. обр. известной поэтессой Лесей Украинкой, галицкийский ученый, д-р Ф. Колесса (ныне академик УАН), совершил по Украине экспедицию для фонографической записи Д., результатом которой было установление формальных примет Д. и исследование о генезисе Д., уже указанное выше. Параллельно с этим сравнительно новым интересом к музыке Д., шло изучение быта профессиональных певцов, приведшее к идее о территориальных школах певцов и территориальном репертуаре, а также изучение частных вопросов в работах Дашкевича, Сумцова, И. Франка, В. Н. Перетца и др. Венцом всех этих работ является предпринятое ныне Украиной академией наук монументальное издание корпуса Д., первый том которого под редакцией и с обширной вступительной статьей К. Грушевской вышел в 1927. Эстетический интерес к Д. не заглох и в среде украинских поэтов после Октября; они не раз пользовались формой Д. как оболочкой для новой тематики: у Валерьяна Полищука например мы найдем «Д. про Бармашуху» (незаможницу), у Павла Тычины — «Д. о трех ветрах» (на тему о «национальной» революции 1917) и ряд вещей в сборнике «Вітер з України», где повторены многие приемы Д. для оформления уже нового и чуждого Д. содержания. «Д. про Опанаса» мы найдем и у современного русского поэта Багрицкого. Очевидно художественное влияние Д. еще длится: Д. продолжает питать и украинскую музыку (здесь можно было бы назвать ряд имен, от знаменитого украинского композитора Лысенка до написавшего в 1929 оперу на сюжет Д. про Самуила Кошку — Б. Яновского) и украинскую историческую драму — хоть от прежнего «романтического» отношения к Д. скоро не останется и следа.

Библиография: 1—II. а) Тексты: Украинські народні думи, т. I коруку, тексти № 1—13 и вводная статья К. Грушевской (Историческая секция Академии наук, комиссия исторических песен), Держ. вид. України, 1927; б) Из прежних изданий важно: Антонович В. и Драгоманов М., Исторические песни малорусского народа, 2 тт., Киев, 1874—1875. Популярные сборники, пригодные для первоначального знакомства: Ревуцкий Д., Украинські думи та пісні історичні, Київ, 1919; Колесса Ф., Украинські народні думи, Львів, 1920. На русск. яз. Коваленция С., Старая Украина, сб. Д. песен, легенд, П., 1916. в) Общие обзоры и исследования: Шинтецкий П., Мысли о народных малорусских думах, Киев, 1893; Ткаченко-Петренко, Думы в изданиях и исследованиях, журн. «Україна», 1907, № 7—8; Арабаж и Н., Исторические песни и думы малорусского народа (в Истории русской литературы, изд. Сытина и т-ва «Мир», т. I, под ред. В. Анчинова, М., 1908, стр. 301—334, хорошо написанные популярные очерки); Ерофеев I., Украинські думи і їх редакції, «Записки Українського наукового товариства в Києві, 1909, № 6—7; Колесса Ф., Мелодії українських народних дум, «Матеріали до української етнології», т. XIII—XIV, Львів, 1910—1913; Его же, Генеза українських народних дум, Львів, 1921. в) Об отдельных думах: Андриевский М., Коваленция С. о трех азовских братьях в пересказе с объяснением и разбором, Одесса, 1884; Сумцов Н., Дума об Алексее Поповиче, «Киевская старина», 1894, № 1; Науменко В., Происхождение малорусской думы о Самуэле Кошке, «Киевская старина», 1883, № 4; Томашівський С., Маруся Богуславна в українській літературі, «Літературно-науковий вістник», Львів, 1901, кн. 3—4; Франко I., Студії над українськими народними піснями, «Записки наукового товариства імені Шевченка у Львові», тт. 75—112 и отделение: Львів, 1913. о) Кобзарях — кроме старых работ — работа М. Н. Сперанского, Южно-русские песни и современные ее носители, «Сб. Историко-филологического о-ва при Нежинском институте», т. V, Киев,

1904. Марксистского анализа эпоса дум еще не сделано; некоторые пошлости его у В. Корняка, Нарис історії української літератури, т. I; и у Дорошківича О., Шідручник історії української літератури, изд. 2-е, § 81.

III. Бродский Н. Л. и Сидоров Н. П., Русская устная словесность, Историко-литературный семинарий, Л., 1924 (текст и библиограф. указания). А. И. Беллицкий

ДУНИН-МАРЦИНКЕВИЧ Викентий [1807—1884] — первый крупный белорусский поэт и драматург. Р. в Бобруйском уезде, в семье мелкого дворянина-арендатора; среднее образование получил в Бобруйске, затем был два года студентом-медиком Петербургского университета; служил чиновником в разных учреждениях г. Минска; в 60-х годах приобрел небольшое имение, в к-ром и умер.

Д.-М. писал на польском и белорусском языке. Тематика Д.-М. не выходит из узкого круга лит.-ого народного творчества первой половины XIX в. В центре его художественных вариантов стоит белорусская деревня, ее подкрашенно-праздничный быт. Отсюда внимание Д.-М. к белорусскому фольклору; поэт красочно воспроизводит белорусские обряды (купальская ночь, дожинки, «дзядзь», свадьба и т. п.). Образы крестьян в творчестве Д.-М. мало типичны для эпохи крепостного права: крестьяне главным образом поют песни, танцуют и веселятся. Яркий представитель мелкопоместной шляхты, Д.-М. идеализирует социальные отношения эпохи крепостного хозяйства; вместо классового антагонизма он рисует приторно-слащавую идиллию, в к-рой помещикам отводится роль отзывчивых благодетелей, а крепостным крестьянам — роль покорных детей. У Д.-М. нет даже и намека на оппозицию крепостному праву; социальный вопрос он прикрывает маской дидактизма. В своих произведениях Д.-М. обнаруживает некоторые черты sentimentalного мироощущения (слезливость, оптимизм на религиозной основе и т. п.). В резко отрицательных тонах он рисует только подпанков, как напр. эконома, писаря. В комедии «Залетъ» дается в лице Сабковича яркий образ хищника-эксплоататора, пробившегося всякими неправдами к социальным верхам.

Формально-художественные средства Д.-М. не отличаются большим разнообразием. Его поэмы — типичные «Dorfgeschichten», где в описании быта влетает незатейливая романтическая интрига. Пьесы Д.-М. мало сценичны; исключением является «Пінская шляхта», отличающаяся живостью диалога и удачным развертыванием комических ситуаций.

Творчество Д.-М. представляет собой продукт патриархально-усадебной культуры Белоруссии, в его время еще мало затронутой промышленным капитализмом. В этой относительной неподвижности хозяйственных форм кроются причины устойчивости крепостнического сознания Д.-М.

Библиография: На белорусском яз. написаны небольшие поэмы: Гапов [1854], Вечарніца [1855], Купала [1855], Шчароускія дажніны [1857]. Кроме того ему принадлежат драматические произведения: комедия-опера «Сялянца» [1846], одноактный водеvil «Пінская шляхта» [1866], комедия «Залетъ» [1870]. Известен еще его перевод поэмы Мидкевича «Пан Тадеуш» [1859]. Некоторые произведения Д.-М. находятся в рукописях.

Пшотунович

ДУОНЕЛАЙТИС Христиан [Duonelaitis, 1714 — 1780] — литовский поэт, основоположник литовской литературы. Сын свободного крестьянина из Восточной Пруссии, в XVIII в. населенной еще литовцами. Д. кончил в Кенигсберге богословский факультет и всю жизнь провел пастором среди литовских крестьян. Из сохранившихся произведений Дуонелайтиса наиболее известна большая поэма «Metai» (состоящая из ряда идиллий) и несколько басен. Д. черпает материал для своего творчества из жизни литовской деревни эпохи крепостничества. Д. — реалист, с одинаковой точностью зарисовывающий жизнь и быт различных слоев крестьянства. Симпатии Д. — на стороне зажиточных крестьян-кулаков. Он — художник этой социальной группы. Д. обрушивается в своих произведениях на помещиков, к-рые жестоко расправляются с непокорными батраками и крепостной беднотой, но в то же время призывает последних к смирению и терпению. Своими учителями Д. считает древних классиков: Гомера, Вергилия, Феокрита. «Metai» написано гекзаметром. Некоторое влияние на Д. оказала также и церковная литература. Яз. его произведений изобилует оборотами и образами, выхваченными непосредственно из крестьянской жизни. «Metai» и другие произведения Д. выдержали ряд изданий (первое — 1818 г., второе — 1865 г., третье — 1869 г. и т. д.). «Metai» переведена также на немецкий (2 перев.), латышский и польский (2 перев.) яз.

Библиография: I. Лучшие новые издания на литовском яз.: Kustijons Duonelaitis raštai. Sūtaise J. Šlapėki, 1909; Duonelaitis raštai, Parinko M. Birzėnska, 1921.

II. Birzėnska M., Duonelaitis gyvenimas ir raštai, 1926. Б. П.

ДУРЫЛИН Сергей Николаевич [1881 — — литературовед и поэт (псевдонимы: С. Северный, С. Раевский)]. В брошюре Д. — «Репин и Гаршин» (М., 1926) и др. — изучение биографии, лит-ой жизни. В статье «Академический Лермонтов и лермонтовская поэтика» («Труды и дни», VIII, 1916) дано исследование стиха Лермонтова с точки зрения теории А. Белого. Более ранние работы Д.: «Вагнер и Россия» (М., 1913), «Судьба Лермонтова» («Русская мысль», 1914, X) и др. написаны в духе идеалистической философии символизма. Большой интерес представляет работа Д. «Из семейной хроники Гоголя» [1928], содержащая эпистолярный материал, ярко характеризующий помещное хозяйство 30-х гг. (см. рецензию В. Переверзева в «Печати и революции», 1929, кн. IV).

Библиография: I. Кrome приведенных в тексте — Ред., комм. и ст. к собр. стихов и поэм Лермонтова в изд. «Подъема», М., 1914; Поэты Балтии, Антология, М., 1914; Воспоминания о Толстом, сб. «Толстой и о Толстом», V, М., 1928; четыре статьи в «Муромском сборнике», М., 1928.

II — III. Писатели современной эпохи, т. I, ред. Б. П. Кузмина, изд. ГАХН, М., 1928.

ДУРЬЯН Петрос [1851—1872] — крупный армянский поэт второй половины XIX в. Родился в бедной семье ремесленника. Жил в крайней нищете и умер от туберкулеза. Вместе с М. Пешикташляном (см.) был

основоположником новой западно-армянской лит-ры, так наз. константинопольской школы. Известность Дурьян приобрел своими стихотворениями, но пробовал свои силы и в драматургии. Количество оставленных Д. поэм и стихов чрезвычайно незначительно. Однако это лит-ое наследие говорит о том, что армянская лит-ра в его лице лишилась крупного поэта. Д. — лирик-романтик. Жестокая нищета, болезнь и несчастная любовь вызывают у него гневный протест, готовность к борьбе, сменяющиеся глубоким пессимизмом. Не поняв сущности социального неравенства, Д. ищет причину его в мести высших сил, в боге, к-рому он посылает свои проклятия. Стихи его не чужды националистических мотивов.

На творчество Д. в значительной мере повлияли В. Гюго и Ламартин. Стихотворения Д. неоднократно переводились на европейские яз. На русском яз. появились в пер. Ю. Веселовского, Л. Уманца, И. Гриневской, О. Чюминой и др.

Библиография: I. «Ан Грохнер», т. II, Тифлис, 1911; Hrand Nazigian, «Vedros Turian», 1915 (на итальянском яз.); «Поэзия Армении», под ред. В. Я. Брюсова.

II. Сурхат А., Гранак Гохарлер, Тифлис, 1922; История армянской литературы В. Папазяна, Л. Манвелова, Лео и Гр. Ачаряна.

ДУУН — см. «Скандинавские лит-ры».

ДУ-ФУ [712 — 770] — величайший после Ли Та-бо (см.) китайский поэт, родом из провинции Шэнь-си. С 740 жил в тогдашней столице Чан-ань, где занимал выдающееся положение среди придворных поэтов. То был период расцвета наук и изящных искусств и одновременно грандиозных военных предприятий. Последние истощили страну и вызвали крупное восстание татарского военачальника. Восстание привело к падению императора, покровителя Ду-фу. Поэт бежал на родину. После подавления восстания Д. получает должность «цензора» в Чан-ане. Но за свое независимое поведение попал в опалу и был вынужден удалиться в провинцию, где вел образ жизни бродяги и терпел большие лишения. Впоследствии Д. еще раз вернулся на государственную службу, но страсть к бродяжничеству снова увлекла его. Д. оставил после себя около 2 тыс. стихотворений, среди которых официальная китайская критика выделяла произведения, написанные на политические темы (воспевание императора) и на темы о бренности бытия и человеческом ничтожестве. Среди стихотворений Д. выделяются четверостишия, которые настолько перегружены историческими и мифологическими аллегориями, что их трудно понять без комментариев.

Во время бродяжничества Д. приблизился к народным массам. Лишения этих масс, явившиеся результатом длительных опустошительных войн, нашли отражение в его правдивых повествованиях, в к-рых талант поэта достигает апогея своего развития.

Библиография: II. Шунцзя Ю. К., Антология китайской лирики VII—IX вв., по Р. Х., М. — Л., 1923; Grube W., Geschichte der chinesischen Literatur, London, 1907; Giles H., Gems of Chinese Literature. Б. П.

«ДУХ ЖУРНАЛОВ» — см. *Журналы певцов*.

ДУХОВНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ШКОЛА — см. *Метод духовно-исторический*.

ДУХОВНЫЕ СТИХИ — эпические, лирико-эпические или чисто лирические песни религиозного содержания. Большею частью Д. с. поются нищими слепцами — «каликами переходжими». Однако в живом устном бытовании Д. с. эпического склада (напр. о Голубиной книге, об Егорин Храбром, о Федоре Тироке, об Анике воине и др.) не отделяются от былин (см.), идут под общим названием «старин» и не всегда являются достоянием нищих певцов-профессионалов. В старину носителями и вероятно слагателями многих Д. с. были «калики» — пилигримы, путешественники по «святым местам». Паломничество в Иерусалим, Царьград и другие «святые места» в русское средневековье приобретало порой стихийный массовый характер, так что церковной и светской власти приходилось принимать против него ряд запретительных мер. Ни в коем случае нельзя считать, чтобы паломники выходили исключительно из «низов» общества; главарями «каличьих дружин» часто бывали представители высших правящих классов как светских, так и церковных. Таковыми были например почти все знаменитые русские паломники, оставившие свои рукописные путевые записки, так наз. «схождения», как игумен Даниил [ок. 1118], Добрыня Ядрейкович [ок. 1200] — будущий новгородский архиепископ Антоний, Григорий Калека [1321—1323] — также будущий новгородский архиепископ, монах Стефан Новгородец [1350] — по происхождению несомненно богатый новгородский боярин и др. Эти паломники ходили со своей большой дружиной, имели большие средства для оплаты панихид и молебнов, пользовались за плату услугами «вожа» — проводника. Дошедшая до нас былина — Д. с. «о сорока каликах со каликою» дает прекрасное изображение старинного каличьего быта; она ярко изображает организацию паломничьей дружины, каличьего круга, подробно описывает каличьую одежду, указывает на существование специального своего каличьего суда над провинившимися, говорит об обетах и подробно отображает понятия и быт каличьей дружины. Эта былина, как и ряд других, говорящих о каликах или «старчицах-пилигримцах», изображает калик поющими религиозные, в частности византийские «еленинские», т. е. «эллинские», песни или стихи. В историческом своем развитии Д. с., созданные старинных калик, как видим, часто принадлежавших к высшим, владевшим книжным (средневековым, церковным) образованием классам, стали достоянием гл. обр. профессиональных певцов-нищих, большею частью слепцов, и само слово «калика» (от названия паломничьей обуви — *caligae*) омыслилось, согласно новой среде певцов, — «калейкой переходжим». На Украине певцы Д. с. получили под влиянием магдебургского права

форму «цеховых» артельных объединений. Такие общины — «гурты» — нищих-певцов еще до недавнего времени имели до деталей разработанную форму своего устава, общественную кассу, выборных управляющих лиц, сохраняли преемственность ремесла, особые правила и ритуал приема новых членов, обладали наличием учителей-мастеров и их учеников, особыми формами обучения ремеслу и испытаний, делением между певцами территориальных районов и т. д. Украинские и белорусские певцы обычно поют свои Д. с. под аккомпанимент лиры и иногда бандуры, у русских певцов Д. с. музыкальный аккомпанимент редок, но тем более интересны сведения о наличии таких фактов. Но помимо профессиональных певцов-нищих у русского населения Д. с. входят в обычный репертуар крестьянства, гл. обр., стариков и старух, в частности сказителей былин. В большом употреблении Д. с. у старообрядцев и сектантов.

В отношении географического распространения не все Д. с. имеют одни и те же районы своего бытования. Есть Д. с. одинаково известные и у русского, и у украинского, и у белорусского населения. Но и чисто русские Д. с. распространены неодинаково: одни известны лишь на русском севере, другие только в центральных русских районах, третьи лишь в южных. Есть Д. с., известные только на Украине или только в Белоруссии. Д. с. делятся на две основных группы: эпические и лирические. Середину между ними в значительной степени занимают Д. с. лирико-эпические, больше принадлежащие ко второй группе. Это формальное деление вместе с тем в значительной степени является и хронологическим. Эпические Д. с. в большой своей части, судя по всему, являются более древними по времени, Д. с. лирические — более новыми (главным образом XVII—XVIII вв.) и находятся под воздействием особых факторов русской лит.-эп. жизни этой поздней эпохи. Однако для обеих разновидностей Д. с. несомненна зависимость их от книжных источников. В этом жанре русского фольклора больше чем в каком-нибудь другом сказалось воздействие книжности на устное творчество. Почти для всех Д. с. определен если не непосредственный, то во всяком случае родственник, книжный его источник. Вместе с тем нет почти ни одного Д. с., рабски следующего своему книжному источнику. Это лишь свидетельствует о том, что Д. с. — несомненный продукт поэтического творчества, не только облекшего заимствованную тему или сюжет в своеобразную стихотворную форму, но и часто очень существенно преобразившего свой оригинал. Книжным источником духовного стиха явилось «священное писание» — Евангелие и Библия — и огромное большинство апокрифов (см.), широко распространенных в древней Руси, жития святых (см.), устные легенды, правоучительные повести, «чудеса» — вообще почти все виды огромной

переводной и оригинальной средневековой христианской легенды. Это и вполне понятно, если принять во внимание религиозно-церковный характер почти всей средневековой русской письменности и образованности. Не раз отмечалось исследователями воздействие на те или другие мотивы или детали Д. с. иконописного изобразительного искусства (в Д. с. об Егории «руки, ноги в золоте», о Дмитрии Солунском и Мамае, о Параскеве-Пятнице, о Страшном суде и др.). Так обр. Д. с. представляют в полном смысле религиозный эпос и лирику русского средневековья и самым своим существованием представляют близкую аналогию духовным песням средневековья Византии и Западной Европы.

Несмотря на значительное количество сделанных записей и на довольно обширную научную лит-ру о Д. с., они еще не получили вполне точного хронологического приурочения. Еще менее разработана их социологическая интерпретация, виной чему, помимо общей трудности проблемы из-за «текучести» устных произведений и неизбежных для них в течение веков «наслоений» и «приспособлений», является несомненно и недостаточное внимание прежних исследователей к этому вопросу. Однако можно смело сказать, что Д. с., взятые в целом, отнюдь не однородны по своей социальной сущности; иной раз и различные вариации одного и того же стиха могут выражать собою различную социальную устремленность и иметь различную социально-экономическую обусловленность, тем более, что каждый Д. с. мог создаваться в одной социальной среде известной эпохи и быть перенесенным в позднюю эпоху в другую социальную среду и сознательно или бессознательно ассимилироваться с ней. Популярный когда-то романтико-мифологический и славянофильско-народнический взгляд, что все Д. с. — создание и выражение «народного» (разумей, простонародного или крестьянского) мирозерцания — абсолютно неверен. Уже тот факт, что Д. с. стоят в тесной зависимости от средневековой книжной литературы, говорит за то, что большинство Д. с. создано в среде образованного общества, к каковому отнюдь не могли быть отнесены низшие классы, тем более крестьянство, в подавляющей своей части находившееся не только вне образованности, хотя бы и церковно-средневековой, но даже вне элементарной грамотности. В некоторых Д. с. можно и сейчас, несмотря на указанную малую научную разработанность проблемы и на позднейшее «окрестяние» фольклора, распознать подлинный социальный характер и устремленность, лежащие в их основе.

Одним из самых древних эпических Д. с. является знаменитый Д. с. о Голубиной книге, заключающий вопросы царя Володотмана Волотомановича и ответы царя Давыда Иосеевича, вычитанные им из выпавшей с тучи на землю огромной — в длину сорока сажень, в ширину двадцать сажень — голубиной («Глубины» — мудрости) книги.

Вопросы и ответы касаются происхождения мира и его явлений и главных на земле предметов (какой предмет всем предметам «отец» или «мать»), живых существ и святых. Источниками средневековой мудрости, выраженной в этом Д. с., были апокрифы: «Беседа трех святителей», «От скольких частей создан был Адам», «Вопросы Иоанна Богослова на горе Фаворской». Социальные представления достаточно четко выразились хотя бы в ответах на вопросы о создании сословий («Зачадились цари со царями от честной главы от Адамовой, зачадились князья со боярами от честных мощей от Адамовых, завелось крестьянство православное от того колена от Адамова»). Конец стиха излагает в символических образах битву между Правдой и Кривдой и победу последней («Нонечь Кривда Правду приобидила, пошла Правда на вышние небеса, а Кривда осталась на сырой земле — она пала нам на ретиво сердце»). Упоминание в некоторых вариантах Д. с. о победе Кривды над Правдой — «при последнем будет при времени, при восьмой будет тысячи» — дает возможность видеть отражение в Д. с. пессимистических настроений, свойственных периоду ок. 1492, когда оканчивались апокалиптические 7 000 лет от сотворения мира и ожидался «Страшный суд». Здесь отразилась социально-политическая борьба, обостренная в псковско-новгородском крае, в период падения независимости Новгорода и Пскова. За сложение стиха именно в этом крае есть ряд дальнейших данных в самом стихе.

Большой популярностью пользовался эпический духовный стих об Егории Храбром. Известны два сюжета об этом «святом воине», получившем в обработке духовного стиха довольно много общих черт с образом былинного богатыря; один, так наз. Д. с. большой об Егории, говорит о муках, которым подверг его злой царь Деклианище, и о чудесном выходе Егория из глубокого погребца и поездке его по «святой Руси» с книгой Евангелия в руках, с целью устроения Руси и утверждения в ней «святой веры». Если сюжет мучений Егория целиком восходит к апокрифу на эту же тему, то всю вторую часть о подвигах Егория на Руси мы склонны объяснить как некогда самостоятельно существовавшую песню-былину о насаждении на Руси православия вел. князем Георгием-Ярославом, сыном Владимира. Второй стих, об избавлении Егорием Храбрым девицы от змея, восходит к книжной легенде «о суде Георгия со змеем». К этому же типу змеборческих легенд относится также популярный и приобравший чисто былинную форму Д. с. о Федоре Тироне, избавляющем от змея свою мать; источником и этого стиха было апокрифическое сказание о св. Федоре Тироне. Д. с. о третьем святом воине, Дмитрии Солунском, восходя к соответствующему книжному сказанию о нем, получил чисто русское историческое и бытовое приурочение: Дмитрий Солунский поражает не царя Колойна,

а татарского царя Мамаю и избавляет от плена двух русских полонянок. Темой Д. с. об Анике-воине служит битва Аники-воина со смертью, источником чего было зашедшее к нам с Запада не ранее XVI века «Прение живота со смертью», само же имя Аники объясняется из византийских сказаний и песен о греческом эпическом герое Дигенисе Акрите, непобедимом (akritos — непобедимый): эпитет этот был как имя. Из других эпических Д. с. укажем на Д. с. о Николае Чудотворце и спасенном им Агриковом сыне Василии (источник — «чудеса» Николая). Эти старшие эпические Д. с. и по своей тематике, и по сюжету, и по доминирующим образам стоят в тесной связи с героическими воинскими былинами и, всего вероятнее, были продуктом творчества тех же высших классов, которыми создавались такие былины (см. «Былины»).

Иное дело — ряд других стихов. Чрезвычайно распространенный Д. с. об Алексее-человеке божием сложился в XVII в.; в основе его лежит «житие» этого святого. Покровительство царя Алексея Михайловича, оказывавшееся своим, живущим при дворце, «верховым нищим» (в противовес к жестоко преследовавшимся им скomorхам), возможно дало особый толчок к воспеванию «святого» — царского патрона, кстати говоря, по житию и стиху, в качестве неузнанного нищего проживавшего по милости своего отца — царя — при его доме. Этот стих уже явно отображает психоидеологию «нищей братии». В этом же разрезе можно осознать и другие два популярных среди нищих-певцов Д. с. — «О Лазаре» и «Вознесении Господнем». «Петь Лазаря» стало синонимом пения нищими Д. с. и испрашивания ими милостыни. В основу Д. с. о Лазаре легла соответствующая евангельская притча; однако автор стиха дополнил ее мотивами о милостивой и немилостивой смерти (ср. на эту тему Д. с. о расставании души с телом) и осложнил драматизм притчи, превратив богача и бедняка в родных братьев. В Д. с. между прочим затрагиваются средневековые представления привилегированных классов, что средством спасения души является милостыня, вклады в монастыри на помин души («Мне есть чем, богатому, в рай превзойти, мне есть чем, богатому, душу спасти: много у богатого именья-житья, хлеба и соли, злата и сребра»; бедняку, наоборот, «нечем в рай превзойти, нечем в убожестве душу спасти»). Стих о «Христовом вознесении» говорит о том, как Христос перед своим вознесением хотел оставить нищей братии гору золотую, но Иван Богослов этому воспротивился, так как привилегированные классы овладеют этим богатством и нищих к нему не допустят («Знают гору князи и бояра, знают гору пастыри и власти, знают гору торговые гости — отоймут у них гору золотую, но себе они гору разделат, по князьям гору разверстают, да нищую братию не допустят»). Иван Златоуст советует Христу дать вместо золотой горы свое —

христово имя, которым они будут собирать милостыню. За это Христос дает Ивану «уста золотые». Недавно было высказано интересное мнение (В. Ф. Ржига) о сложении этого Д. с. в XVI в., в связи с идейной и социальной борьбой вокруг вопроса о монастырских имуществах как достойных нищих, когда «были налицо все реальные исторические данные для мотива о золотой горе, предназначенной нищим, сделавшейся предметом общей борьбы и нищим недоставшейся».

Особый разряд составляют многочисленные стихи лиро-эпического характера на темы «О страшном суде», «Грешной душе», «О расставании души с телом», «О милостивой аллахиве жене» и пр. Некоторые из них довольно почтенной древности, напр. Д. с. «О покаянии земле» ставят не без основания в связь с известной ересью строгильников XIV века, духовный стих «Плач Адама» зафиксирован в одной рукописи еще XV века с весьма характерной пометкой — «Стих — старина за пивом».

Но расцвет лиро-эпических и, гл. обр., лирических стихов падает на XVII и позднейшие века в связи с развитием старообрядчества и сектантства. По форме своей эти Д. с. стоят в связи с расцветшей у нас под влиянием юго-западной лит-ры «вишневой» поэзией и носят характерные названия «псалм» и «кантов». Эти Д. с., наряду с устной традицией, широко распространены были уже в XVII в. в рукописных тетрадках и даже целых сборниках.

Большое количество старообрядческих (разных толков, в частности неговцев, странников-морельщиков и др.) стихов касается тем о пришествии антихриста и кончине мира, о соблазнах мира и бегстве для спасения в «пустыню» с восхвалением пустынного жительства, благодетельного значения смерти, призывом к ней (в частности, в некоторых сектах в виде самосожжения). Особую группу старообрядческих Д. с. занимают стихи с историческим содержанием из жизни старообрядчества и его толков: об осаде Соловецкого монастыря, о разорении скитов, о преследовании старообрядцев, об отдельных старообрядческих учителях (напр. об Андрее Денисове и др.), об идеях, служивших предметом раздора между отдельными толками (напр. вопрос о браке и безбрачии). Целый цикл старообрядческих духовных стихов имеет сатирический обличительный характер: обличение недостатков жизни, обычаев, гражданских порядков и всякого рода «новшества» господствовавшей церкви, а также обличение недостатков старообрядческой бытовой жизни. Наконец имеются многочисленные Д. с. на религиозно-исторические и нравоучительные темы: о наказании, молитве, загробном мире и пр.

Большим запасом религиозных песен, стихов, «роспевцев» владеют русские мистические секты (хлысты, «люди божьи», «Новый Израиль», скопцы и мн. другие). Песни эти далеко еще не собраны во всей

полноте. Многие из них имеют характер импровизации, а поэтому варианты сектантских стихов часто сильно отличаются друг от друга и по содержанию и по форме. Многие из этих Д. с. говорят о различных деятелях сектантства («христах», «богородицах», «архангелах», «пророках», «святых» и других чинах сектантской иерархии), об их судьбах, гонениях, заключениях, «страдах», молитвенных обращениях сектантов к своим «бабушкам» и «матушкам» и пр. Немало стихов посвящено аллегорическим изображениям сектантской церкви в образе сада с древами кипарисными, с находящимися в нем реками, горами, с населяющими его птицами, в образе корабля, плывущего по морю житейскому, и пр. Другие сектантские песни касаются общих религиозных и нравственных тем, в частности умерщвления плоти, отношений между сектантами и несектантским «миром», призыва к терпению и пр. Особый интерес представляют сектантские песни, соединенные с обрядовым культом, с радениями (тоска по радению и призыв на него, радельные молитвы, изображения радения, изречение судьбы и пр.). При новой записи этих сектантских песен должно быть обращено особое внимание на точное и объективно-научное описание радения и всех его моментов; это тем более необходимо, что в бывших до сего времени печатных сведениях о сектантах слишком много имеется данных неточных, часто тенденциозно изложенных, особенно в сведениях, доставленных православными миссионерами и старой судебной и полицейской властью. Интересны наблюдения над экзальтирующим воздействием сектантских Д. с. на участников радения (ср. сектантское выражение «Песенка — к богу лесенка»).

О западных Д. с. — см. «*Легенды*».

Библиография: Материалы: Бессонов П., Калины переконие. Сборник стихов I—VI вв., СПб., 1881 — 1874; Варенцов, Сборник русских духовных стихов, СПб., 1880; Лядский В., Стихи духовные, СПб., 1912; Рождественский и Успенский М., Песни русских сектантов-мистиков, СПб., 1912; Бонч-Бруевич В. Д., Материалы к изучению русского сектантства, раскола, СПб., в. I—IV, в. VII, СПб., 1909—1918. О певцах духовных стихов, каленях, слепцах: Веселовский А., Каленя переконие и богомилские странники, «Вестник Европы», 1872, IV; Максимов, Бродячая Русь Христа-рады, СПб., 1877 (или в Собр. сочин., т. V, ч. 1); Сперанский М. Н., Южно-русская песня и ее современные посылки, «Сб. Ист.-фил. об-ва при Институте Безбородки в Нежине», т. V, Киев, 1904; Его же, Духовные стихи из Курской губ., «Этногр. обозр.», кн. 2. Исследования: Библиографический обзор исследований см. в книге Адриановой В. П., Житие Алексея-человека божия в древнерусской литературе и народной словесности, П., 1917; Кирьячников А. И., Духовные стихи, в «История русской словесности» А. Галахова, т. I, М., 1894; Сперанский М. Н., Русская устная словесность, М., 1917.

Борис Соколов

ДУЧИЧ Иован [Дучић, 1876 —] — современный сербский поэт. Интересен как основоположник югославянского символизма, являющегося запоздалым отражением французского. Дучич вырос в своих стихах, отличающихся утонченной отделкой, «незнакомую даму» (верленовская «femme inconnue»), платоническую восточную любовь (севдах), эпоху императора Душана («Царские

сонеты»). В этом отношении Дучич является типичным декадентом.

Библиография: I. В настоящее время издается полное собр. сочин. Д. — 8 томов: т. I — Песни солда (ранее «Стихи», Мостар, 1901), т. II — Песни любви и смерти (ранее «Стихи», Белград, 1908), т. III — Славянские легенды, т. IV — Города и химеры, т. V — Эссеи, т. VI — Книжки Радована, т. VII — Профана вешица и т. VIII — Царские сонеты.

П. Skerpeth Joban, Историја нове ерпске књижевности, Белград, 1921; Скерп неци и књиге, Белград, 1921—1924; Prohaska D., Srbocharvatska literatura, Prag., 1928.

ДЫГАСИНСКИЙ Адольф [Dygasiński, 1839 — 1902] — польский писатель, выдающийся представитель художественного реализма, участник восстания 1863. В своих произведениях Д. рисует быт крестьянства, увлекаясь идеей непосредственной, близкой к природе жизни. Главной его темой однако является изображение психической жизни животного мира — собак, волков, зайцев, голубей. Психология животных, по выражению одного польского критика, им «омужичивалась». Д. известен также как автор целого ряда педагогических работ, публицистических статей и как переводчик Макса Мюллера, Смайльса, Сеньобоса, Милля, Уитнея и др.

Библиография: Основные произведения: Nowelle, 1884; Z ogniw Zycia, 1886; Beldonek, 1888; Z zagonu i bruka, 1889; Kradcowy, 1889; Wyuczaszny mlunowski, 1889; Corzalka, 1890; Pan Jendrzei Piszczalski, 1890; Z pol i lasow, 1890; Na Zlamane karku, 1893; As, 1896; Piolo, 1898; Zlamane zycie, 1898; Margiel Margielka, 1901; Zabzdza wodna, 1901; Gody, zycie, 1902; Na wodzie, 1907.

ДЫМОВ Осип (псевдоним Осипа Исидоровича Перельмана) [1878—] — беллетрист и драматург. Выдвинулся Д. как юморист-фельетонист (псевдоним «Канн»). В рассказах Д., импрессионистических миниатюрах, — обрывочные эпизоды, недоговоренные слова и фразы, мелькание причудливых настроений, клочков переживаний. Характерный предмет изображения Д. — флирт столичных жуиров обоего пола, рафинированные (преимущественно любовные) переживания пресыщенного буржуа, его капризные и болезненные чувства. Банальные пантеистические рассуждения, дешевый скептицизм, модная «мистическая дымка», таинственные намеки на нездешние голоса, при отсутствии подлинного мистицизма символистов, — все это составляет скудную идеологическую нагрузку рассказов Д. Пустяковые темы он, по выражению А. Белого, «облекал в величолепие символических риз». Его рассказы написаны «музыкальным» яз., с обилием неожиданных сравнений, эффектных словесных комбинаций, густо насыщены образностью, красочностью описаний. Однако импрессионистическая изысканность его стилистики часто переходит в вычурность, манерность. Драммы Д. — бытовые картины, перемежающиеся претенциозными рассуждениями, или мелодраматические сцены с абстрактными персонажами (потугами на декадентство). Д. в 1910-х гг. пользовался широкой популярностью у буржуазно-мещанского читателя. После Октябрьской революции Д. эмигрировал.

Библиография: I. Солдатов, СПб., 1905; Рогов крови, Драма, журн. «Театр и искусство», 1905; Содружество, СПб., 1908; Земля цветет, СПб., 1908; Слушай, Израиль! Драма

СПБ., 1908; Но. Трагедия каждого дня, СПБ., 1908; Рассказы, СПБ., 1910, кн. 1; Веселая печаль, Юмористические рассказы, СПБ., 1911; Томление души, Роман, альм., «Шиповник», 1912, кн. 17; Вечный странник, Драма, СПБ., 1913; Преступление девушки, М., 1917 и др. Автобиографические сведения см. у Ф и д е р а Ф. Ф., Первые литературные шаги, М., 1911.

П. Рефевизи: Петровская Н., в сб. «Переваль», 1907, № 4, я в «Весах», 1908, № 1; Чуковский К., От Чехова до наших дней, СПБ., 1908; Гершензон М., в «Британском обозрении», 1908, № 1; Гофман В., в «Русской мысли», 1908, № 4; Крайхфельд, в «Современном мире», 1912, № 4 (о сборнике «Земля цветет»). Б. М.

ДЬЯВОЛ — см. «Сатана».

ДЭВИС У. Г. [William Henry Davies, 1870 —] — английский поэт и романист; в детстве убежал в Америку, был бродягой, нищим, ковбоем, батраком, дровосеком и т. д. Будучи разносчиком, Д. напечатал листок со своими стихами, не имевший никакого успеха, как и последующие произведения — союеты, стихотворения, рассказы, комедии и трагедии. Первую свою книгу стихотворений — «Душа разрушителя» — Д. издал за собственный счет в 1906. С этой книги начинается его лит-ый успех. Д. — тонкий художник природы, но мотивы природы часто перерастают у Д. в мотивы мешанской ограниченности и примиренности с окружающим. Лучшие сборники стихов Д.: «Поэмы о природе» [1908], «Песни радости» [1911], «Песнь жизни» [1920]. Д. написано также несколько автобиографических книг: «Автобиография сверхбродяги» [1908], «Нищие» [1909], «Путешествие поэта» [1918], «Искренний путешественник» [1912], «Последние дни» [1925].

Представляя в своих ранних произведениях психологию люмпенпролетариата, Дэвис в своих позднейших вещах («Песнь жизни», «Последние дни») выражает идеологию консервативно настроенных слоев мелкой буржуазии.

Библиография: I. Русские переводы Дэвиса: На задворках жизни («Автобиография сверхбродяги»), перев. Л. Слонимской, М.—Л., 1927 («Новости иностр. лит-ры»).

II. The Advance of English Poetry in the Twentieth Century by W. L. Phelps, L., 1910. О. Д.

ДЮАМЕЛЬ Жорж [Georges Duhamel, 1884 —] — современный французский писатель. Получил специальное медицинское образование. В 1906 принял участие в создании артели молодых поэтов и художников «Abbaye» («Аббатство» — см.); через несколько месяцев сделался одним из руководителей и виднейшим критиком выделившейся из среды «аббейстов» литературной группы у н а н и м и с т о в (см.), звавших «ближе к жизни», восставших против книжности, «искусственности», натурализма и символизма. В 1907 Д. дебютировал книжкой стихов — «Des Légendes, des Batailles» (О легендах, о битвах).

Своему положению в лит-ре Д. обязан не своим малосценичным пьесам и не стихам, в к-рых он, продолжая устремления К л о д е л я (см.), старается дать лиризм «в чистом виде» — «освобожденным» от версификационных достижений. Достижения Д. — в области художественной прозы. Первую серию его прозаических вещей образуют «свидетельства» о войне 1914—1918, в к-рой он участвовал в качестве военного врача: «Vie des Martyrs» (Жизнь мучеников, 1917), напечатана

под псевдонимом Дени Тэвенен, «Civilisation» (Цивилизация, 1918) — получившая Гонкуровскую премию, «Sept dernières plaies» (Семь последних язв, 1928). Эти книги — эпопея лазарета; они проникнуты печалью и чувством жертвам войны, возмущением и сочувствием, вызванными сознанием, что помешать организованному истреблению людей невозможно. Центральной группой прозаических произведений Д., в которой он выступает как вполне сложившийся художник, являются повести о Салавене («Confession de Minuit» — «Полуночная исповедь», 1920; «Deux Hommes» — «Двое», 1924; «Journal de Salavin» — «Дневник Салавена», 1926; «Le club de Lyonnais» — «Клуб на улице де Лионне», 1929), сборник новелл «Hommes abandonnés» (Покинутые люди, 1921) и повесть «Les Plaisirs et les Jeux» (Игры и утехы, 1922). Перед нами совершенно органически развивающаяся художественная проза, своим лирическим окрашенным импрессионизмом примыкающая к манере письма Ш.-Л. Филиппа, утонченным анализом близкая прозе Пруста и Ж. Ромэна и связанная с прозой Достоевского стремлением взамен «линейной латинской психологии» французской литературы дать полную противоречий, подлинную внутреннюю жизнь человека. О Достоевском заставляет вспомнить и центральный персонаж прозы Дюамеля — конторщик Луи Салавен — образ современного европейского «человека из подполья». Но как, бичуя «цивилизацию» милитаристов — творцов «великой войны», он до конца остается пассивным пессимистом, так и изображая разрушительное давление капиталистического общественного строя на личность маленького человека, Д. не верит, чтобы и этой «жертве цивилизации» можно было помочь. К Салавену, оказывается, нужно относиться как к «геометрическому месту» всей человеческой сущности, взятому «вне времени и пространства»; существование Салавена не следует связывать с условиями капиталистической социальной системы; Салавен просто — человек с большой психикой. Социальная категория подмывает биологической. Неустанная защита прав личности и пассивность, боязнь действия; пессимизм и склонность успокаивать, утешать; боязнь толпы («Покинутые люди») и идеализация семейного очага, дружбы («Les Plaisirs et les Jeux» — «Игры и утехы», стихи); возмущение перед войной и страх перед революцией — все это характеризует Д. как писателя современной французской среднебуржуазной интеллигенции, в психологии которой гуманность сочетается с консервативностью. В связи с этими особенностями социальной психологии следует рассматривать и характерное для художественной манеры Д. стремление к ясности, спокойствию, уравновешенности — стремление, верным которому писатель старается быть тем больше, чем неуравновешенней его герой Салавен. Только в связи с классовой природой творчества

Д. можно рассматривать и его философско-моралистские выступления, которые привлекли во Франции большое внимание, захватили большую аудиторию и непосредственным поводом для которых послужили военные бедствия 1914 — 1918 («Possession du Monde» — «Обладание миром», 1919; «Entretiens dans le tumulte» — «Разговоры в суетолоке», 1919). Основным в проповеди Д. является утверждение примата духовного над материальным, сочетающееся с недоброжелательным отношением к современной технической цивилизации и в конечном счете определяющееся психологией тех слоев средней буржуазии, которые отеснены назад крупной финансово-промышленной буржуазией и сравнительно в незначительной степени участвуют в овладении материальными благами. Духовные блага (познавание людей, любовь, дружба, мечты) — единственно реальные для Дюамеля. Каждый может, обратившись к ним, овладеть ими, прити к «обладанию миром» («Possession du Monde» — рецепт уничтожения «салавеннизма»). Бедным и голодным, эксплуатируемым рабочим и опалевшим от жадности дельцам рекомендуется «жить в мечте», сделать из «культы мечты» род религии; только так могут быть обеспечены спокойствие, счастье. Классовый характер этой проповеди совершенно ясен. Еще отчетливее становится он, когда «философ» выступает с призывом защитить «нашу древнюю цивилизацию» от варварских орд, будто бы надвигающихся из колониальных стран («Entretien sur l'esprit européen» — «Беседа о духе Европы», 1928). Классовый инстинкт самосохранения заставляет даже этого чуждого буржуазной агрессивности художника переходить в маскируемое наступление.

В 1927 Д. вместе с Дюртеном (см.) посетил СССР. Об этой поездке Д. очень подробно рассказал в книге «Voyage à Moscou» (Путешествие в Москву, 1927), к-рая была встречена во Франции с большим вниманием, как объективное сообщение о СССР человека незаинтересованного. Конечно социализм для него — нечто неосуществимое (ссылка на «древний собственнический инстинкт»), но он признает «право русского народа устранять свою жизнь по своему желанию» (ведь и во Франции была своя революция 1789); особенно интересуюсь положением и настроениями советской интеллигенции, Д. приходит к заключению, что эта интеллигенция охвачена «советским патриотизмом» (так он определяет ее стремление сотрудничать с пролетариатом); наконец он настойчиво предостерегает Запад против новой интервенции, к-рая может подготовить гибельное для него столкновение с азиатским миром. К этой мысли Д. возвращается и в «Беседе о духе Европы», где советует «принять Советскую Россию в европейскую семью», — сделать из нее буфер между Европой и волнующейся Азией.

Библиография: I. Проза. Дюамель кроме указанных в тексте: L'Homme en tête, 1909; Selon ma loi, 1910; Compagnons, 1912; Élégiés, 1920. Театральн. пьесы: La Lumière, 1911; Dans l'Ombre des Statues, 1912; Le Combat, 1913; L'appoint et Populaire, 1919; L'Œuvre des Athlètes, 1920; Journée des Ayeux, 1924; Quand vous voudrez, 1924. Художественная проза: Confession de Minuit, 1920; Prince Jaffar, 1924; La Pierre d'Horeb, 1926; La Nuit d'Orange, 1927. Критич. и лит.-теоретические работы: Propos critiques, 1912; Les Poètes et la Poésie, 1913; Paul Claudel, 1913; Notes sur la technique poétique (сотрудничество с Ш. Визранком), 1920; Essai sur le Théâtre, Essai sur le Roman, 1925; Guerre et Littérature, 1920. Размышления, опыты, очерки: La Musique libératrice, 1921; Délivrances, 1925; Lettres au Patagon, 1926; Lettres d'Australie, Suite Hollandaise и др. На русском яз. перев.: стихи в перев. О. Мандельштама, А. Эфроса, «Современный Запад», №№ 3 и 1(5); из худож. прозы — все, кроме La nuit d'Orange (Прозовая ночь); Le club de Lyonais, Sept dernières plaies, над. под загл. Рассказы доктора Коуэра, «ЗИФ», 1929 (один расск. выпущен); из всех перев.: Письма и паталогич. из лит.-теоретич. работ: Заметки о поэтик. технике.

II. Durtain L., Georges Duhamel, P., 1920; Santelli C., Georges Duhamel, P., 1925; Thérié A., Georges Duhamel ou l'intelligence du cœur, P., 1925; Écrivains et poètes d'aujourd'hui, Georges Duhamel, P., 1927; Ону А., Georges Duhamel, l'homme et l'œuvre, P., 1927; Massis H., Jugements, p. 155; Dubeek L., Les chefs de file de la jeune génération; Frank W., Georges Duhamel, «The Saturday Review», 1928; Augués parse A., Georges Duhamel, «Mondes», 1929; Фрид Я., Дюамель, «Печать и революция», 1928, № 7; Песне Б., Открытая буржуазного пафосиста, «Революция и культура», 1928; Фрид Я., Мисслонер призывает к оружию, «Новый мир», 1929, № 3; Дюк К., Неороман во Франции, «Новый мир», 1928, 8—9. Я. Фрид.

ДЮ БЕЛЛЭ Иоахим [Joachim Du Bellay, 1525 — 1560] — один из выдающихся поэтов XVI в., ближайший друг Ронсара главного руководителя поэтической группировки «Плеяда» (см.). Принадлежал к католическому духовенству и занимал очень высокие посты. После встречи с Ронсаром отказался от церковной карьеры и всецело отдался поэзии. Ему принадлежит трактат «La défense et l'illustration de la langue française», полный впоследствии положениями из предисловия Д. к его сборнику «L'Olive». В этом трактате и были развиты основные теоретические положения новой группы писателей. Хотя основные эстетические принципы этого направления и приписываются Ронсару, но Д. считается главным полемистом «Плеяды» и одним из реформаторов французского языка и поэзии. Д. — враг слащаво-любовного рифмоплетства придворных поэтов. В полемической части «Défense» он объявляет войну всей средневековой поэзии, нападая на слепых подражателей античным поэтам, злоупотребляющих латынью. Он высказывается за серьезное изучение образцов классической лит-ры и приближение французской поэзии к простоте народного творчества. Но эти тенденции к «народности» не получили развития вследствие придворно-аристократического характера творчества «Плеяды». Тем стимулам, которые могла дать французской поэзии народная жизнь, а не дворянская верхушка и крупная буржуазия, были, естественно, предпочтены книжные, главным образом итальянские влияния. Это влияние и сказалось в сильной степени на трактате Д. Существует даже указание на заимствование всей полемической части «Défense» из итальянского источника. Как поэт Д. подражал Петрарке, главные темы своего сборника «L'Olive» он заимствовал у итальянских поэтов. Сам Д. долго жил в Италии и написал там лучшую свою поэму «Antiquités de

Rome» и стихи «Les Regrets», особенно характерные для его интимной лирики. Д. много способствовал обогащению французского лит-ого языка и созданию таких новых жанров, как ода, элегия, эпюэма. Ему принадлежит также первая по времени французская сатира против придворных поэтов «Le poète courtisan».

Творчество Д. как поэта зачастую находится в полном противоречии с его теориями. Приверженец «объективной» поэзии, он наиболее субъективный поэт всей группы; вставая против латыни и подражательства, он оставил два тома латинских стихов и много подражал иностранным образцам. Эти противоречия, как уже указано, свойственны всей «Плеяде» в целом.

Библиография: L'Olive, Recueil de poésies; Divers poèmes; Les amours; Antiquités; Regrets; Jeux rustiques; La défense et l'illustration de la langue française, choix, notice biographique et bibliographique par A. S é c h é, 1908; Divers jeux rustiques et autres œuvres politiques, publ. sur l'édition originale de 1558 et augm. des lettres de l'auteur avec notice de G. Colletet, bibliographie et notes par A. van Bever, 1912; Œuvres poétiques, 5 vv., publ. par H. Chamard, 1919 — 1923 (Société des Textes Français Modernes); Divers jeux rustiques, éd. crit., publ. par H. Chamard, 1923. Л. 3.

ДЮБУА Альберт [Albert Du Bois, 1872 —] — бельгийский писатель, принадлежавший к школе исторических романистов, черпавший сюжеты из античной жизни. Эстет, с большим тяготением к мистицизму. В своих романах «Левконоя» (Leucopeé) и «Под вишневыми лаврами» (Sous les lauriers roses) стремится передать рафинированные переживания девушки античной эпохи. Д. более известен драматическими произведениями: из «Цикла двенадцати гениев» (Le cycle des douze génies) — вышел в 1911 — «Herodienne» имел значительный успех на сцене парижской «Comédie Française». Творчество Дюбуа — типичный образец дворянской идеологии, потерявшей реальную почву и вследствие того идеализирующей классику.

Библиография: H. Liebrecht, Histoire de la littérature belge, 1910; Gaucher Maurice, Histoire des lettres françaises de Belgique, Brux., 1922; Braunschwig M., La littérature française contemporaine, 1929. Л.

ДЮБУА Уильям Эдуард Бурхардт [William Edward Burghardt Du Bois, 1868 —] — американский писатель, публицист и общественный деятель, профессор экономики и истории. Мулат по происхождению, Д. с ранних лет вошел в движение радикальной негритянской интеллигенции; за агитацию в пользу экономического и политического равенства черных и белых его изгнали из университета Атланты. Д. был одним из организаторов «Национальной ассоциации для развития цветного народа», ее бессменным председателем и редактором радикального негритянского органа «Кризис» (Crisis). Член социалистической партии, Д. примыкает к ее наиболее реформистскому крылу; во время войны дискредитировал себя, обратившись в «Кризисе» [1917] с призывом поддерживать Америку в войне с Германией (позднее Д. признал свою ошибку). После Букера Вашингтона, надолго задержавшего развитие американских негров своей проповедью сотрудничества с белыми во что бы то

ни стало, Д. — наиболее образованный негритянский лидер. Он занимает также совершенно исключительное место в негритянской культуре и искусстве: его книга «Души черного народа» (The Souls of the Black Folk, 1905) открывает для Америки негритянскую расу как имеющую свое искусство, музыку и лит-ру. Одновременно Д. резко выступил против расового неравенства. «„Души черного народа“, — пишет Клод Мак Кей в книге „Негры в Америке“, — эта интимная хроника несправедливостей, — поставили Д. во главе негритянской интеллигенции».

Опубликовав [1909] исследование о деятеле освобождения негров «Джон Браун» (John Brown), затем [1911] роман «Серебряное руно» (The Quest of the Silver Fleece), Дюбуа положил основание негритянской прозе на английском языке. «Серебряное руно» — роман о негритянской трудовой интеллигенции, отказывающейся от преимуществ «белого» общества для работы над просвещением своей угнетенной расы. Эти мотивы получили свое дальнейшее развитие у других негритянских прозаиков: У. Уайта, Д. Фоссет, Ж. Тумера. В «Темном потоке» (Darkwater, 1920) Д. объединил свои очерки, наброски и статьи о быте и культуре чернокожих; художественная ценность этих книг настолько велика, что, по мнению Д. М. Мэнли и Э. Риккерт («Contemporary American Literature» by John M. Manly and E. Rickert), Д. вошел в лит-ру гл. обр. как автор «Темного потока».

Последний роман Дюбуа «Темная принцесса» (Dark Princess, 1928) менее значителен, чем «Серебряное руно»; художественные, реалистические картины быта чернокожих заменены здесь романтической историей любви американского негра к индусской принцессе. Этот поворот Д. от реализма к романтизму стоит в несомненной связи с усилением консервативных элементов в его идеологии и с вытеснением представляемой им группы негритянской интеллигенции более решительными, в том числе и коммунистическими, слоями. На русск. яз. переведено «Серебряное руно» (изд-во «Сетель», 1925).

Библиография: H. Мак Кей Клод, Негры в Америке, М. — Л., 1923; The Negro Intellectual, by Alain Locke, ст. в «New-York Herald Tribune Books», may 1928.

ДЮ КАН Максим [Maxime Du Camp, 1822 — 1894] — французский поэт, романист и публицист, бывший долгое время близким другом Флобера. Участник похода Гарибальди. В своих «Chants modernes» (Новые песни, 1855) является ярким сторонником урбанизма и культы естествознания. Впоследствии перешел в лагерь реакции и написал «Convulsions de Paris» — памфлет против Коммуны и коммунаров, вызвавший возмущение в передовых кругах. В 1880 Д. избран членом Французской академии. Большой интерес представляют его «Souvenirs littéraires» (много деталей о жизни и деятельности Флобера, Теофила Готье, Тургенева и др.); Д. К. также автор монографии

С. Динамов

«Т. Готье» [1890]. Как романист примыкает к сенсационно-натуралистической беллетристике («Memoires d'un suicidé», «Beuveurs de cendres» и др.).

Библиография: На русск. яз. переведен роман «Утраченные связи», СПб., 1868; Martino P., Le Roman réaliste sous le second Empire, P., 1913; Bouvier F., La Bataille réaliste, 1913.

ДЮМА Александр [Alexandre Dumas, 1803 — 1870], прозванный «Д.-отец», — французский романист и драматург. Сын республиканского генерала и дочери трактирщика (в роду Д. — примесь негритянской крови). Провел детство в городке Вилье-Котре, затем в 1823 переселился в Париж, где был сначала мелким канцелярским чиновником, но вскоре бросил службу, чтобы целиком отдаться лит-ре. После первых незначительных опытов (рассказы, водевили и т. п.) Д. добился крупного успеха пьесой «Henri III et sa cour» (Генрих III и его двор, 1829), которая была первым триумфом романтической драмы («Эрнани» В. Гюго был поставлен лишь в следующем году). За нею последовал ряд других пьес Д., большей частью исторических драм (наиболее значительные: «Christine», 1830; «Antony», 1831; «Charles VII chez ses grands vassaux», 1831 — «Карл VII среди своих вассалов», «Richard Darlington», 1831, «Kean», 1831), мелодрам (знаменитая «M-lle de Belle Isle», 1839 и «Tour de Nesle», 1743). Одновременно, с 1833 года, Дюма, вдохновляясь примером Вальтер Скотта, начинает писать многотомные исторические романы, с решительным преобладанием в них авантюрного элемента, и в середине 40-х гг. становится самым популярным автором зародившегося в ту пору романа-фельетона. Из огромного числа романов Д. наиболее известны: «Les trois mousquetaires» (Три мушкетера, 1844) с двумя продолжениями: «Vingt ans après» (Двадцать лет спустя, 1845) и «Dix ans plus tard ou le vicomte de Bragelonne» (Еще 10 лет спустя или виконт де Бражелон, 1848 — 1850); «Le comte de Monte-Christo» (Граф Монте-Кристо, 1844 — 1845); «La Reine Margot» (Королева Марго, 1846); «Le chevalier de la Maison Rouge» [1846]; «La dame de Monsoreau» (Госпожа де Монсоро, 1846 г.); «La comtesse de Charny» (Графиня Шарни, 1853 — 1855) и др. Необычайная плодовитость Д., выпускавшего иногда в год до 50 томов, объясняется, помимо легкости его пера, наличием у него ряда сотрудников (самый значительный из них — О. Маре), писавших за него по указанному им плану. К концу 40-х гг. деятельность Д. как романиста ослабевает. Он ищет нового поля деятельности. В 1847 Д. основывает собственный театр «Théâtre Historique» (Исторический театр), к-рый вскоре терпит крах. В 1848 бросается в политику и издает газету «Mois». В 50-х гг. издает ряд журналов, наполняя их почти сплошь своими писаниями, но все они, после кратковременного успеха, один за другим закрываются. Зарабатывая своими пьесами и романами огромные суммы, Дюма без счета тратил их на разные прихоти и затем, помощь нуждающимся литераторам,

путешествия [между прочим в 1858 он посетил Россию, фантастическое описание к-рой дал затем в своих «Impressions du voyage en Russie. De Paris à Astracan» (Впечатления о поездке в Россию. От Парижа до Астрахани, 1859)] и мн. др.; в результате он разочарился и конец жизни провел в нужде. Как драматург и романист Д. принадлежит к той группе писателей, которая усвоила не внутреннюю сущность романтизма (его лирический и идейный пафос), а только внешние его черты: пристрастие к историзму, живописности, эффектам, свободу воображения и отрицание старых канонов.



А. Дюма в восточном костюме

Произведения Д. не знают пространных, «создающих настроение» описаний, в них нет возвышенного лиризма, моральной патетики; зато они чрезвычайно динамичны. Д. овладевает вниманием читателя путем планомерного развертывания действия, постепенного усложнения его, искусного оттенения основных и поворотных моментов. Многое в технике Д. объясняется требованиями фельетонного жанра, к к-рому он весьма близок. Отсюда склонность к эффектам, к технике детективного романа, сложная, но удобообразная интрига, острый диалог, лаконизм описаний и характеристик, разбивка на небольшие главы, финалы к-рых, разрешая эпизод, служат завязкой для следующего. Все это способствовало чрезвычайной занимательности романов Д., увлекавших читателей и высокого интеллектуального уровня (К. Маркс, Менделеев и др.).

Творчество Д. при поверхностном рассмотрении может показаться выражением аристократическо-дворянской психологии. Однако в этой психологии не трудно уловить противоречия.

Д. отворачивается от современной ему буржуазной действительности. Его мир — мир сильной личности. Он любит изображать

аристократию прошлого, французское дворянство эпохи расцвета его культуры, но также и выходцев из других классов, пробивающихся своими силами к богатству и почестям (набоб Монте-Кристо). Он влюблен в жизнь дореволюционной Франции, в «старый порядок», Великую французскую революцию изображает великим преступлением («Le chevalier de la Maison Rouge»), но вместе с тем восхваляет карбонариев, греческих и славянских повстанцев и т. п. Иногда Д. даже фрондирует, драпируясь в наряды демократа. Одним из излюбленных его

буржуазии, Д. выступает в эпоху Июльской монархии — эпоху внутреннего расщепления французской буржуазии, политического главенства денежной аристократии, крупных афер, часто вызывавших обнищание мелких держателей вкладов. Отталкивание от крупной буржуазии и ее преуспевающих дельцов отразилось особенно четко в популярнейшем романе Д. «Монте-Кристо», остроте которого направлено против оплота Июльской монархии — новой аристократии (полковник Морсер), бюрократии (прокурор Вильфор) и плутократии (банкир Данглар). Естественно,



Пизан (Pisan). Гравюра к «Трем мушкетерам» (Париж, 1846)



Барбан (Barban). Гравюра к «Трем мушкетерам» (Париж, 1846)

образов является бедный и благородный дворянин, окрыленный идеями дворянской чести, постоянно обнаруживающий высокую доблесть, безупречно владеющий шпагой. Но дворянин этот нередко обнаруживает и совсем не аристократические черты ловкого пройдохи, одерживая верх над аристократическими же противниками не прямой борьбой, а хитрой уловкой (д'Артаньян в «Трех мушкетерах», ср. также «Королева Марго»), что отнюдь не уменьшает симпатий к нему автора. С другой стороны, во второстепенном (а иногда и первостепенном) типаже Д. огромное место занимают характерные фигуры мещанской комедии и драмы, преданные и проницательные шуты, честные простаки-буржуа и крестьяне, угрюмые, но неподкупные ворчуны-моряки, верные старые слуги и т. д. Свообразное противоречие в творчестве Д. легко разрешается при социологическом его анализе. Поставщик занимательного чтения для мелкой и средней

что при отсутствии у выражаемой им общественной группы своей культуры Д. обращается к культуре наиболее импониравшего в недавнем прошлом класса, которая может быть противопоставлена ненавистной силе плутократии, — к культуре упадочной и потому ставшей приемлемой аристократии, в качестве верноподданного слуги к-рой мелкий буржуа имел в «доброе старое время» свое, если не очень почетное, то все же узаконенное место под солнцем.

Библиография: I. На русск. яз. Д. стал переводиться с конца 30-х и в 40-х гг., в журналах: «Библиотечка для чтения» («Капитан Поль», 1838, XXX), «Отечественные записки» («Полковник Санта-Кроче», 1843, XXVIII) и др., а также в многочисленных отдельных изданиях: Генрих III и его двор, Драма, СПб., 1829; Похождения марсельского охотника, 2 ч., СПб., 1847; Две Дианы, СПб., 1847; Три мушкетера, 4 ч., СПб., 1860; Записки врача, Жозеф Вальвамо, 5 т., СПб., 1875 и мн. др.; Полное собр. романов, под ред. П. В. Быкова, изд. П. Сойкина, год не обозначен [1916—1917], до 40 книг; Учитель фехтования, перев. Г. И. Гордона, изд. «Время», Л., 1925; Избр. сочин., под ред. М. Лозинского и А. Смирнова, изд. «Academia» (в 1928—1929 вышли: «Три мушкетера», «Двадцать лет спустя», «Десять лет спустя», «Граф Монте-Кристо»); Три мушкетера, обраб. М. Зоиной, изд. «ЗИФ», М., 1928; Crimes célèbres, 8 tt., 1842—1843;

Grimes éditeurs, 4 vv., 1890—1893; Théâtre complet, 15 vv., 1863—1874; Théâtre complet, 26 vv., 1889—1899.

II. На русск. яз.: Брандес Г., Литература XIX в. в ее главн. течениях. Французская литература, СПб., 1895 (и в «Собр. соч.» изд. «Провосвещение»); Фриче В. М., Очерки иностранной литературы. А. Дюма, газ. «Курьер», 1 02, № 200, 20 июля; Пти-де-Живилья Л., Иллюстр. истории новейшей французской литературы, М., 1905; Смирнов А. А., Александр Дюма и его исторические романы (вступит. ст. к «Трем мистериям», изд. 2-е, Л., 1928). На иностр. яз.: Du Courret L., L'Archie heureuse; souvenirs de voyage en Afrique et en Asie par Hadji-Abd-el-Hamid Bey, publiés par A. Dumas, 3 vv., 1860; Garibaldi G., Mémoires de G. tr. sur le manuscrit, par A. Dumas, seule éd. complete, 3 pp., 2 vv., Bruxelles, 1860—1862; Kemble F. A., Plays Mlle de Belle Blé, transl. I. Dumas, 1863; Fitzgérald P. H., Life and adventures of A. Dumas, 2 vv., 1873; Ferry G., Dernières années d'A. Dumas, 1883; Blaise de Burg H., Mes études et mes souvenirs, A. Dumas, Sa vie, 1885; Audebrand Ph., A. Dumas à la Maison d'Or, Souvenirs, 1888; Mauriel A., Les trois Dumas, 1896; Parigot H., Le drame d'A. Dumas, 1898; Его же, Alexandre Dumas, 1902; Lescomte H., Dumas A., Sa vie, son œuvre, 1903; Lendêtre G., Le vrai chevalier de Maison-Rouge, 1905; Simon G. M. S. C., Histoire d'une collaboration, A. Dumas et A. Maquet, 1919; Duquesnell F., Souvenirs littéraires: George Sand, A. Dumas, Souvenirs intimes, 1922; Lucas-Dubretton J., La vie d'A. Dumas-père, 3-е éd., 1925.

III. Glineel Ch., A. Dumas-père et son œuvre, Notes biogr. et bibliogr., Reims, 1884; Davidson A. F., A. Dumas, his life and works, 1902; Spurr H. A., Life and writings of A. Dumas, 1903. А. С. и П. Ш.

ДЮМА Александр, младший (Дюма-сын) [Alexandre Dumas, dit Dumas-fils, 1824—1895] — сын известного писателя Александра Дюма старшего (Дюма-отца). Начал свою лит-ую деятельность томиком стихов «Pêchés de jeunesse» [1847]. Автор ряда романов: «Histoire de quatre femmes et d'un perroquet» [1847], «Le roman d'une femme» (Роман одной женщины), «Césarine» [1848], «Le docteur Servans» [1848], «Antonine» [1849], «Trois hommes forts» [1851], «Tristan le Roux» [1849], «Diane de Lys», «Sophie Printemps» [1853], «La boîte d'argent» (Шкатулка для денег, 1855) и др., появившихся быстро один за другим с конца 40-х до середины 50-х гг. прошлого столетия. Но особенно прославился Д., когда на сцене парижского театра «Водевиль» [1852 г.] была поставлена пьеса «Дама с камелиями», переделанная им из своего же одноименного романа «La dame aux Camélias». Ею была предопределена его дальнейшая карьера как драматурга. За «Дамой с камелиями» выходит длинный ряд пьес: «Diane de Lys» [1853], «Demi-Monde» (Полусвет, 1855), «Question d'Argent» (Денежный вопрос, 1857), «Le Fils naturel» (Незаконный сын, 1858), «Le Père prodigue» (Блудный отец, 1859), «L'ami des femmes» (Друг женщин, 1864), «L'Affaire Clémenceau» (Процесс Клемансо, 1866), «Héloïse Parquet» [1866], «Les idées de Madame Aubray» (Взгляды г-жи Обрай, 1867), «Une visite de nocé» (Свадебный визит, 1871), «La princesse Georges» [1871], «La femme de Claude» [1873], «Monsieur Alphonse» [1874], «L'étrangère» (Иностранка, 1876), «La princesse de Bagdad» (Багдадская принцесса, 1881), «Denise» [1885], «Francillon» [1887]. Пьесы Д. большей частью своих сюжетов затрагивают тему о женщине — проблемы ее положения в обществе, брака, семьи, проституции и т. д. Этому вопросу Д. посвящает неоднократно и свои общественные выступления-брошюры: «Lettres sur les choses du jour» (Письма

на злобу дня, 1871), «L'homme-femme» [1872], «Tue-la» (Убий ее), «Les femmes qui tuent et les femmes qui votent» (Женщины, которые убивают, и женщины, которые голосуют), «Recherches de la paternité» [1883] и памфлет «Le divorce» (Развод, 1880).

От напумевшей «Дамы с камелиями» обычно ведется исчисление школы сценического реализма. Это не вполне правильно. И сама «Дама с камелиями» и все следовавшие за ней пьесы Дюма представляют переход от романтизма к реализму — новый жанр пьес с подчеркнутой тенденцией, жанр так называемых «pièces des mœurs» и «pièces à thèse» («пьесы о нравах» и «пьесы с тезой»). Они охватывают в большинстве случаев вопросы социальной морали. Хорошо разработанная перипетия в последнем акте завершается большой мелодраматической сценой (scène à faire). Обычно здесь же (иногда впрочем и раньше) автор-прокурор вкладывает в уста героини (гораздо реже — героя) горячую обличительную речь на тему общественной «несправедливости», послужившей сюжетом данной пьесы. Элемент морализирующей риторики и надуманных положений, являясь еще наследием романтических влияний, очень силен в драмах Дюма и оставляет на долю «быта» и «реализма», в том понимании, к-рое мы обычно вкладываем в эти понятия, весьма мало. Такой реализм — процесс дальнейшего развития драматургии.

Характерное и определяющее в пьесах Д. и его современников — отказ от романтического парения и мистического презрения к жизненным будням, отсутствие боязни взять темой не только сегодняшний день, но даже и такие вопросы его, которые романтической эстетикой считались «низменными» и вне искусства лежащими, хотя бы те же темы проституции, «полусвета», трактуемые в «Даме с камелиями» и других пьесах Дюма (и сам термин «полусвет» был введен его драмой «Demi-Monde» в 1855). «Сцена театра принадлежит всем слоям общества», — декларирует Д. в предисловии-манифесте к «Даме с камелиями». После традиций французского классицизма, к-рые еще давали о себе знать, после всяческой надземности романтических фабул, драматургия Д. — новая грань, новая веха по пути развития литературно-сценического стиля от романтизма к реализму. Буржуа, всего каких-нибудь два-три поколения назад бросавший в лит-ре устами ловкого Фигаро новые вызовы дворянину Альмавиве, победил, обстроился. Мало того, у него на службе устроился и мелкий буржуа, тоже отвернувшийся от романтических утопий к реальной жизни. Им больше не к лицу, да и не нужна романтическая тога. К тому же филантропически-христианствующая постановка моральных проблем могла и должна была, — не угрожая классу, — заглушить грозные голоса революционной критики сорок восьмого года. Отражая некоторое социальное недовольство мелкой буржуазии,

«pièces des mœurs» и «pièces à thèse» перевели социальный протест в план «чистой» этики и христианской «добродетели».

Эти драмы, несмотря на свой якобы обличительный характер, не затрагивают самих устоев буржуазного общества. Победа над социальной несправедливостью мыслится достигнутой в его пределах. Все драматические конфликты получают здесь разрешение столь же фальшивое, сколько оправдывающее устои этого общества, приносящее с ним даже тогда, когда драма кончается трагически. Правда, трагизм здесь внешний. Маргарита Готье из «Дамы с камелиями» умирает счастливая, умиленная добродетелями буржуа, и во-время, чтобы не помешать их счастью, заслуженному добротой и благодарностью.

Д. дал тот костяк, по которому, развиваясь и углубляясь в сторону реалистической и психологической пьесы, еще долго строилась буржуазная драма. В частности драматургия Д. имела большое влияние на Ибсена. На сюжет «Дамы с камелиями» написана популярная опера Верди «Травиата».

Библиография: I. Русск. перев.: Доктор Серван, Роман в 2 ч., М., 1850; Дневный вопрос, Комедия в 5 д., СПб., 1857; Маргарита Готье, Роман, СПб., 1859, первонач. в журн. «Наблюдатель», 1896, №№ 5 и 6; То же под назв. «Дама с камелиями» с предисл. И. Жанена, изд. Леперле, СПб., 1892; Дама с камелиями, изд. «Гонт», Киев, 1908; То же, изд. с предисл. И. Жанена, перев. С. Автик, изд. «Польза», М., 1912; изд. 2-е, М., 1913; То же, под назв. «Как поживешь, так и прослывешь», Драма в 5 д., М., 1873; Позднее признание, Комедия в 5 д., СПб., 1859; Роман женщины, СПб., 1860; Елена, Роман в 3 ч., СПб., 1864; Процесс Клемакло, Роман, СПб., 1866; Свадебный визит, Комедия в 1 д., перев. Л. Соколовникова, СПб., 1873; Господин Альфонс, Комедия в 3 д., перев. Н. Путьги, М., 1875.

II. Брандес Г., Литература XIX в. в ее главных течениях. Французская литература, СПб., 1895 (то же в «Собр. сочин.», изд. 2-е, «Просвещение», СПб.); Анничков Е., Предтеча и современники на Западе и у нас, СПб., 1910; Vab J., Der Mensch auf der Bühne; Arnold R., Das moderne Drama; Bouchet P., Nouveaux essais de psychologie contemporaine (есть русск. перев.); Gros J., A. Dumas et M. Duplessis, 1923, France A., La vie littéraire, vv. I, II, 1925. *Эм. Бексин*

ДЮНБАР Вильям [William Dunbar, 1465 — 1530] — шотландский поэт. Критики называют его шотландским Чоусером (см.). В творчестве Д. встречаются также черты, сближающие его с Бокаччо и Рабле. Глубокая набожность францисканского монаха (к-рым Д. был одно время) переплетается с кощунственным трактованием вопросов религии, святых и самого бога. Как будто во время торжественной монастырской службы раздается разудалая и даже похабная песенка. «Семь смертных грехов» проходят в торжественном параде перед треном сатаны в аду; пьяная содержательница шинка проскользнула в рай мимо зазевавшегося апостола Петра, а бог, который «чуть не умер от смеха», помиловал ее и назначил заведывать курятником богородицы. Средневековая религиозность вытесняется свободомыслием эпохи Возрождения. Недостигаемое небо и его обитатели спущены на землю, небо и ад тракуются не патетически, а в плане добродушного юмора. Все превращено в комическую картину, живую и реалистическую.

Юмор Д. нередко переходит в злую иронию и едкую сатиру; это его отличает от Чоусера. Язык Д. в настоящее время непонятен даже образованным шотландцам, чтение его без словаря невозможно. Некоторые слова шотландского яз. сохранились только в его произведениях.

Библиография: I. Laing's edition of Dunbar Poems, 2 vv., 1834, Supplement, 65; Scottish Text Society Poems, ed. I. Small, 3 vv., 1834—1893; Ed. of Prof. Schipper, Vienna, 1891—1895; Dr. Baildon's ed., 1907; Dr. Craigie's ed., v. I, 1919 and v. 2, 1927.

II. Paterson J., Life and poems of W. Dunbar, 1880; Kaufman J., De la langue du poète Dunbar, sa vie et choix de ses poésies, Bonn, 1873; Smeaton W. H. O., W. Dunbar, 1898.

III. Steinberger C., Étude sur W. Dunbar (avec bibliographie), 1908. *С. Б.*

ДЮПОН Пьер [Pierre Dupont, 1821—1870] — французский рабочий поэт-песенник (шансонье), отразивший в своем творчестве первоначальную ремесленную стадию развития пролетариата во Франции. Родился в Лионе (где в годы его отрочества вспыхнуло



известное восстание ткачей) в семье ткачей шелка — «канотов». Учился в семинарии. Перепробовал ряд профессий: «канюта», конторщика и др.

На молодого Д. обратил внимание поэт и академик Пьер Лебрен, который привез его в Париж, дал ему место технического секретаря редакции Академического словаря французского яз. и издал сборник его юношеских стихов «Два ангела» (Les deux Anges, 1841). Перед Д. открылись двери лит-ых салонов. Увлечение «поэтами из народа» было в то время весьма модным явлением в либеральных и демократических лит-ых кругах.

Д. сближается с Бодлером, впоследствии написавшим предисловие к сборнику его произведений. Они основывают вместе с Банвильем и критиком Виттрэ сатирический журнал «Корсар-сатана». Цель журнала — борьба с мешанством в плане чисто эстетическом. На Д. оказывают большое

влияние Беранже, Жорж Санд, социалисты-утописты, его привлекают рабочие шансонье (см.) 30-х гг.

В 1846 вышла дышащая реализмом книга Д. «Paysans» (Крестьяне). Натурализмом отдельных своих мажков она произвела переполох в лит-ых салонах, но это был в общем идиллический натурализм. В том же году, когда разразился голод и вспыхнули аграрные волнения, подавленные карательными отрядами, Д. выступает с сильной в своей простоте «Песней о хлебе», требующей земли обрабатывающим ее. Эта песня была переведена на многие языки (на немецкий язык — Фрейлигратом). Позднее ее цели на демонстрациях в знак сочувствия ирландским крестьянам. В том же 1846 появилась его «Chant des ouvriers» (Песнь рабочих), получившая широкое распространение. В ней настолько яркими красками описывается тяжелое положение рабочего класса, что она цитируется в одном из примечаний к «Капиталу» Маркса (т. I, отд. 7, гл. 23, прим. 170). Свои песни Д. распевал в клубах, кабаках, на митингах, они пользовались громадной популярностью не только у французских рабочих, но и за границей. Так напр. Лассалья рабочие певческие фереины в 1864 встречали на Рейне песнями Д. Их музыкальность восхищала композитора Гуно. Д. стал певцом Февральской революции 1848. Его песня «Когда республика явилась средь молний ярких Февраля» запомнилась надолго. П. Е. Кудрин слышал ее на рубеже XX в. от ветерана 1848 (см. посл. главу его «Очерков современной Франции»). «Борцы 1848, — говорит Ж. Вейль в «Истории социального движения во Франции», — рукоплескали Д. и его социалистическим произведениям», но сам Д., хотя и принял в июньские дни (вместе со своим другом Бодлером) непосредственное участие в рабочем восстании, все же не был передовым бойцом рабочего класса, не шел в его авангарде. Революция представлялась ему лишь тяжелым испытанием, он не переставал верить в «человечество». В «Похоронной песне» жертвам июньских дней он облекается не столько в пролетарский, сколько в национальный траур, призывает республику к забвению социального раздора, просит амнистии для побежденных. Когда начались массовые ссылки, Д. вновь возвысил свой голос «Песней сыльных», где протестует против общеевропейской реакции, но и здесь он обращается к республике как к матери опальных сыновей, не разбираясь в ее классовом содержании. После декабрьского переворота Д. заключили в тюрьму и приговорили к семилетней ссылке в Сев. Африку, но друзьям поэта удалось добиться его помилования. Вскоре Д. примирился с установлением Второй империи, ослепленный ее призрачным, внешним блеском. В стихотворении «1852» он уверяет трудящихся, что черные дни — позади. Несколько лет спустя, Дюпон выпускает политическую брошюру, подтверждающую его примирение

с Империей. Вдали от Парижа, в крайней нищете провел он свои последние годы.

Несмотря на неясность классового самосознания поэта, значение Д. в истории рабочей поэзии чрезвычайно велико: он был одним из ее первых предшественников. Буржуазная лит-ра нервно реагировала на его появление. Д. проложил дорогу Потье (см.) и современной пролетарской поэзии во Франции. Его песни стали народными, безымянными и растворились во множестве новых вариантов — в песенном творчестве трудящихся масс.

Библиография: I. Сочинения: Les deux Anges, P., 1844; Chants et Chansons, 3 тт., P., 1851 — 1854; éd. 9-а, 1876; Muse populaire, 1851; Muse juvenile, P., 1859; Chants et Poésies, éd. 7-е, P., 1861; Dix élogues, P., 1864 (в русск. перев.: Избранные песни, перев. С. Залядко и Л. Остроумова, под ред. В. М. Фриче, М., 1923); J'ai deux grands bouafs dans mon étable, 1846; Le Pain; Le Braconnier; Le Tisserand; La Vache blanche; La Chanson du blé и др.

II. Baudelaire Ch., Pierre Dupont, предисловие к «Песням» Д.; Baudelaire Ch., L'art romantique, неск. изд., IX; Его же, Pierre Dupont; Бодлер Ш., П. Дюпон, перев. Л. Остроумова в указ. сборнике Д. в русск. яз. (перевод некоторых сокращениями первой на указанных статей); Sainte-Beuve С.-А., Hégésippe Moreau et Pierre Dupont (Causeries du Lundi, v. IV, неск. изд.); Gautier Th., Histoire du romantisme, неск. изд.; Gréret E., Les poètes français: les contemporains; Nisard Ch., La Muse paritaire et la Muse foraine, ou les chansons des rues depuis 15 ans, P., 1863 — 1864; Sallès A., Les chansons de Pierre Dupont, «Bull. Soc. Lettres de Lyon», 1904—1905; Фриче В., Предисловие к «Избранным песням» Д. в указ. из русск. перев. под его редакцией; Его же, Пролетарская поэзия, М., 1919; Стеклов Ю., Поэзия революционного социализма, изд. 3-е, П., 1923; Дробинский А., Очерки по истории французской пролетарской поэзии, I. Пьер Дюпон, «Худ. мысль», Харьков, 1922, №№ 10 и 12; Его же, Т. Готье и пролетарская поэзия, там же, 1922, № 7; Déchaux, Biographie de Pierre Dupont, 1871; Lénient Ch., Poésie patriotique en France, 1889, II. А. Дробинский

ДЮРАНТИ [Louis Emil Edmond Duranty, 1833 — 1880] — французский романист и литературно-художественный критик. Р. и умер в Париже. Является одним из основоположников лит-ого течения, из которого впоследствии развилась реалистическая лит-ая школа и в частности натурализм Золя. Под влиянием идей, рожденных революцией 1848 года, и непосредственным лит-ым воздействием своего учителя Шанфлера Д. развил свои основные положения в целом ряде статей, напечатанных в небольшом журнале «Реализм» (Réalisme), в котором принимал самое активное участие. В своих романах Д. в противовес романтической напыщенности стиля стремился к простейшим формам лит-ой выразительности и построения. Официальные историки лит-ры и критики его систематически замалчивали, и только последние годы имя Д. стало вызывать интерес. Д. оставил также небольшой сборник юмористических пьес.

Библиография: Le malheur d'Henriette Gerard, 1867; Théâtre des Marionnettes du jardin des Tuilleries, 1862; La cause du bon Guillaume, 1920.

ДЮРТЕН Люк [Luc Durtain, 1881—] — французский писатель, связан с унанимистами (см.). По словам Д., целью его является художественное «завоевание» мира, «присвоение» его. Этот лозунг, которому Дюртен, некогда испытывавший на себе влияние символизма, старался придать какое-то метафизическое значение, приобретает в устах

нынешнего Д. — азартного путешественника, изучающего страны и народы, — конкретный смысл. Путешествуя, Д. «овладевает» миром и черпает основной материал для творчества: путешествие на Север — книга стихов «Kong Harald» (название судна), 1913; в Советский Союз — «Иная Европа. Москва и ее вера» (L'Autre Europe. Moscou et sa foi, 1927); в Америку — «Превзойденный Голливуд» (Hollywood dépassé) и «Сороковой этаж» (Quarantième étage, 1927—1928). В спортивном романе «Ma Kimbell» описано путешествие героя на мотоцикле. Между этими произведениями располагаются вещи, связанные с войной — поэма «Lise» [1918] и сборник стихов «Возвращение людей» (Retour des hommes, 1920).

В центре мировоззрения Д. стоит человек, цель которого, по мнению писателя, «увеличить значение своей личности», стать «самим собой». В романе «1 200 000» [1922] рабочий, выигравший в лотерею, познав жизнь богатого человека, отказывается от нее и возвращается к своей работе для того, чтобы вновь обрести себя, восстановить свою индивидуальность. В сущности аналогичная мысль развита и усложнена в «Голливуде» и «40-м этаже», в к-рых Д. переносит на американскую почву излюбленный современной французской лит-рой мотив *évasion* — бегства из общества. Протест Д. против социального вообще принимает здесь вид протеста против «бездушной» стандартизированной американской действительности, в к-рой погибают духовные ценности и личная свобода. Д. хотел показать на фоне «упрощенной» машинной американской действительности человеческую «сложность», противопоставив 40-этажному «бильдингам» сорок этажей чувств, мыслей и мечтаний живого человека. Д. не представляет себе разрешения «американской проблемы» в будущем. Поэтому, осудив современных янки, он обращается к якобы прекрасному прошлому, к экзотической Америке Колумба, а также к индейцам и неграм, «натуральная» свобода которых обладает в глазах Д. тем же социальным обаянием, что и деклассированная волясть «lazzaroni» и «парижских зевак». Восстав против мечански одичавшего бизнесмена, Д. противопоставляет этому «упрощенству» столь же дикарское опрощенство, «примитив», дорогой сердцу тех мелкобуржуазных писателей, которых угнетает в сущности не «бездушные» и «упрощенность» капиталистического общества, а сложность развивающихся в нем социальных отношений. Идеологическая ограниченность Д. еще яснее сказалась в книге о Советском Союзе, в к-рой автор, бессильный «объяснить» СССР, отказывается уместить Советский Союз в круге «европейских» социальных понятий, а революцию изображает как специфически «русское» явление, как «московскую веру». Д. прекрасно воспроизводит современный быт, темп жизни, огромные индустриальные сооружения и, с другой стороны, дает точный, почти лабораторно разработанный психо-физиологиче-

ский облик своих героев, «поэзию лица и тела». В этом сказывается Д. — врач.

Библиография: 1. На русск. яз. переведено: «На стальном коне» (Ma Kimbell), Роман, перев. О. Н. Брошниковой, под ред. В. Серая, Гиз, М. — Л., 1926; «Сороковой этаж» (Quarantième étage), Повесть, авториз. перев. А. Вейнрауб, под ред. В. Э. Морща, предисл. А. Барбюса, изд. «Федерация» («Искусство»), М., 1928; «Миллион двести тысяч», авториз. перев. Б. Александровой, изд. «Пролетарий», Харьков, 1928; «Голливуд» (Hollywood dépassé), Роман, перев. Н. Рыковой и Г. Рубцовой, под ред. Дм. Сперкина, изд. «Проблеск», Л., 1928; То же, под заглавием: «Голливуд остался позади», перев. Зинаиды Тулуб, изд. «Культура», Киев, 1929; «Рбдас», 1906; «États péssimaires», 1906; «Le Manuscrit trouvé dans une Ile», 1918; «La source rouge», 1924; «Crime à San Francisco», 1925.

2. Автобиография Дюртена — «Мой жазвенный путь», перев. Г. Навшатар, «Огонек», 1927, № 28; П е с е н о Б., Французские писатели в Америке, «Новый мир», 1923, XI; см. еще рецензия в «Кингополис» (1926, № 31—32, Гаген), в «Истории и революции» (1928, № 6, Я. Фрид), «Правде» (1928, № 125) и др.

В. Лесин

ДЮШЕН Фердинанд (Ferdinand Duchêne) — современный французский писатель. Долгое время служил в Алжире, где изучил нравы арабов и кабиллов, которые изображены в большинстве его романов. Вместо обычной беспредметной экзотики он дает хорошо документированное, порой приближающееся к этнографическому описание жизни и быта алжирских народов, их семейного и хозяйственного быта (напр. «Au pas lent des caravanes», 1922). Несмотря на свои симпатии к «туземцам», автор вслестически подчеркивает варварство, фанатизм, племенную междоусобицу, вражду к белым у кабиллов и арабов («La Rek-ba» — кровная месть) и особенно рабское положение женщины («Тамилла» — «Thamilla», 1921). В то же время он верит в «культуртрегерство» французского империализма; подобно другим либеральным писателям (А. Жид), Д. надеется, что положение колониальных народов может и должно быть улучшено «прогрессирующим» французским законодательством. Писатель проповедует сближение «между приверженцами Евангелия и Корана» и охотно изображает такое сближение — дружбу европейской и мусульманской женщины («Роман Медды», 1924), преданность французским колониальным администраторам их мусульманских чиновных приспешников («Рек-ба»; «У подножия вечных гор» — «Au pied des Monts éternels»). По словам Д., цель его — «говорить правду для того, чтобы служить добру», «нашему прекрасному африканскому делу», т. е. той же колониальной политике, только прикрашенной буржуазной филантропией и либеральными фразами о благополучии туземных народов.

Библиография: 1. На русск. яз. переведено: Тамилла, Роман, перев. И. Б. Мандельштама, изд. «Мисель», П., 1924; То же, перев. М. А. Трофим, изд. «Мисель», Л., 1926 (изд. 2-е, Л., 1927); То же, перев. В. А. Барбашевой, Гиз, М. — Л., 1926; Под медленным шаг каравана, Роман, перев. О. А. Овчинниковой, изд. «Петроград», Л. — М., 1925; Око за око, Роман, перев. Н. Деген, изд. «Мисель», Л., 1925 (другой перевод. З. Львовского под заглавием «Рек-ба», изд. «Время», Л., 1927 и перев. Р. Руссога под заглавием «Закон крови», Гиз, Л., 1928); Камир, Роман, перев. Н. А. Магистерова, изд. «Мисель», Л., 1926; То же в другом переводе, с предисл. и примеч. А. К. Ванюшиной, под заглавием «Молодой месяц», изд. «Современные проблемы», М., 1926, и изд. 2-е, М., 1927; У подножия вечных гор, Роман, перев. Н. Деген, под ред. М. Л. Лозинского, изд. «Мисель», Л., 1926; Le Berger d'Akladon, 1928.

2. См. библиографические аннотации в труде Tailart Charles, L'Algérie dans la littérature française, I—II, éd. Champion, P., 1925.

В. П.

Дядюков Иван Тихонович [1896 —] — современный удмурдский писатель и поэт. Учился в начальной земской школе, которую не окончил.

В удмурдскую литературу Д. вошел как представитель деревенской бедноты. В своих лучших рассказах — «Пашка Педер» и «Прошлые дни» — Д. дает яркую картину до-революционной деревни. После Октябрьского переворота он мастерски отображает жизнь забитой беспомощной бедноты, угнетаемой кулаком, и героическую борьбу Красной армии в 1918. Некоторые произведения Д. (напр. сборник «Дубина») интересны своими актуальными темами.

Библиография: Пашка Педер, 1925; Шуба совы, 1926; Тыны нулы, 1926; Гыттар, 1928. М. В.

Дяльский Ксавер Любо Бабич [Gjal-ski, 1854 —] — современный хорватский писатель, происходит из помещичьей семьи. Учился в Венском университете. В 1919 Д. избирается постоянным членом Югославской академии. Начиная с 1884 печатаются его рассказы, повести и романы в журнале «Vienac» и др., посвященные гл. обр. эпохе национального движения Хорватии («Рассвет» — «Osvit») и современной ему хорватской интеллигенции («Ночью» — «U ноћи»).

Романы: «Джурджица Агичева» (Gjurgji-sa Agičeva, 1886, названный по имени героини романа — учительницы), «Янко Бериславич» (Janko Berislavić, 1887) и «Жизнь одного сановника» (Životopis jedne Ekscelencije) носят сатирико-обличительный характер.

Д. долгое время находился под сильным влиянием Тургенева, с к-рым его сближает не только манера художественной обработки тем и типов (тип помещика либерала), но и политические взгляды. Герои Д. — в большинстве своем неудачники, воображающие себя великими творцами, но не умеющие оказаться полезными в той среде, в к-рой живут; лишние люди, они не видят цели впереди. Большинство из них или кончат жизнь самоубийством, или сходит с ума.

Значение Д. в том, что он содействовал развитию хорватского реалистического романа и что в его произведениях своеобразно отразился протест хорватской интеллигенции против политического и национального гнета.

Библиография: Mikov, K. s. Gjal-ski, Karlovač, 1900; Grabowski, Współczesna Chorwacja, Ząb, 1905; Prohaska Dragutin, Dr., Pregled savremene hrvatsko-srpske književnosti, Zagreb, 1921.

М. Оксенок

ИЗДАТЕЛЬСТВО КОММУНИСТИЧЕСКОЙ АКАДЕ-
МИИ ПРИ ЦИК СССР, № 694 □ СТАТФОРМАТ Б,
(176 × 250) □ ОТПЕЧАТАНО В ПЕРВОЙ ОБРАЗЦОВОЙ
ТИПОГРАФИИ ГОСИЗДАТА, МОСКВА, БАЛОВАЯ
УЛИЦА, 28 □ ГЛАВЛИТ А-59 110 □ ЗАКАЗ 2892 □
ТИРАЖ 35 500 □ ПОРТРЕТЫ НА ВКЛАДНЫХ ЛИ-
СТАХ: ДОБРОЛЮБОВА—СПОСОБОМ МЕЦЦО-ТИНТО
В ГОЗНАКЕ; ФРИЧЕ, ГЮГО, ДАНТЕ, ДЕФО, ДИДРО,
ДИККЕНСА, ДОН-КИХОТА, ДОСТОЕВСКОГО—ВТИ-
ПОГРАФИИ ГАЗ. «ПРАВДА» □ КЛИШЕ ИЗГОТОВ-
ЛЕНА В ЦИНКОГРАФИИ ГАЗ. «ПРАВДА»

